

Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ISSN 2411-3271

Наукові записки

Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство

2' 2018
Випуск 39

Тернопіль
2018

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

ISSN 2411-3271

The Scientific Issues

of

Ternopil Volodymyr Hnatiuk
National Pedagogical University

Specialisation: Art Studies

2' 2018
Issue 39

Ternopil
2018

ББК 85
УДК 7.072.2
Н 34

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. – № 2 (вип. 39). – 380 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)
Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка (протокол № 5 від 27 листопада 2018 року)*

Головний редактор:

Смоляк Олег, доктор мистецтвознавства, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Редакційна колегія:

Никорак Олена, доктор мистецтвознавства, професор (Національний університет “Львівська політехніка”).

Урсу Наталя, доктор мистецтвознавства, професор (Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка).

Біба Отто, доктор габілітований, професор (архів Товариства друзів музики у Відні, Австрія).

Голубець Орест, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна академія мистецтв).

Випих-Гавронська Анна, доктор габілітований, професор, (Академія імені Яна Длугоша в Ченстохові, Польща).

Кондрацька Людмила, доктор педагогічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Пшерембський Збігнєв Єжи, доктор габілітований, професор (Вроцлавський університет, Польща).

Зуляк Іван, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Маркович Марія, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Поплавська Наталя, доктор філологічних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Водяний Богдан, кандидат мистецтвознавства, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Бармак Микола, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Смоляк Павло, кандидат історичних наук, доцент (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Коріненко Павло, доктор історичних наук, професор (Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка).

Рецензенти:

Станіславська Катерина, доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого).

Маркова Олена, доктор мистецтвознавства, професор (Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової).

Збірник наукових праць включено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів кандидата і доктора мистецтвознавства (наказ МОН України від 07. 10. 2015 р. № 1021).

*Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 15877-4349Р від 12. 10. 2009 р.*

Збірник представлений в загальнодержавному репозитарії “Наукова періодика України”

Збірник входить до української реферативної бази даних “Україніка наукова” (реферативний журнал “Джерело”)

Збірник включений до міжнародної наукометричної бази “Google Scholar” та “Index Copernicus”

У науковому збірнику публікуються статті, що висвітлюють проблеми в галузі музичного і театрального мистецтва, також розглядаються дослідження присвячені візуальним мистецтвам: образотворчому, декоративно-ужитковому, дизайну та архітектурі.

Для студентів, аспірантів, вчителів, викладачів, наукових працівників і тих, хто цікавиться українським та зарубіжним мистецтвом.

Наша адреса: 46027, м. Тернопіль, вул. В. Винниченка, 10, факультет мистецтв, каб. 311.
тел. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

LBC 85
UDC 7.072.2
H 34

The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies / [edited by Smoliak O.S.]. – Ternopil: Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2018. – № 2 (issue 39). – 380 p.

*Founder: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (October 1999)
Publishing authorised by the decision of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
Academic Board (record № 5, November 27, 2018)*

Journal Editor: Smoliak Oleg, Doctor of Art Studies, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University)

EDITORIAL BOARD

Nykorak Olena, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Polytechnic National University).

Ursu Natalia, Doctor of Art Studies, Professor (Kamianets-Podilsk Ivan Ohienko National University).

Biba Otto, Doctor Habilitatus, Professor (Friends of Music Association Archive in Vienna, Austria).

Holubets Orest, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv National Art Academy).

Vypykh-Havronska Anna, Doctor Habilitatus, Professor (Yan Dlugosh Academy in Czestochowa, Poland).

Kondratska Liudmyla, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Psherembsky Zbigniew Yezhy, Doctor Habilitatus, Professor (Wroclaw University, Poland).

Zuliak Ivan, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Markovych Maria, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Poplavska Natalia, Doctor of Philology, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Vodianyi Bogdan, Candidate of Art Studies, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Barmak Mykola, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Smoliak Pavlo, Candidate of History, Associate Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Korinenko Pavlo, Doctor of History, Professor (Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University).

Reviewers:

Stanislavska Kateryna, Doctor of Art Studies, Professor (I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television).

Markova Olena, Doctor of Art Studies, Professor (Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music).

Edition is included in the list of scientific professional publications of Ukraine which publish the results of scientific research papers for the degree of Candidate or Doctor of Art Studies by the Ministry of Education and Science of Ukraine 07. 10. 2015, № 1021

Certificate of State Registration of the Printed Media KB № 15877-4349P, 12. 10. 2009

The Journal is represented in the State Repository "Journals of Ukraine"

The journal is included in the bulletin database "Scientific Ukrainian studies" (Bulletin "Dzherelo")

The collection is included into the International scientometric base "Google Scholar" and "Index Copernicus"

The journal contains articles dedicated to the problems of music and theatre, as well as visual arts research: painting, fine arts, design and architecture.

For students, postgraduate students, teachers, researchers and those interested in Ukrainian and foreign art.

Editorial office address: 46027, Ternopil, 10 V. Vynnychenko street, Art Department, room. 311.

Tel. 098 265 43 82. e-mail: smolyak.te@gmail.com

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 7.072.2+7.071.1

Лідія Макаренко

ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА КОЛОДУБА НА ОСНОВІ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ “ПРИЛУЦЬКОЇ СИМФОНІЇ”

У статті досліджено особливості фольклорної симфонізації в оркестровій творчості сучасного композитора Лева Колодуба. На основі музикознавчого аналізу “Прилуцької симфонії” (Симфонія № 8, для юних виконавців), охарактеризовано шляхи, принципи та специфіку трансформації українського народного мелосу в професійній композиторській діяльності митця.

Ключові слова: фольклор, Лев Колодуб, українська музика, неофольклоризм, оркестр, “Прилуцька симфонія”.

Лидия Макаренко

ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В ОРКЕСТРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛЬВА КОЛОДУБА НА ОСНОВЕ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА “ПРИЛУКСКОЙ СИМФОНИИ”

В статье исследованы особенности фольклорной симфонизации в оркестровом творчестве современного композитора Льва Колодуба. На основе музыковедческого анализа “Прилуцкой симфонии” (Симфония № 8, для юных исполнителей), охарактеризованы пути, принципы и специфика трансформации украинского народного мелоса в профессиональной композиторской деятельности музыканта.

Ключевые слова: фольклор, Лев Колодуб, украинская музыка, неофольклоризм, оркестр, “Прилуцкая симфония”.

Lidiia Makarenko

FEATURES OF FOLKLORE TRANSFORMATION IN THE LEV KOLODUB'S ORCHESTRAL WORKS BASED ON THE MUSICOLOGICAL ANALYSIS OF “PRYLUTSKA SYMPHONY”

The article thoroughly studies the features of folklore symphonization in the orchestral works of modern composer Lev Kolodub. Based on the musicological analysis of Prylutska Symphony (Symphony No. 8, for young performers, premiered in 2003), the ways, principles and specifics of the transformation of Ukrainian folk melos in the composer's professional work are described.

The outstanding composer L. Kolodub's many-sided creative work is enriching Ukrainian music and distinguishes it in the world cultural space. The composer's orchestral works or various genre are as follows: symphonies, rhapsodies, overtures, concerts, cycles, plays. They are a part of the repertoire of many Ukrainian and foreign orchestras. The opuses of the artist are actively involved in the musical-educational process; they create a powerful theoretical and practical base for improving the creative skills of young composers and conductors. However, only a small number of the composer's works have been subject to musicological studies, among which one should mention the studies carried out by O. Bench-Shokalo, K. Bila, M. Zagaikevych, A. Mukha and others. Hence, the topic is relevant due to the need for an in-depth study of L. Kolodub's orchestral works through the lenses of the folklore origin transformation, in particular, the Prylutska Symphony is of great interest, in which the Ukrainian melos is the basis of the composition structure. The objective of the paper is to study the peculiarities of folklore transformation in L. Kolodub's orchestral works on the basis of Prylutska Symphony musicological analysis.

The background to the creation of Prylutska Symphony dates back to 1994 when the composer created Prylutski Pisni choral cycle, having adapted folk songs of Pryluky region.

The main objective that the composer set while creating the Symphony was the preservation and popularization of Ukrainian folk songs. In the program title, L. Kolodub's note says "for young performers", which is due to a not so saturated (not typical for L. Kolodub) composition of the orchestra and "eased" manner of orchestral writing.

Prylutska Symphony No. 8 consists of four parts, which in their structure somewhat resemble a suite. A cycle form provides a cinematic change of folk themes presented by the composer in vivid adaptations. Thus, in the first part, which has a form of a sonata, the author rethinks folk songs, contrasting by their nature, "Poza Lisom" and "Oi, Ye v Lisi Kalyna". He provides them with a new figurative content, modifies and phonically colours with the modern methods of orchestral writing. In the second part, connected with the traditions of folk choral singing, the artist uses an authentic melody of the folk song "Zashumila Lyshchynonka". In the third part, scherzo, one can hear the sound of Ukrainian folk dance melodies (Tantsi Sela Turivka). The composer uses all the possibilities of the symphony orchestra, a rapid whirling of the melody and elastic rhythms of the battery create an image of a massive national holiday. The form of the rondo-sonata of the symphony finale is based on the Ukrainian folk humorous song ("Po Dorozh Zhuk, Zhuk"). Within the composition, there is an interpenetration and synthesis of folk-vocal and professional-instrumental genres, the composer widely uses methods of application, both folklore direct quoting and its creative interpretation.

Transforming such forms of national music folklore, such as melody, harmony, rhythm, texture and others, L. Kolodub harmoniously synthesizes them both with classical and modern means of orchestral writing. However, rethinking folk melos the main objective set by the composer is the reproduction of figurative and semantic aspects of the national folklore, of its internal symbolism and profound philosophical content.

Key words: *folklore, Lev Kolodub, Ukrainian music, Neo-folklorism, orchestra, Prylutska Symphony, folk music.*

Багатогранна творчість видатного композитора Л. Колодуба збагачує українську музику та вирізняє її в світовому культурному просторі. Різноманітні оркестрові твори композитора: симфонії, рапсодії, увертюри, концерти, цикли, п'єси входять до репертуару багатьох вітчизняних та зарубіжних колективів. Опуси митця активно залучають до музично-освітнього процесу, вони творять потужну теоретичну та практичну базу для удосконалення творчої майстерності молодих композиторів і диригентів. Тому актуальність теми дослідження зумовлена потребою поглибленого дослідження оркестрової творчості Л. Колодуба через призму трансформації фольклорного першоджерела, зокрема викликає інтерес "Прилуцька симфонія", в якій український мелос є основою композиційної побудови.

Серед наукових публікацій, що стосуються творчості Л. Колодуба, варто відзначити дослідження О. Бенч-Шокало [1], К. Білої [2], М. Загайкевич [3], Л. Макаренко [4; 5], А. Мухи [6]. Однак тільки невелика кількість творів композитора відображена у музикознавчих аналітичних працях сучасних науковців.

Однією з перших небагатьох ґрунтовних праць, що присвячена творчому шляху композитора є дослідження А. Мухи “Українська Карпатська рапсодія Левка Колодуба” (1963 р.) у котрому автор, детально аналізуючи симфонічний твір, звертає особливу увагу на те, як композитор застосовує західноукраїнський фольклорний мелос у поєднанні зі сучасними засобами оркестрового письма та окреслює деякі особливості композиторського стилю, що, на думку науковця, тісно пов’язаний із традиціями народного музикування. Характеризуючи композитора як особистість, А. Муха виділив такі основні якості: “особливі музичні здібності, комплекс характерних психологічних передумов, достатня професійна підготовка, наявність ідейно-соціальних засад, художньо-естетичні переконання” [6, с. 61].

У монографії М. Загайкевич “Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів” (1973 р.) подано в хронологічній послідовності аналіз творчої діяльності молодого ще тоді композитора, на основі чого музикознавець виділяє основні риси оркестрового стилю, що, на думку автора, сформувалися під впливом харківської композиторської школи [3, с. 8].

Особливе зацікавлення викликає дисертаційна робота К. Білої, яка присвячена творчості Лева Миколайовича, авторка зазначила, що “суттєвою особливістю творчості Л. Колодуба є звернення до фольклору. Композитору вдається створювати власні теми, що органічно втілюють характерні особливості українського національного мелосу” [2, с. 129].

Твори, що написав Л. Колодуб після 1973 року, частково висвітлені у статтях і замітках переважно оглядового змісту та не охоплюють усі напрацювання композитора. Важливим джерелом для аналізу фольклорних засад оркестрового мислення композитора є матеріали науково-практичної конференції “Левко Колодуб: сторінки творчості”, яка відбулась в НМАУ ім. П. І. Чайковського 8 червня 2005 року, з нагоди 75-річчя від дня народження композитора. У даному виданні розміщена вагома для нашого дослідження стаття О. Бенч-Шокало “Прилуцькі пісні” [1, с. 254–255] та інші ґрунтовні праці музикознавців про життя та творчість Л. Колодуба.

Мета статті – дослідити особливості фольклорної трансформації в оркестровій творчості Л. Колодуба на основі музикознавчого аналізу “Прилуцької симфонії”.

“Прилуцька симфонія” (Симфонія № 8, для юних виконавців, прем’єра у 2003 р.) відкриває пізній період творчості Лева Колодуба¹, що характерний поверненням до широкого засвоєння фольклорного мелосу, зокрема у цитованому вигляді. Адже Симфонії № 4 і № 5, які написані у зрілий період творчості характерні, в основному, непрямим використанням народної музики, а у Симфоніях № 6 і № 7 фольклорне підґрунтя взагалі не простежується.

Передісторія створення “Прилуцької симфонії” бере свій початок із того, що композитор написав у 1994 році хоровий цикл “Прилуцькі пісні”, в якому опрацював народні пісні з Прилуцького краю.

Основу хорового циклу Лева Миколайовича становлять пісні, котрі записав прилуцький “старий хорист” І. Д. Скойбіда (225 текстів без нот). Л. Колодуб, спочатку записував мелодії з пам’яті, а пізніше зв’язав із збіркою Д. Ревуцького “Золоті ключі”².

Щодо пісень із циклу “Прилуцькі пісні”, то О. Бенч-Шокало, зауважила: “Вони виявляють глибоке знання композитором природи хорового співу: написані в зручній теситурі, пронизані багатою метро-ритмічною, ладовою організацією музичного матеріалу, тембровим розмаїттям. Фактура пісень виявляє особливості народного співу через підголоскову поліфонію, через рух голосів паралельними терціями (стрічкове двоголосся) та паралельними тривуками, через гармонічне багатоголосся й кантову стилістику” [1, с. 255].

¹ Лев Миколайович Колодуб народився у 1930 році в м. Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тица та Д. Клебанова). Український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993 р.), кавалер ордена “За заслуги” III ст. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (2010 р.), професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

² “Золоті ключі” – три випуски антології українських народних пісень, які записав Д. Ревуцький (1926–1929 рр., по 125 пісень у збірнику з коментарями академічного рівня). У 1930-х–1940-х роках збірки були вилучені з бібліотек, а в 1964 році перевидані (хоча й зі значними скороченнями) під редакцією М. Гордійчука.

Подаючи народні пісні в оригінальній обробці та відтворюючи “фольклорний” тип програмності, композитор продовжує традиції обробки народного мелосу, що започаткували ще М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та багато інших українських композиторів. Адже в українській музиці, як зазначає О. Фрайт, “переважає тяжіння до осмислення тематизму та інструментальної драматургії через призму пісенних, поетичних і літературних образів. Це викликано тим, що центральним жанром національної культури довгий час була пісня, яка зі своїми стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво” [7, с. 7].

Метою, яку ставив собі композитор під час написання Симфонії, було збереження та популяризація українських народних пісень, що, на жаль, усе менше звучать у побуті й на сцені. “У програмному заголовку Л. Колодуб зазначає – “для юних виконавців”, чим і зумовлений не надто насичений (не характерний для Колодуба) склад оркестру та “полегшена” манера оркестрового письма” [5, с. 158].

Складається Симфонія № 8 із чотирьох частин, які структурою дещо нагадують сюїту. “Циклічність форми забезпечує кінематографічна зміна народних тем, які композитор подає у яскравій обробці та специфічній власній манері переінтонування фольклорного першоджерела” [4, с. 171].

Майстерність творчого підходу полягає також у тому, що композитор, використовуючи не надто насичений склад (один гобой і фагот, дві валторни) вдало оперує камерним складом, уміло передає динамічні, темброві, фактурні та регістрові контрасти.

Перша частина твору (*Lento, Allegro*) розвивається за принципом сонатної форми та розпочинається протяжною жалісною темою флейт у тональності ля-мінор. Темі частин складені на основі двох українських народних пісень із збірника “Прилуцькі пісні”. Перша – “Поза лісом”¹ (№ 3), друга – “Зашуміла ліщинонька” (№ 1).

Розпочинається Симфонія фольклорною темою “Поза лісом”, у якій розкрита тяжка жіноча доля, що сповнена скорботи і жалю. Звук флейти у низькому регістрі якнайкраще відображає низький жіночий голос, а мерехтіння високого “мі” на *non crescendo* у скрипок створює образ далекого шуму лісу (Приклад № 1).

Приклад № 1. Симфонія № 8 “Прилуцька”, ч. 1



У симфонії композитор дещо видозмінює народну тему, пристосовуючи її до якнайкращого звучання в оркестрі. Зокрема, перемінний розмір для зручності виконання замінено на стабільний – чотири четверті (композитор змінює тривалості нот).

Головна партія поступово “розбивається” у стримані “схлипування” мідної і струнної групи (ц. 2) та продовжує свій розвиток грізною монодією низьких інструментів (фагот, віолончелі та контрабаси). Після тривалої паузи, створюючи різкий контраст, вступає друга тема (*Allegro*), мотив якої кожному нам знайомий ще з дитинства – “Ой, є в лісі калина”. Тема звучить у тональності (с-moll), розмір (дві четверті). Композитор проводить побічну партію, “передаючи” її від віолончелей до перших скрипок. При цьому, не порушуючи мелодичної лінії, створює ефект змагання (ц. 3).

Удруге тема набуває більшого тембрового і динамічного розвитку (ц. 6), лунає у дерев’яних духових на стакато під безперервний фігуративний рух шістнадцятими у перших скрипок й акордові акценти усього оркестру. Другу фразу теми підхоплюють валторни. Завершується експозиція потужним і бадьорим звучанням всього оркестру (ц. 8) (Додаток Д. Приклад № 95).

¹ У хоровій обробці Л. Колодуб не змінює мелодію, а максимально відтворює традиції українського народного хорового співу (втори, перемінний розмір, октавні закінчення фраз).

Розробка розпочинається монодійним помірним рухом головної партії у низькому регістрі (ц. 9) на *f*. Автор творчо переосмислює фольклорне першоджерело, при цьому, змінює у тематичному матеріалі інтервальне співвідношення, ритмічне дроблення, розбиває дві теми на фрази та короткі репліки. Л. Колодуб контрастно протиставляє мелодії, змінює їх внутрішнє забарвлення та образний зміст. Партії модифікуються й, втрачаючи своє фольклорне забарвлення, набувають тут нових фонічних якостей.

У репрізі (ц. 33) знову повертається друга тема у своєму автентичному звучанні у струнних. Поступово захоплюючи весь оркестр, мелодія розв'язується у кульмінацію (ц. 36) – могутнє тутті з фанфарним звучанням мідної та дерев'яної групи духових.

Отже, у першій частині Симфонії № 8 композитор творчо переосмислює дві народні теми – “По́за лісом” і “Ой, є в лісі калина”. Шляхом контрастного протиставлення й завдяки сучасним законам оркестрового письма Л. Колодуб модифікує їх, надаючи нового фонічного забарвлення та образного змісту. Художня трансформація народних мелодій у частині призводить до нівелювання чіткої межі між авторським і фольклорним тематизмом.

Друга частина симфонії (*Lento*) побудована на народній темі з циклу “Прилуцькі пісні” – “Зашуміла ліщинонька”.

Частина розвивається за принципом варіаційної структури. Розпочинається наче з налаштування “ре” у дерев'яних духових, після чого вступає тужлива тема у перших скрипок. Зберігаючи упродовж всього твору перемінний розмір та використовуючи втори, октавні подвоєння і камерність вислову, композитор імітує звучання народного хору (Приклад № 2).

Приклад № 2. Симфонія № 8 “Прилуцька”, ч. 2.

Lento

Перші шість тактів частини повністю повторюють хорову партитуру із згаданого циклу. Нижній тембр скрипок вдало імітує спів жіночого ансамблю, а сольні репліки кларнета сприймаються як заспіви солістів. У кульмінації частини, що є хвилиною динамічного піднесення (ц. 41), тема проведена без суттєвих змін із інтервальним дублюванням у терцію та октаву.

Цікавим у розділі є синкопований рівномірний ритм на ноті “ре” у литавр (ц. 43), що створює тут ефект “биття серця”. Завершується частина висхідним пасажем арфи та струнних інструментів, що поступово “збирається” у кластер і розчиняється у просторі (Додаток Д. Приклад № 96).

Отже, друга частина тісно пов'язана з традиціями народного хорового співу, композитор, підпорядковуючись програмному задумові та використовуючи автентичну мелодію, створює неповторне власне трактування народного мелосу.

Третя частина симфонії (*Allegretto*) – скерцо, основана на українських народних танцювальних мелодіях, зокрема, однією з них є “Танці села Турівка” № 40 із хорового циклу “Прилуцькі пісні”. Розділ становить тричастинну форму з деякими елементами рондальності. Композитор використовує тут усі можливості оркестру, а завдяки стрімкому вихорові мелодії та пружному ритмові, що забезпечують ударні інструменти, створює образ масового народного свята.

Наступна, Четверта частина (*Moderato*) – фінал симфонії, що розвивається за принципом рондо-сонатної форми і базований на українській народній пісні “По дорозі жук, жук”:

*По дорозі жук, жук,
По дорозі чорний...
Подивися, дівчинонько,
Який я моторний!*

Розпочинається частина з короткого динамічного акценту, що налаштовує слухача на увагу, після чого вступає тема у перших скрипок (ц. 60, приклад № 3).

Приклад № 3. Симфонія № 8 “Прилуцька”, ч. 4.



Перше проведення теми характерне камерністю вислову (звучать струнні інструменти) та діатонічним викладом в акомпанементі. Автор дещо трансформував народну мелодію, у п'ятому такті змінено ритмічний та мелодичний малюнок. Це пов'язано насамперед із особливостями оркестрового письма, потребою тематичного розвитку і, власне, з авторським трактуванням народного першоджерела.

У другому проведенні теми (ц. 62), що залишається незмінною, відбувається октавне дублювання мелодії дерев'яними духовими. Функцію акомпанементу виконують тут струнні інструменти. Поступовому динамічному наростанню сприяють група мідних духових та литаври. Друге проведення теми відповідає бадьорому характерові наступного куплету народної пісні:

*Який я моторний,
І у кого вдався,
Хіба ж даси копу грошей,
Щоб поженився!*

Динамічним контрастом стає лірична трансформація теми у тихий хорал на стакато у дерев'яних духових, оснований на ритмічному малюнку теми, він продовжується у тромбонів (ц. 65). Звучить м'яко і легко та відповідає наступному куплетові народної пісні:

*По дорозі галка,
По дорозі чорна...
Подивися ж, козаченьку,
Яка я моторна!*

Картинна зображальність досягається завдяки синкопованому ритму у фагота, віолончелей і контрабасів, форшлагам у дерев'яних та “специфічним” глісандо у литавр. Гучні звуки барабанів і бубна призводять до динамічного “згущення” у третьому проведенні теми, що продовжено у поліфонічному викладі мідних духових (ц. 66). Композитор використовує фактурний прийом канону для відтворення діалогу, що є основною народної пісні, на якій ґрунтується дана частина.

Із третього проведення теми починається розробка частини, в якій наявні основні тематичні матеріали: тема “По дорозі жук, жук” і стакатний хорал, що знову ж звучить у дерев'яних духових (ц. 67) і набуває тут нового гармонічного та динамічного забарвлення, лунає впевнено й напористо.

У розробці з'являється ще одна контрастна мелодія в альтів та віолончелей (ц. 69). Однак вона сприймається як похідна від головної теми і нагадує басову партію (Приклад № 4).

Приклад № 4. Симфонія № 8 “Прилуцька”, ч. 4



Протиставлення основних тематичних елементів у розробці характеризуються різкими динамічними і тембровими контрастами, що, у результаті, призводить до кульмінації частини (ц. 82), яка розпочинається короткими репліками мідної групи на основній темі, яка перебивається потужним тутті оркестру. Друга фраза теми (meno mosso) лунає на фоні пульсуючого ритму ударної групи і тремоло струнних спочатку у флейти (ц. 84), згодом її “підхоплюють” кларнети.

Могутнє звучання ударної групи (литаври, барабан, тарілки, дзвіночки) та “перекличка” мідних духових і струнних інструментів (ц. 85) розв’язується у нетривалу каденцію ударної групи, що призводить до динамічного апогею (ц. 89).

Казкові звуки арфи зупиняють дію, на фоні “розлогих” глісандо звучать короткі репліки основних мелодій Симфонії. Завершується твір приглушеним акордом струнних, що, наче відлуння, затихає та розсіюється у далині.

Отже, чотиричастинна Симфонія № 8 “Прилуцька” (для юних виконавців) розгортається за традиціями симфонічного циклу та є яскравим зразком переосмислення і трансформації народного мелосу в українській музиці. Взаємопроникнення традицій народного вокального жанру в професійну інструментальну музичну культуру, відбувається у лаконічній формі. Л. М. Колодуб оперує традиційними засадами оркестрового письма, переосмислює фольклорне першоджерело та створює свій неповторний оркестровий стиль і авторську манеру музичного вислову, що, в першу чергу, підпорядковуються образному змісту та програмі твору. У симфонії автор творчо застосовує народні мелодії “Поза лісом”, “Ой, є в лісі калина”, “Зашуміла ліщинонька”, “Танці села Турівка”, “По дорозі жук, жук”. Завдяки контрастному протиставленню тематичного матеріалу, продуманій тембровій драматургії, мелодичним, ритмічним і регістровим видозмінам автор наділяє автентичні мелодії неперевершеним звучанням, підкорює народний мелос професійній майстерності та висоті свого таланту.

Трансформуючи формоутворюючі елементи національного музичного фольклору, такі як, мелодія, гармонія, ритм, фактура та інші, автор гармонійно синтезує їх як із класичними, так і з сучасними засобами оркестрового письма. Однак, переосмислюючи народний мелос, основним завданням, що ставить собі композитор, постає відтворення образно-семантичної сторони національного фольклору, його внутрішньої символіки та глибинного філософського змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. “Прилуцькі пісні” / Ольга Бенч-Шокало // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: [зб. наук. праць упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 254–255.
2. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” / Катерина Сергіївна Біла. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – 204 с.
3. Загайкевич М. П. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 57 с.
4. Макаренко Лідія. Принципи симфонізації народного мелосу у творчості Л. Колодуба (на основі Симфонії № 8) / Л. П. Макаренко // Х Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва “Українська культура: виклики сьогодення” : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції [упор., наук. ред. С. М. Садовенко], Київ, 31 травня – 1 червня 2012 р. – К. : НАКККіМ, 2012. – С. 170–174.
5. Макаренко Лідія. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник / Лідія Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.
6. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) / А. Муха. – К. : Музична Україна, 1979. – 269 с.
7. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “музичне мистецтво” / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2000. – 18 с.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2006). “Prylutski Pisni”, *Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennia, spohady)*. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Levko Kolodub: pages

- of creative life (articles, studies, memoirs) The Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Kyiv, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Issue 50, pp. 254–255. (in Ukrainian).
2. Bila, K. S. (2011). “Genre-stylistic model of instrumental concert and conceptual foundations of a composer’s interpretation (case study of L.M. Kolodub’s works)”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.03, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 204 p. (in Ukrainian).
 3. Zagaikevych, M. P. (1973). *Levko Kolodub. Tvorchy portrety ukrainskykh kompozytoriv* [Levko Kolodub. Creative portraits of Ukrainian composers], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
 4. Makarenko, Lidiia (2012). Principles of symphonization of folk melody in the work of L. Kolodub (based on Symphony No. 8), *X Kulturolohichni chytannia pamiaty Volodymyra Podkopaieva “Ukrainska kultura: vyklyky sohodennia”*: zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [X Cultural reading of Volodymyr Podkopaiev’s memory “Ukrainian Culture: Challenges of the Present”: a collection of materials of the International Scientific and Practical Conference], Kyiv, May 31 – June 1, 2012 National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, pp. 170–174. (in Ukrainian).
 5. Makarenko, Lidiia (2015). *Folklorni zasady orkestrovoi tvorchosti Leva Koloduba : navchalnyi posibnyk* [Folk principles of orchestral creativity of Lev Kolodub: a Textbook], Nova Knyha, Vinnytsia. (in Ukrainian).
 6. Mukha, A. (1979). *Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya)* [The process of composer creativity (problems and ways of research)], Kyiv, Musical Ukraine. (in Ukrainian).
 7. Frait, O. (2000). “Features of the embodiment of the principle of programming in Ukrainian piano music”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Music Art), 17.00.03, Kyiv, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).

УДК 787.61

Світлана Гриненко

СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ГІТАРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті визначено високий рівень розвитку гітарного репертуару, що створили українські композитори. Висвітлено основні тенденції у розвитку українського гітарного мистецтва. Виділено наслідування традицій, закладених в західноєвропейській гітарній музиці. Акцентовано увагу на відродженні елементів лютневої музики у творах українських композиторів-гітаристів. Підкреслено значну увагу до фольклору, в тому числі українського, що проявляється у широкому зверненні до жанру обробки.

Ключові слова: гітара, репертуар, українські композитори, твори, західноєвропейські традиції.

Светлана Гриненко

СПЕЦИФИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ГИТАРЫ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В статье определен высокий уровень развития гитарного репертуара, созданного украинскими композиторами. Освещены основные тенденции в развитии украинского гитарного искусства. Выделено следование традициям, заложенным в западноевропейской гитарной музыке. Акцентируется внимание на возрождении элементов лютневой музыки в произведениях украинских композиторов-гитаристов. Подчеркнуто значительное внимание к

фольклору, в том числі українському, що проявляється в широкому обращенні к жанру обробки.

Ключевые слова: гитара, репертуар, українські композитори, произведения, західноєвропейські традиції.

Svitlana Grynenko

SPECIFIC OF GUITAR WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS

Guitar art is an area based on the traditions of Western European music. Performing and composing practices from Spain, France, from the New Age era began to interest the guitar. In the 20th century, interest from the professional composers began to emerge, indicating a more serious attitude to the guitar and the revival of those traditions that began in the Western European space of the XVIII century. At the moment, there are many composers who can rightfully be called creators of guitar music, many of them composers-guitarists, combining writing of works with performing activities. Moreover, it is worthwhile to select several guitar schools, the most influential and significant of which are those that are localized in the capital and southern regions of Ukraine. Among the composers who take a leading place in their guitar work, one can mention the following: Konstantin Chechenia, Mykola Stetsun, Valery Antonyuk, Victor Vovk, Oleg Boyko, Alina Boyko, Viktoriya Kulikovskaya, Victor Prokopchuk, Oleksandr Khodakivsky, Oleg Selivanov.

Many composers of the south of Ukraine create guitar works – these are Yuri Mogilyuk, Oleksandr Zatinchenko, Anatoliy Shevchenko. It is appropriate to mention separately Mykolaiv composers – it is Valentin Zadoyanov, Leonid Panteleymonov, Vladislav Korshunov, Alexander Fedotko. There are not only guitar schools, but also the whole creative artistic-composing dynasties. In the Ukrainian space, the family of Radzetsky from the city of Dnipro occupies a leading place in the development of guitar art. Also worth mentioning is the Ivanyuk family (Paul is the father and sons of Timur and Volodymyr) who are engaged in composing, performing and educational activities in the field of the guitar. In their creative work there are many translations, guards for the guitar duo.

It is possible to note the formation of a wide range of guitar repertoire, sponsored by Ukrainian composers, which is important for the professional skill of performers. In the works of domestic composers-guitarists one can distinguish several main tendencies. First of all, it is an imitation of the traditions embodied in guitar music by such Western composers as H. Rodrigo, H. Turin, F. Moreno-Torroba, R. Diennes, M. Castelnuovo-Tedesco, M. Ponce. The second direction of guitar creativity of domestic authors is the revival of ancient music, the creation of imagery, which corresponds to the ideals of the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque. In addition, a number of composers can combine signs of the first and second directions, adding bright and recognizable elements of Ukrainian folk melody. At the moment, in the works of Ukrainian composers-guitarists, there are works for the child's age and works, designed for a high professional performance level – processing folk songs, transcriptions for guitar, miniatures, concert works, ensemble (including for the ensemble of guitars). All of this is a prerequisite for the great prospects for the further development of domestic guitar performances.

Keywords: guitar, repertoire, Ukrainian composers, works, Western European traditions.

Гітарне мистецтво має глибоке коріння. Становлення гітари як інструменту, що успадкував традиції гри на інших щипкових інструментах (ліра, кіфара, віуела) привертало увагу фахівців різних наукових сфер – музикознавчої, культурологічної, історичної. Значне обґрунтування в музикознавчому дискурсі здобули різні аспекти, пов'язані зі становленням європейського і латиноамериканського гітарного виконавства та композиторської творчості, пов'язаної з даним інструментом. Вітчизняна гітарна композиторська школа, яка сформувалася порівняно недавно, не отримала достатнього висвітлення в сучасній мистецтвознавчій літературі, хоча й наразі є чимало гітарних творів українських композиторів. Спроба висвітлення напрямків розвитку діяльності вітчизняних композиторів-гітаристів – завдання,

виконання котрого сприятиме формуванню уявлення про можливу взаємодію із закордонною практикою і власними надбаннями творців.

Риси неоромантизму як ознаки сучасної української гітарної музики розкриті в праці В. Барзишеної [1]. Виконавські традиції у сфері гітарного мистецтва проаналізовані у працях В. Блажевич [2–3]. Розвитку інструментальної гітарної освіти в Україні у сучасному науково-педагогічному дискурсі присвячено розробку А. Коваленко [4]. Огляд ключових тенденцій розвитку сучасної української наукової думки про гітару здійснено в праці В. Сидоренко [5]. Проблеми виконавства барокової музики на класичній гітарі представлено в праці П. Кротон [6]. Історичні аспекти, пов'язані з виробництвом гітар, розкрито у роботі М. Родрігеса [7]. Однак питання розвитку творчості українських авторів у сфері гітарного мистецтва залишається малодослідженою сферою вітчизняного музикознавства.

Мета статті – розкрити специфіку гітарних творів українських композиторів та висвітлити їх позиціонування в контексті гітарного мистецтва.

Гітарне мистецтво є сферою, що спирається на традиції західноєвропейської музики. Виконавство та композиторська практика Іспанії, Франції від епохи Нового часу започаткували інтерес до гітари. Можна казати про інтерес до гітари як інструменту, що служив уособленням світського музикування. Гітарна музика в закордонній практиці розвивалася паралельно й у професійній, і в народній культурі. Чималий прорив у виробництві інструментів у ХІХ столітті сприяв поширенню гітари. “Сотні тисяч гітар було створено у світі, які базувалися на конструктивній системі, основаній на здобутках Антоніо Торреса” [7, р. 18]. Проте, незважаючи на її поширеність, гітару почали сприймати, здебільшого, як інструмент для аматорського непрофесійного виконавства. Такі ж риси були характерні й для формування гітарного виконавства у вітчизняному просторі, що стосувалося здебільшого сфери побутового музикування. У ХХ столітті почав зароджуватись інтерес до гітари з боку професійних композиторів, що свідчить про серйозніше ставлення до неї та відродження тих традицій, які було започатковано в західноєвропейському просторі ХVІІІ століття. Чималу роль у відродженні інтересу до гітари свідчила діяльність віртуоза-гітариста Андреса Сеговії. Саме його творчість посприяла написанню ряду масштабних концертних творів у західноєвропейському просторі. “Концерти А. Сеговії надихнули багатьох композиторів до написання творів для гітари (Е. Вілла-Лобос, Х. Родріго, Ф. Морено-Торррера). Техніка Андреса Сеговії стала результатом розвитку іспанської гітарної школи Ф. Сора, Д. Агуадо, Ф. Таррегі” [3, с. 358]. Твори провідних композиторів заклали основу для формування принципово іншого ставлення до гітари, які згодом були успадковані у вітчизняній практиці.

Значний інтерес до гітари та розквіту виконавської практики у вітчизняному просторі відзначив український дослідник В. Блажевич: “Гітарне виконавство ХХ століття поступово переходить на якісно новий рівень. Репертуар інструменту оновлюється, з'являється більше академічної музики, що сприяє професіоналізації гітари на території України. Радянський період у розвитку гітарного мистецтва увійшов в історію відомими іменами виконавців та педагогів, основоположників сучасних виконавських традицій і розробників методик гри” [2, с. 110]. Усі ці чинники, як-от поява виконавської школи, підтриманої численними методичними розробками, сприяла потребі формування репертуару, що й реалізували багато творців.

Нині є чимало композиторів, яких по праву можна йменувати творцями гітарної музики, багато з них є композиторами-гітаристами, що поєднують написання творів з виконавською діяльністю. Більше того, варто виокремити кілька гітарних шкіл, найбільш впливовими і значимими з яких є ті, що локалізуються у столиці та південному регіоні України. Серед композиторів, які відводять гітарі чільне місце у своїй творчості, варто згадати наступних: Костянтин Чеченя, Микола Стецюн, Валерій Антонюк, Віктор Вовк, Олег Бойко, Аліна Бойко, Вікторія Куликовська, Віктор Прокопчук, Олександр Ходаківський, Олег Селіванов. Розглянемо деякі аспекти їх творчого спрямування у сфері гітарного мистецтва детальніше.

Костянтин Чеченя – заслужений діяч мистецтв України, голова Київського міського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки (НВМС); голова Асоціації гітаристів НВК; директор Літньої гітарної академії; шеф-редактор журналу “Гітара в Україні”;

артдиректор Міжнародного конкурсу гітаристів “ГітАс”, керівник ансамблю давньої музики, викладач, виконавець-мультиінструменталіст та композитор. Коло його інтересів – відродження традицій автентичного виконавства. Разом з тим у його творчому доробку є чимало програмних творів, розрахованих для дитячого віку (“Марго”, “Крок назустріч”, “Початок року”, “Квартовий рок”, “Просто блюз” та ін.).

Микола Стецюн – член Національної спілки композиторів України (НСКУ), заслужений діяч мистецтв України, живе у Харкові. В його творчому доробку представлені масштабні твори, де гітарі відведено центральне місце – це концерт для гітари з оркестром “Іспанський” (1997), варіації для гітари з оркестром на тему А. Коррелі (1999), варіації на тему М. Преторіуса для гітари з оркестром (2000).

Київський композитор Валерій Антонюк – член НСКУ, товариств авторських прав на виконання ВМІ (США) та МСРС (Велика Британія) – лише нещодавно почав приділяти увагу гітарі; проте, будучи учнем класу Г. Ляшенка, продемонстрував глибокий рівень опанування даного інструменту. Для гітарного виконання він написав “Адажіо” для гітари й камерного оркестру, твір для гітари соло і для квартету гітар “CLASSIC GUITAR” (місто Миколаїв). У творчості М. Стецюна та В. Антонюка, а саме у зверненні до жанру концерту для гітари з оркестром можна віднайти риси, що споріднюють їхню музику з традиціями провідного латиноамериканського композитора Х. Родріго.

Основний композиторський інтерес Аліни Бойко – київської гітаристки, композитора, викладача, члена Президії (з 2000) і заступника Голови (з 2006) Асоціації гітаристів Національного всеукраїнського музичної спілки (НВМС), а з 2007 року й заступника голови Київської міської організації НВМС, полягає у творах для гітари. В її творчому доробку – збірки творів для шестиструнної гітари, п’єси, розраховані на початковий рівень гри на гітарі, ансамблеві твори для дуету скрипки та гітари чи домри й гітари, а також твори для фортепіано і бандури соло. Більшість творів є програмними, можна простежити значний інтерес до фольклору, що проявляється у численних обробках народних пісень – українських (“Ніч яка місячна”, “Ой, лопнув обруч!” для дуету гітар, “Ой, не світи, місяченьку”, варіаціях на тему української народної пісні “Сонце низенько”).

Гітаристка, композитор, викладач, член Президії Асоціації гітаристів НВМС Вікторія Куликовська продовжує традиції свого батька – Віктора Івановича Куликовського, який став її першим викладачем. Її значний інтерес до викладання майстерності гри на гітарі проявляється у виданні збірок, що містять перекладення відомих класичних “шлягерів”, обробки українських народних пісень, аранжування для двох гітар й авторські твори (“Пожовклий листок”, “Гарний настрої”, “Вальс сніжинок”, “Марш” та ін.).

Житомирянин Олександр Хомаківський поєднує діяльність педагога, композитора, винахідника музичних інструментів, він є заслуженим діячем мистецтв України, членом НВМС. Упровадив школи класичної гітари у Житомирському музичному училищі та музичних школах. Його музична мова відображає провідні тенденції, характерні для західноєвропейської авангардної течії. Маємо на увазі використання сучасних прийомів гри “легато лише лівою чи правою рукою на грифі, флажолетами, “гольде”, “тамбурином”, глісандо, тремоло, “тепінгом” [1] та дисонантних гармонічних співзвуч – акорди з розщепленими тонами і т. п. При цьому характерною ознакою творчого підходу є використання інтонацій, притаманних українському фольклорові.

Як вже зазначено, чимало композиторів півдня України пишуть гітарні твори – це Юрій Могилюк (одеський викладач, композитор та виконавець, автор безлічі творів, перекладень для гітари), Олександр Затинченко (композитор, викладач, заслужений працівник народної освіти України), Анатолій Шевченко (одеський гітарист, композитор, музикознавець, художник та поет). Доречно згадати й Миколаївських композиторів – це Валентин Задоянов (гітарист, композитор, поет, педагог), Леонід Пантелеймонов (композитор, гітарист, викладач), Владислав Коршунов (композитори, виконавець, член НСКУ, голова Миколаївського клубу композиторів Ad libitum), Олександр Федотко (композитор).

Часто теоретичні пошуки митців нерозривно пов’язані з їх практичними розробками. Так, здобутки А. Шевченка у сфері музикознавства відображають його вибір жанрів.

В. Сидоренко, відзначаючи внесок гітариста Анатолія Шевченка підкреслює його інтерес і до античного мистецтва, і до фламенко. Відповідно, саме риси музики фламенко можна віднайти у творах А. Шевченка. “Теоретик музичного мистецтва, дослідник античної музики значну увагу приділив історії гітарного виконавства, а також опанування досвіду та вивченню стилю фламенко, що зумовило вихід у світ дидактично систематизованої педагогічної роботи “Гітара фламенко: Мелодії та ритми (ноти, вправи)” у трьох частинах (Київ, 1988) і дослідження “Неприборкані ігри фламенко” [5, с. 189].

Якщо звернутися до творчості В. Задоєнова, то в ній можна віднайти риси, які свідчать про наслідування традицій трактування гітари в дусі інструментів, наявних у західноєвропейському середньовіччі, наприклад, у лютневій музиці. Це проявляється на рівні як тематики (“Пісні менестрелів”, “Лицарська сюїта”, “Кельтський орнамент”, “Пісня про Роланда”, “Книга пілігрима”, “Пісня Конкістадора”, “Фарголл-троль”), так і специфіки музичної мови. Власне, сучасна композиторська гітарна творчість відкрита для поєднання різних, часом протилежних начал. “Публіка відвернулася від сучасної до ранньої музики, до того, як композитори почали писати атональну музику” [6, р. 1].

Варто відзначити формування не лише гітарних шкіл, а й творчих виконавсько-композиторських династій. В українському просторі чільне місце у розвитку гітарного мистецтва посідає родина Радзецьких з міста Дніпро. Юрій Радзецький – композитор, історик гітари, член Національної спілки журналістів України, викладач, ведучий радіопроектів “Академія гітари”. Його сини – Сергій і Дмитро – також є не лише гітаристами, а й композиторами, які успадкували традиції попередників, але, разом з тим, і відкриті до новацій. Вони багато пишуть й експериментують з різними стилями, конструкціями акустичних гітар та різноманітними ефектними прийомами гри. Ще під час навчання в КНУКіМ у класі В. А. Жадько Сергій Радзецький виграв спеціальний приз посольства Іспанії в Україні за цикл п’єс, присвячених Сальвадору Далі. Брати наразі займаються активною виконавською діяльністю, виступаючи в дуеті, сольо та у колективі *Supremus*, де виконують власну музику. Також варто згадати родину Іваннікових (Павло – батько та сини Тимур і Володимир), які займаються композиторською, виконавською і, так би мовити, просвітницькою діяльністю в галузі гітари. У їх творчому доробку багато перекладень, обробок для дуету гітар.

Отже, можна відзначити формування широкого спектру гітарного репертуару, авторами якого є українські композитори, що має важливе значення для професійної майстерності виконавців. “Констатуємо, що у середині ХХ століття сформувалась самобутня інструментальна (гітарна) галузь музичного мистецтва з відповідним репертуаром, арсеналом музично-виражальних засобів і технічних прийомів, професійною практикою підготовки гітаристів” [4, с. 256].

Таким чином, у творчості вітчизняних композиторів-гітаристів можна виділити кілька основних тенденцій. Насамперед – це наслідування традицій, що заклали в гітарну музику такі західні композитори, як Х. Родріго, Х. Туріна, Ф. Морено-Торроба, Р. Дієнс, М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе. Другим напрямком гітарної творчості вітчизняних авторів є відродження старовинної музики, створення образності, яка відповідає ідеалам доби середньовіччя, Відродження, бароко. Крім цього, ряд композиторів можуть поєднувати ознаки першого та другого напрямку, додаючи яскраві та впізнавані елементи українського народного мелосу. Наразі, в творчості українських композиторів-гітаристів наявні твори для дитячого віку і твори, розраховані на високий професійний виконавський рівень – обробки народних пісень, перекладення для гітари, мініатюри, концертні твори, ансамблеві (в тому числі для ансамблю гітар). Усе це є передумовою запоруки чималих перспектив подальшого розвитку вітчизняного гітарного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барзишена В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів А. Шевченка) / Вікторія Барзишена // Музична наука на початку третього тисячоліття. – 2017. – Випуск № 4. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://musikology.com.ua/program/82/>.

2. Блажевич В. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі / Василь Блажевич // Естетика і етика педагогічної дії. – Київ-Полтава, 2017. – Вип. 15. – С. 107–115.
3. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи / В. О. Блажевич // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 квітня 2016 року, м. Київ. – Київ, 2016. – С. 353–360.
4. Коваленко А. С. Історико-культурологічний аналіз розвитку інструментальної (гітарної) освіти в Україні у сучасному науково-педагогічному дискурсі / А. С. Коваленко // Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – Випуск 12. Ч. 2. – С. 248–258.
5. Сидоренко В. Тенденції сучасної української наукової думки про гітару (музикознавство, педагогіка, методика, дидактика / Вікторія Сидоренко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, 2011. – Вип. 31. – С. 188–197.
6. Croton P. *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources* / Peter Croton. – Create Space Independent Publishing Platform, 2015. – 240 p.
7. Rodriguez M. *The Art and Craft of Making Classical Guitars* / Manuel Rodriguez. – Milwaukee: Hal Leonards books, 2009. – 178 p.

REFERENCES

1. Barzyshena, V. (2017). Neoromanticism as a stylistic tendency in contemporary Ukrainian guitar music (on the example of A. Shevchenko's works). *Muzychna nauka na pochatku tretioho tysiacholittia* [Music Science at the beginning of the third millennium], Issue 4. – Electronic resource, available at: <http://musikology.com.ua/program/82/> (in Ukrainian).
2. Blazhevych, V. (2017). Evolution of the development of performing traditions of guitar art in the domestic cultural and educational space. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii* [Aesthetics and ethics of pedagogical action], Kyiv–Poltava, Issue 15. pp. 107–115. (in Ukrainian).
3. Blazhevych, V. O. (2016). Musical-performing traditions of Western Guitar School. *Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia* [Professional Artistic Education and Art Culture: Challenges of the XXI Century], Kyiv, pp. 353–360. (in Ukrainian).
4. Kovalenko, A. S. (2015). Historical and Cultural Analysis of the Development of Instrumental (Guitar) Education in Ukraine in the Modern Scientific-Pedagogical Discourse. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia: zbirnyk naukovykh prats Umanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Pavla Tychyny* [Problems of preparing a modern teacher: a collection of scientific works of the Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University], Uman, FOP Zhovtyy O. O. Issue 12. Ch.2. pp. 248–258. (in Ukrainian).
5. Sydorenko, V. (2011). Trends in Contemporary Ukrainian Scientific Thought on Guitar (Musicology, Pedagogy, Methodology, Didactics. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education], Kharkiv, Issue 31. pp. 188–197. (in Ukrainian).
6. Croton, P. (2015). *Performing Baroque Music on the Classical Guitar: a practical handbook based on historical sources*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 240 p. (in English).
7. Rodriguez, M. (2009). *The Art and Craft of Making Classical Guitars*, Milwaukee, Hal Leonards books, 178 p. (in English).

УДК 78.071.2 (477)

Роман Дзундза

**ПОСТАТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ІДЕНТИЧНОСТІ**

У статті досліджено диригентську діяльність М. Лисенка у контексті проблем ідентичності. Акцентуючи увагу на деяких історичних фактах з біографії митця, окреслено риси, характерні для класика української музики, чий вплив на мистецтво є масштабним та незаперечним. Охарактеризовано національно-культурну ідентичність М. Лисенка, що підкреслено нерозривністю його композиторської, виконавської та диригентської діяльності з національним фольклором і поезією. У контексті проблем ідентичності проаналізовано творчу діяльність М. Лисенка та визначено основні характерні ознаки культурної і національної ідентичності, а також самоідентичності, які він проявляв упродовж творчого життя. Зроблено висновок, що постать М. Лисенка є синтезом різних компонентів ідентичності і не може бути зведена до котроїсь із них через масштабність та інтегративний тип таланту митця.

Ключові слова: М. Лисенко, диригент, ідентичність, самоідентичність, національна ідентичність, культурна ідентичність.

Роман Дзундза

**ЛИЧНОСТЬ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО
В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ИДЕНТИЧНОСТИ**

В статье исследована дирижерская деятельность Н. Лысенко в контексте проблем идентичности. Акцентируя внимание на некоторых исторических фактах из биографии композитора, обозначено черты, характерные для классика украинской музыки, чье влияние на искусство является масштабным и неоспоримым. Охарактеризовано национально-культурную идентичность Н. Лысенко, что подчеркивается неразрывностью его композиторской, исполнительской и дирижерской деятельности с национальным фольклором и поэзией. В контексте проблем идентичности проанализировано творческую деятельность Н. Лысенко и определено основные характерные признаки культурной и национальной идентичности, а также самоидентичности, которые он проявлял в течение своей творческой жизни. Сделан вывод, что фигура Н. Лысенко является синтезом различных компонентов идентичности и не может быть сведена к любой из них из-за масштабности и интегративного типа таланта композитора.

Ключевые слова: Н. Лысенко, дирижер, идентичность, самоидентичность, национальная идентичность, культурная идентичность.

Roman Dzundza

**THE PERSONALITY OF MYKOLA LYSENKO
IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF IDENTITY**

Starting from the second half of the twentieth century the concept of identity has become a universal explanatory paradigm, a universal tool for research. Linguistic and cultural divisions, “split” society, which is unfortunately Ukraine today, need realization of the national identity policy, which should be implemented in all areas of civil, social and cultural life.

The aim of the research is to study the figure of Mykola Lysenko in the context of identity issues. To achieve this, the following objectives have to be addressed: discover and process the

necessary reference database; to identify manifestations of various identity types in the life and creative activity of Mykola Lysenko and their influence on the further development of the Ukrainian choral art.

Mykola Lysenko spent his childhood in the Hrynky village, Kremenchug district in Poltava region. And then in his childhood, when he was living close to the people and perceiving their traditions, the seed of his national consciousness was planted. Over the time the seed was shaped into a national vocation, as it is well known, that self, i.e. self-identity, cannot be formed without the influence of an external factor. Since 1860 M. Drahomanov, T. Rylsky, V. Antonovich and many others pro-Ukrainian students of St. Volodymyr Kyiv University played a key role in the formation of M. Lysenko.

The national and cultural identity of M. Lysenko is emphasized by the inseparability of his composing, performing and conducting activities from the national folklore and poetry.

In the nineteenth century there was a form of class identity, thus aristocracy and common people were separated from each other. Classes gave rise to limitations as the folk culture could only partially penetrate into the higher circles due to its "commonality". At the same time by limiting its "high culture" the aristocracy was defending their own interests. The fact that M. Lysenko came from a "higher" class gave him the opportunity to present the folk art in a professional way which "suited" aristocratic taste. That was one of the key elements of Lysenko's influence on the development of the Ukrainian music as by his creative work he began to unite different class groups demonstrating their affiliation to the same culture.

Despite the existence of the Ukrainian people, from the point of view of the official Russian Empire policy of the nineteenth century, Ukraine as such did not exist. Ukrainian language and national culture were outlawed. Persistent and long-term work of M. Lysenko on folklore and its presentation at the concert venue brings the master in the limelight of national identity. Practical significance of Lysenko's folklore works is unification of Ukrainians around the national idea, and his conductor-choral activity became a tool of this union.

His creativity, which demonstrated his clear national identity, M. Lysenko spread throughout Ukraine. His trips with choruses to Ukrainian cities not only initiated concert tours as such, but put the Ukrainian song in his adaptation on the unprecedented pedestal. M. Lysenko's merit as a conductor is that he was rather demanding and strict and that way he taught and showed how to perform a Ukrainian song, always treating seriously the performance of musical works.

It is difficult to imagine the Ukrainian music culture of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries without M. Lysenko as a musician and luminary. Almost every family that had a piano at that time also had his "collections". And the songs from his "forties" and "dozens" were performed by many amateur choirs.

We cannot fully understand a historical figure of M. Lysenko in the context of identity issues without considering the political tension of that period. Therefore the author tries to outline the features of the master, whose impact on the art is huge and undeniable, by emphasizing some historical facts in his biography.

While analyzing Lysenko's activity, the article defines and outlines features of cultural and national identity and self-identity displayed by the master through his creative life.

The conclusion has been drawn that the figure of Mykola Lysenko is a synthesis of various components of identity and cannot be reduced to one of them due to the scale and integrative type of master's talent. The significance of this study lies in the fact that it takes a new look at M. Lysenko who is intertwiningly connected with the formation of Ukrainian identity as a whole. This modern factor is decisive in the development of country's own socio-cultural and civilizational autonomy. Studies of the national, cultural and self-identity of Ukrainian conductors create the basis for shaping the policy of the Ukrainian nation in the field of culture. The further development of this study is intended to consolidate the society around the acute ideas and principles of national self-affirmation on the basis of common national interests. In this way, reliable foundations are laid for awareness of the common national identity.

Keywords: *M. Lysenko, conductor, identity, self-identity, national identity, cultural identity*

Глобалізаційні процеси сьогодення актуалізують для сучасних культур проблему можливості існування унікальних національних ареалів. Ідентичність нації визначає її державну політику, як внутрішню, так і зовнішню; це бренд, яким вона презентує себе у світовій спільноті. Основою цивілізації є самоідентифікаційний принцип, якому властивий діахронний (від покоління до покоління) тип самоідентичності. Саме він визначає традиції культурного розвитку в соціально-культурному і базовому відтворенні цінностей та стійких навичок людей. Починаючи з другої половини ХХ століття, на противагу класовому підходу радянського суспільства, поняття ідентичності стало універсальною пояснювальною парадигмою. Це запозичене з психології поняття – нині універсальний інструмент. Мовно-культурні поділи, “розколоте” суспільство яким є, на жаль, сьогодні Україна, потребують реалізації політики національної ідентичності. Вона повинна бути упроваджена в усіх галузях громадянського та соціокультурного життя. Цим пояснюється актуальність теми нашого дослідження.

Для українського суспільства надзвичайно важливо мати символи-провідники, що об’єднують людей і створюють колективну спільність, перетворюючись тим самим у конструкти, забезпечуючи собою контакти між поколіннями. Впродовж історії України таких символів було багато. Це не тільки історичні особистості (князь Володимир, княгиня Ольга, Тарас Шевченко, Іван Франко), а й будівлі (Софія Київська), міста (Київ, Львів) та особливі синкретичні символи (“Руська Трійця”, “Просвіта”), а також багато інших.

При дослідженні проблеми ідентичності в українській класичній музиці особливу увагу привертає постать її основоположника – Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912). У працях українських науковців В. Андрієвського [1], Л. Архімович [2], Т. Булат [3], Р. Скорульської [5], О. Лисенка [6], А. Лашенка [7], присвячених митцю, проблеми ідентичності висвітлені, на жаль, недостатньо.

Мета статті – дослідити постать композитора і диригента Миколи Лисенка в контексті проблем ідентичності, виявити й опрацювати необхідну джерельну базу, встановити прояви різних видів ідентичності у життєтворчості М. Лисенка та їх вплив на розвиток українського хорового мистецтва.

Що спонукало Миколу Лисенка присвятити життя музиці та диригентській діяльності? Як сталося, що людина, вивчивши спочатку французьку, потім російську і тільки згодом українську абетку, змогла стати найвідомішим українським фольклористом, композитором та диригентом і започаткувати українську національну музичну культуру?! Можливо, визначальним фактором стало те, що Микола народився і в дитинстві жив у селі Гриньки Кременчуцького повіту Полтавської губернії [3, с. 13]. Відомо, що власне Я, тобто самоідентичність, неможливо сформулювати відокремлено, без впливу зовнішнього чинника: “...будь-яка ідентичність виникає в рамках системи соціальних відносин та уявлень” [4, с. 19]. Можливо тоді, в дитинстві, сприймаючи народні традиції, у М. Лисенка і зародилося зерно національної свідомості, що з часом набрало форми національного покликання.

Звичайно, у ХІХ ст. побутувала форма класової ідентичності, аристократія і простий люд були відокремлені одне від одного. Класи породжували обмеженість, адже народна культура лише частково проникала у вищі кола внаслідок своєї “простонародності”. Водночас, аристократія обмежуючи свою “високу культуру”, захищала власні інтереси. Те, що М. Лисенко походив із “вищого” класу, дало йому змогу подати народну творчість у професійному вигляді, в якому вона стала “придатною” для аристократичного ужитку. Це було одним із ключових аспектів у впливі М. Лисенка на розвиток української музики, адже своєю творчістю він почав об’єднувати різні класові групи, показуючи їм приналежність до однієї і тієї ж самої культури.

Через низку причин (у тому числі знищення кріпацтва), вся сім’я М. Лисенка переїхала до Києва. Згодом він, навчаючись разом із Михайлом Старицьким у Харківському університеті, зіткнувся з обшуками й арештами студентів (1859 р.). Уже в наступному 1860 році він перевівся до Київського університету, де і зблизився з іншими студентами, які активно цікавились українською культурою. Саме вони стали українськими вченими, письменниками та громадськими діячами. Серед них: М. Драгоманов, Т. Рильський, В. Антонович та багато

інших. Їхній вплив на М. Лисенка відіграв ключову роль у формуванні його національної та культурної свідомості.

Київські студенти кінця XIX ст. мали свої традиції, зокрема, збиралися поспівати народних пісень на Байковій горі, у Кадетському гаю чи в Ботанічному саду. Проте ці співаки не були згуртовані. Саме у 1860 році Микола Лисенко зібрав їх у перший український студентський хор. Диригентської практики на той час він не мав, проте, познайомившись із диригентом університетської церкви та перейнявши традиції хорового партесного співу, почав учити своїх друзів співати разом. Уже на початку наступного, 1861 року відбувся перший концерт, у програмі якого були тільки українські пісні [3, с. 35].

Національну свідомість студентів Київського університету св. Володимира живив також часопис “Основа”, що в той час Пантелеймон Куліш видавав у Петербурзі. Микола Лисенко був охоплений потоком проукраїнської діяльності серед студентства, він брав участь у кількох гуртках та вступив у товариство “Громада”. Того ж року відбулася генеральна сходка, після котрої, як згадував М. Старицький, М. Лисенко “став найзавзятішим українофілом” [3, с. 37]. Після цієї події молодий митець почав поринати у просвітницьку діяльність: “збирати скарби народної творчості, організувати хори і викладати в “недільних школах”, студіювати “серйозну музику” [3, с. 57]. Національна ідентичність композитора проявлялась у зацікавленості народним фольклором, який він записував з Павлом Чубинським, своїм товаришем в етнографічних подорожах.

Ще одним хоровим спадком М. Лисенка був створений з його ініціативи хор при нелегальному товаристві “Громада”. Воно було засноване у 1859 році та вважалося ідейним спадкоємцем Кирило-Мефодіївського братства. Від 1861 року для М. Лисенка розпочинається “послідовна лінія у відзначенні пам’яті Т. Шевченка” [3, с. 60]. Три роки потому, як згадувала Олена Пчілка, у 1864 р., на вшанування пам’яті великого Кобзаря у Київському міському театрі відбувся концерт, де М. Лисенко диригував хором та оркестром [7, с. 82].

Микола Лисенко поширював українську музику і в період свого навчання у Лейпцигській консерваторії. У 1867 році він як знавець українського фольклору був запрошений навчити кількох українських народних пісень учасників відомого на той час чоловічого хору “Глагол празький”¹. Тепер його вважають одним із найстаріших хорових колективів Чехії. Того ж року відбулася ще одна важлива подія: М. Лисенко виступав як виконавець-соліст, і на один із таких концертів у Празі Ян Прохазка написав рецензію (28 грудня 1867 р., чеська газета “Die Politic”). Ця рецензія була передрукована у львівському журналі “Правда” і в західноукраїнському музичному просторі мала ефект доміно, оскільки М. Лисенко став відомим серед українців Галичини, а його стосунки з українськими громадами породили цілу низку нових музичних ідей, які згодом активно реалізував.

Того часу в Західній Україні зароджувалася традиція вшанування творчості Т. Шевченка. Оскільки музичних творів на слова поета на той час ще не було, то до першого Шевченківського свята очільник львівської студентської “Громади” Олександр Барвінський попросив М. Лисенка написати музику до “Заповіту”² Т. Шевченка. Його прем’єра³ дуже тепло зустріли львів’яни у середині лютого 1868 року. Такий творчий експеримент не міг не мати продовження, і вже 17 квітня того ж року сталася ще одна значна подія в українській музиці – М. Лисенко написав перші романси із семисерійного циклу “Музика до ”Кобзаря” на слова Т. Шевченка – “Туман, туман долиною” та “Ой одна я, одна”.

Після завершення навчання у Лейпцигу М. Лисенко повернувся до Києва і розпочав виконавську, педагогічну, науково-фольклористичну, диригентську та просвітницьку діяльність. Дмитро Ревуцький згадував, що Микола Лисенко “мав хист розтлумачити річ <...> захопити виконавця нею <...> Він увесь горів палкою любов’ю до творчості народу” [6, с. 531]. Його концерти у Києві 1870–1873-х років мали значний розмах. До них він уводив ряд пісень

¹ Хор заснований у Празі в 1861 році. Його керівником був у 1865–1877 роках Берджих Сметана, в 1867 році – Карел Бендль.

² У той самий час музику до “Заповіту” написав і Михайло Вербицький.

³ “Заповіт” М. Лисенка написаний для хору і баритона у супроводі фортепіано.

представників різних національностей¹, які збирав у всій Україні й за її межами. За допомогою у зібранні збірників з піснями М. Лисенко звертався і до А. Вахнянина з проханням: "...щоб спів народний не попсований та не покуйовджений був" [5, с. 85].

Із метою вдосконалення композиторських навиків М. Лисенко восени 1874 року поїхав навчатися до Петербурга. І тут також проявився його талант до організації українських хорів. Уже наступного, 1875 року разом з В. Пасхаловим він організував безкоштовні хорові курси, а згодом і виступи з цим хором у так званому "Соляному містечку". Ще з 1862 року в Петербурзі була традиція вшанування пам'яті Т. Шевченка, а з 1875 року М. Лисенко брав активну участь у цих заходах. Того ж року композитор організував "Перший слов'янсько-етнографічний концерт"², на якому виступив і як піаніст-соліст, і як диригент. На цей концерт він запросив українського кобзаря Остапа Вересая. Основою дійства стала українська програма, проте звучала й польська та сербська музика. Миколу Лисенка навіть почали називати "українським Глінкою" [2, с. 87] і запропонували посаду капельмейстера у приватній опері, проте його "тягла додому туга за батьківщиною і бажання служити їй лиш одній" [6, с. 55].

У час повернення М. Лисенка з Петербурга до Києва видано Емський указ³, що на наступні 36 років змінив його життя, перетворивши на постійну напругу та боротьбу проти царизму. Саме того року композитор написав на поезію М. Старицького хор "На прою!", який одразу ж заборонила цензура.

Сповна збагнути історичну постать М. Лисенка у контексті проблем ідентичності неможливо без відчуття політичної напруги того часу, в якій він жив і творив. Щоб посилити свій політичний вплив, Російська держава видала два важливі документи: у 1863 р. Валуєвське розпорядження, а у 1876 році закріпила його Емським указом. Ці два документи не набули чинності закону, та попри це мали свою історичну значущість і були опубліковані для широкого загалу й поширювались як відомчі акти Міністерства внутрішніх справ. Вони легітимізували дії протизаконного примусу в Російській імперії.

Незважаючи на існування українського народу, з погляду офіційної політики XIX ст. України як такої не існувало. Існували мова, національна культура, та вголос про них не можна було говорити. Завзята і довготривала робота М. Лисенка над фольклором представляє його у світлі національної ідентичності, яку М. Гібернау охарактеризував двома критеріями: "неперервність у часі й диференціація від інших" [4, с. 19]. Микола Лисенко добре усвідомлював практичне значення фольклору – об'єднання українців навколо національної ідеї, його ж диригентсько-хорова діяльність стала інструментом цього об'єднання.

Керуючи київським студентським хором, М. Лисенко перебував під постійним таємним наглядом поліції. В одному з історичних документів є документальне свідчення цьому: у повідомленні від 4-го червня 1887 року зазначено наступне: "...украинофильская группа состоит большею частью из малоросов – почитателей казачества, Шевченко и проч. Представителем этого направления в Киеве состоит малороссийский композитор Николай Викентьевич Лысенко, к которому часто собираются для певок (Лысенко содержит малорусский хор) студенты и курсистки..." [8, с. 227]. Такий нагляд неодноразово змушував надсилати до чиновників прохання про дозвіл на проведення не тільки концертів а й репетицій [8, с. 221], і навіть про розучування сцен з його власної опери "Тарас Бульба" [8, с. 212].

Микола Лисенко був членом Київського літературно-артистичного товариства, що діяло упродовж 1895–1905 років і налічувало 1609 осіб. Його очолював В. Ніколаєв. Товариство "займалося організацією творчого спілкування, вшанування пам'ятних дат та взаємодопомогою" [8, с. 638]. При цьому товаристві М. Лисенко створив український хор і концертував з ним у 1892–1893, 1897–1899, 1902 роках, побувавши в Полтаві, Житомирі,

¹ Серед них: російські, сербські, моравські, чеські, хорватські пісні, причому всі твори звучали мовою оригіналу.

² Концерт відбувся 11 березня 1875 року і був ілюстрований світловими картинками з народного життя українців художника Порфирія Мартиновича. Гроші, зібрані з благодійних концертів віддавали малозабезпеченим студентам.

³ Декрет, який цар Олександр II підписав 18 травня 1876 року, і забороняв друкувати книжки і тексти у нотах українською мовою, ставити українські п'єси, ввозити з-за кордону українську літературу, робити переклади.

Черкасах, Умані, Білій Церкві, Лубнах, Бердичеві, Кременчуку, Корсуні та інших містах. Уже в наступній подорожі його помічниками були Я. Яциневич та К. Стеценко, які згодом стали відомим композиторами і диригентами.

Свою творчість, яка демонструвала його національну ідентичність, М. Лисенко поширював усією Україною. Його сучасниця С. Русова з цього приводу написала: “Кожен концерт Лисенка був національно-музичним святом” [7, с. 167]. Його заслуга як диригента в тому, що він, будучи вимогливим та суворим, навчав і показував як виконувати українську пісню, завжди серйозно ставлячись до оприлюднення музичних творів перед слухачами.

У 1902 році відбулась остання, третя подорож Україною хору М. Лисенка, який налічував 36 осіб, а репертуар складався майже суто з українських народних пісень в обробці композитора, оскільки інших обробок тоді ще не було. Визначними стали 1905–1906 роки, коли під орудою М. Лисенка організувався мішаний хор товариства “Боян”.

Без постаті М. Лисенка – музиканта і сподвижника, важко уявити українську музичну культуру другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Його диригентська діяльність мала ряд послідовників, які зробили вагомий внесок у розвиток українського хорового мистецтва, а власний приклад показав, як треба любити і презентувати свою національну культуру, всеціло віддавшись їй. Започаткувавши мистецьку диригентську школу, з якої вийшли О. Кошиць, К. Стеценко та інші, він, композитор і диригент, навчав своїх учнів як потрібно робити переклади народних пісень на хор, не зіпсувавши оригінал.

Важко усвідомити той величезний вплив, який мала мистецька діяльність М. Лисенка. Його збірники народних пісень підняли культурно-музичний рівень і національну свідомість українців на новий – світовий рівень. Як відомо, до різних компонентів національної ідентичності належать: “історичний досвід, впливи, цінності та принципи, що в кожному разі визначають націю” [4, с. 9]. У М. Лисенка ця ідентичність проявилась у повній силі, адже практично в кожній інтелігентній родині кінця ХІХ ст., де тільки мали фортепіано, були ті “збірники”, а аматорські хори виконували пісні з його “сороківок” і “десятків” [1, с. 31].

Чи то збіг, чи, може, історичний парадокс, проте Монсеррат Гібернау стверджує, що престиж індивідуального Я “досяг найвищого рівня за всю історію” [4, с. 19] саме у ХІХ столітті. Можливо, цим пояснюється піднесення образу “Кобзаря Шевченка” у його послідовників, а згодом ідеалістичних рис набувала і постать М. Лисенка.

Ідентичність М. Лисенка проявлялась і в соціальному, і в психологічному аспектах, а вона, як відомо виникає “в рамках системи соціальних відносин та уявлень” [4, с. 19]. Підтримуючи соціально-необхідні проекти того часу, такі, як видавнича справа чи просвітянство, будучи не тільки палким адептом Т. Шевченка, а й перебуваючи у нерозривному зв’язку з елітним мистецтвом того часу, М. Лисенко ніби ставив собі й суспільству головні питання ідентичності: “Хто я?” та “Хто ми?”, відповідь на які він уже мав. Своєю сподвижницькою роботою постійно нагадував іншим про те, що вони українці, з глибокою мистецькою душею та неймовірно співочим корінням.

Підсумовуючи викладене, хотілося б зазначити: важливість даного дослідження полягає також у тому, що воно відкриває новий етап музичного наукового дослідження, котрий нерозривно пов’язаний із формуванням загальноукраїнської ідентичності. Цей, сучасний чинник є визначальним у становленні власної соціокультурної та цивілізаційної окремішності країни. Вивчення національної, культурної і самоідентичності українських диригентів – підґрунтя для формування музичної політики української нації. Подальше розроблення такого дослідження має на меті консолідувати музичне суспільство довкола актуальних ідей і засад національного самоствердження на ґрунті спільних національних інтересів. Тим самим закладаються надійні підвалини для утворення усвідомлення спільної національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвський В. Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942 / Віктор Андрієвський. – Львів : Українське видавництво, 1942. – 66 с.

2. Архімович Л. Лисенко: життя і творчість / Лідія Архімович, Микола Гордійчук. – 3-ге вид. – К. : Муз. Україна, 1992. – 352 с.
3. Булат Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Тамара Булат, Тарас Філенко. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. – 408 с.
4. Гібернау М. Ідентичність націй / Монтсеррат Гібернау ; [пер. з англ. П. Таращука; ред. Л. Марченко]. – К. : Темпора, 2012. – 303 с.
5. Лисенко М. В. Листи / [Авт.-упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004. – 680 с. : іл.
6. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / [Упоряд. О. Лисенко; Ред. та комент. Р. Пилипчука]. – К. : Музична Україна, 1968. – 821 с.
7. Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / [редкол.: А. Лашченко (голова) та ін.]. – Т. 1. – К. : Муз. Україна, 2003. – 343 с.
8. Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (1847–1914). Збірник документів і матеріалів / [Відп. ред. Г. Боряк; упоряд. Г. Боряк, В. Баран, Л. Гіцова, Л. Демченко, О. Музичук, П. Найдено, В. Шандра] ; НАН України, Ін-т історії України; Укрдержархів, ЦДІАК України. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2013. – LXII ; 810 с. : іл.

REFERENCES

1. Andriievskiy, V. (1942). *Mykola Lysenko. V sotu richnytsiu narodzhennia. 1842–1942* [Mykola Lysenko. In hundredth anniversary of birth. 1842–1942], Lviv, Ukrainiske vydavnytstvo. (in Ukrainian).
2. Arkhimovych, L. and Hordiichuk, M. (1992). *M. V. Lysenko: zhyttia i tvorchist* [M. V. Lysenko: life and work], 3-rd edition, Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
3. Bulat, T. and Filenko, T. (2009). *Svit Mykoly Lysenka. Natsionalna identychnist, muzyka i polityka Ukrainy XIX – pochatku XX stolittia* [Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries], New York, Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA, Kyiv, Maisternia knyhy. (in Ukrainian).
4. Guibernau, M. (2012), *Identychnist natsii* [The Identity of Nations], Translated by Tarashchuka, P., editor Marchenko, L., Kyiv, Tempora. (in Ukrainian).
5. Skorulska, R. M. (2004), *Lysenko M. V. Lysty* [Lysenko M. V. Letters], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
6. Lysenko, O. (1968), *M. V. Lysenko u spohadakh suchasnykiv* [M. V. Lysenko in the memoirs of his contemporaries], edition and comment by Pylypchuk, R., Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Lashchenko, A. (2003), *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv: u 2 t.* [Mykola Lysenko in the memoirs of his contemporaries. In 2 Vol.], Kyiv, Muzychna Ukraina. Vol. 1. (in Ukrainian).
8. Boriak, H., Baran, V., Histsova, L., Demchenko, L., Muzychuk, O., Naidenko, P. and Shandra V. (2013), *Ukrainska identychnist i movne pytannia v Rosiiskii imperii: sprobа derzhavnoho rehuliuвання (1847–1914). Zbirnyk dokumentiv i materialiv* [Ukrainian identity and linguistic question in the Russian empire: an attempt of state regulation (1847–1914). Collection of documents and materials], Kyiv, Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).

УДК 78.03

Світлана Салдан

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ
ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ТА МИРОСЛАВА СКОРИКА)**

У статті розглянуто приклади теоретичного аналізу фортепіанних мініатюр львівських композиторів за методом жанрово-стильового моделювання. Проаналізовано основні засадничі положення формування жанрово-стильової моделі твору як цілісного художнього явища. Визначено її жанровий аспект як систему первинних та вторинних жанрів у їх взаємозв'язках і стильову площину за трьома рівнями: стиль епохи, школи чи напрямку й індивідуальний стиль автора-композитора.

Ключові слова: жанрово-стильова модель, мініатюра, фортепіанна творчість, музична мова.

Светлана Салдан

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЬВОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТАНИСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА И МИРОСЛАВА СКОРИКА)**

В статье рассмотрены примеры теоретического анализа фортепианных миниатюр львовских композиторов посредством метода жанрово-стилевого моделирования. Проанализированы основополагающие положения формирующие жанрово-стилевую модель музыкального произведения как целостного художественного явления. Определено ее жанровый аспект как систему первичных и вторичных жанров в их взаимосвязях и стилевую плоскость по трем уровням: стиля эпохи, школы или направления и индивидуального стиля автора-композитора.

Ключевые слова: жанрово-стилевая модель, миниатюра, фортепианное творчество, музыкальная речь.

Svitlana Saldan

**GENRE-STYLISH MODELS OF THE FORTEPIAN MINIATURE
IN THE CREATIVITY OF THE LVIV COMPOSERS (ON AN THE EXAMPLE
OF CREATIONS STANISLAV LUDKEVYCH AND MYROSLAV SKORYK)**

The article deals with the examples of theoretical analysis of miniatures for piano, on the example of musical works of Lviv composers S. Lyudkevich and M. Skoryk. The research was carried out using the genre-style modeling method.

The piano composer school of Lviv was formed at the beginning of the twentieth century. She gradually got rid of amateur signs and acquired a professional level. Especially it was influenced by the European, in particular, the Polish piano school. The genre of miniatures in the works of Lviv composers is represented by essential works, therefore there is a need for a deeper study of them. The analytical material was piano thumbnail, created by self-sufficient, without compulsory existence in the cycle. For a deep analysis of the genre the theoretical method of genre-style modeling is proposed.

The main provisions of forming a genre-style model of a work as a holistic artistic phenomenon are analyzed. The genre aspect is defined as a system of primary and secondary genres. The latter are divided into two groups: by types of music, for example: improvisation, variation, virtuosity, recitation and the conditions of music, for example: serenades, nocturns, lyrics without

words, albums from albums, impromptu, fantasies. The basis of the stylistic aspect of the model is based on three levels: the style of the era, school or direction and the individual style of the author-composer.

Submitted to the analysis "Song without words" S. Lyudkevich – is the closest to the primary genres. The mechanism of transition from primary to secondary genres is indicated, their interrelation is reflected. Genreuro-stylistic thumbnail model is shown graphically according to the following criteria: genre, genre specification, program availability, style of the era, school and direction, individual style, form, compositional features, musical language. According to this example, an analysis of works by "Kvochka" by S. Lyudkevich and "Singing in the mountains" by M. Skoryk is presented. It should be noted that displaying a table or description of genre-style models has many options. It depends on the features used to study the material and the need for specificity of the results.

The conducted review points a two levels of composer searches of Lviv composers in piano miniatures: the development of traditional genres of Western European musical culture and the updating of general principles of musical thinking. This process is reflected in the search for interpretation of genre stereotypes in the European musical culture. Composers used the possibilities of their transformation in the concept of the national plane, developed the appropriate compositional means of musical language and form.

The use of genre-stylistic models as an analytical tool in the study of musical works is possible on any material. It can be artistic phenomena of different epochs, musical cultures, schools and trends that belong to any level of stylistic features (era, school or direction, individual creativity).

Consequently, in the study of composing searches and their finds, it is expedient to use genre-style modeling to reveal the individual artistic concept of a composer, genre-style basis of a particular work reflected in figurative content.

Keywords: genre-stylistic model, miniature, piano creativity, musical language.

Особливості суспільно-історичного розвитку окремих регіонів України сформували розмаїття художніх надбань в її культурно-мистецькому просторі. Репрезентантом місцевих музичних культур стали осередки композиторських шкіл, серед яких чільне місце зайняла Львівщина. Поміж широко представлених музичних жанрів найбільше зацікавлення у дослідників викликають хорові композиції, яким присвячено чимало ґрунтовних досліджень, адже Західна Україна була центром хорового мистецтва, котре завжди залишалося пріоритетним напрямком у творчості львівських композиторів. Доля фортепіанної музики складалася дещо інакше. Під суттєвим впливом фортепіанних європейських шкіл, особливо польської, вона поступово позбувалась аматорських салонних ознак і набувала професійного рівня: "... салонний стиль у фортепіанній музиці львівських композиторів існував майже ціле XIX ст., але у другій половині він значно вдосконалився, завдяки впливу творчості Шопена і Ліста" [18, с. 118]. Незважаючи на певну кількість музикознавчих досліджень, присвячених жанру фортепіанної мініатюри, ця тема потребує детальнішого вивчення. Проблемою є те, що у науковій літературі поняття "мініатюра", теорії жанру та стилю – багатоаспектні, представлені розмаїтими визначеннями. У музикознавстві відомо багато сутнісних сфер їх використання. Як зауважує С. Шип, "серед теоретичних моделей жанрового поділу музичної культури немає жодної, котра б повністю відповідала логічним вимогам класифікації та повноти охоплення художніх явищ" [20, с. 354]. До того ж тісно пов'язані поняття "жанр" та "стиль" у дослідницькій літературі часто розглядають окремо, до певної міри порушуючи цілісність аналізу твору.

Вивченню музичної культури західного регіону України, зокрема львівської композиторської школи, присвячені праці Ю. Булки [1], Й. Волинського [2], М. Загайкевич [6], Н. Кашкадамової [9], Л. Кияновської [10], Т. Старух [18], в яких про фортепіанні мініатюри згадано побіжно. У дидактично-пізнавальному та виконавському контексті мініатюра як жанр розглянута у статтях М. Данілішиної [5], К. Гаран [3], О. Фрайт [19], Л. Паньків, Н. Василенко [12]; загальним принципам жанрової типології фортепіанної мініатюри та деякі їх різновиди присвячені роботи Н. Рябухи [15], І. Зіньків [8], Л. Свірідовської [16].

Мета статті – здійснити музикознавчий аналіз фортепіанної мініатюри за допомогою жанрово-стильового моделювання (на прикладі творів С. Людкевича та М. Скорика).

Як відомо, теорії понять “жанру” та “стилю” є дуже розвинутими, у дослідницькій літературі вони пов’язані з різними історичними контекстами, представлені широким спектром визначень та формулювань. Жанрово-стильова модель – як аналітичний метод, покликаний поєднати в цілісну систему поняття “жанру” та “стилю”, передбачає створення єдиної аналітичної своєрідної конструктивної основи музичного твору для його цілісного вивчення. Вихідною позицією обраний розподіл жанрів на первинні та вторинні й поділ останніх за *типами* (пов’язані з напрацьованими виконавськими прийомами: імпровізація, варіювання, віртуозність, декламаційність тощо) й *умовами* музикування (коли домінуючим фактором ставали історичні обставини, які сприяли активізації того чи іншого жанру, наприклад, побутові відносини вплинули на призначення серенад і ноктюрнів, салонне музикування – на появу пісень без слів, листків з альбому, експромтів, фантазій тощо). Серед різноманітних трактувань системних стильових утворень пропонуємо зупинитися на концепції І. Щеголевської, яка відображає визначення індивідуального стилю, стилю школи або напрямку та стилю епохи в їх взаємозв’язках [21].

Використання жанрово-стильових моделей як аналітичного інструменту при вивченні музичних творів можливе на будь-якому матеріалі. Це можуть бути художні явища різних епох, музичних культур, шкіл і напрямків, тобто належати до будь-якого рівня стильових ознак (епохи, школи або напрямку, індивідуальної творчості). Наприклад, формування загального уявлення про прелюдію може базуватися на стильових ознаках раннього класицизму (стиль епохи), німецької поліфонічної школи (XVII – початок XVIII ст.) та індивідуального стилю Й.-С. Баха. Важливо, що зміна будь-якої складової у моделі суттєво трансформує її. Якщо звернутися до прелюдій Д. Шостаковича, то стильове підґрунтя моделювання цього явища буде спиратися на ранній класицизм (стиль епохи), неокласицизм (стиль напрямку) і власний стиль Й.-С. Баха. Власні ж прелюдії Д. Шостаковича виступають уже як об’єкт дослідження з використанням певної моделі. Для О. Скрябіна аналогічна модель буде складатися з уявлень про романтизм (стиль епохи), польську фортепіанну школу (другий рівень стильових явищ) і творчість Ф. Шопена (індивідуальний стиль). В обох випадках працює також визначення прелюдії як вторинного жанру, котрий відрізняється за типом музикування. До того ж ще додається аналітичний матеріал щодо проявів у тому чи іншому творі ознак первинних жанрів. Отже, спробуємо розглянути функціонування жанрово-стильової моделі на прикладі фортепіанних мініатюр композиторів-представників львівської композиторської школи.

Визначення мініатюри в ієрархії музичних жанрів як невеликої п’єси, як відомо, не вважають її вичерпною характеристикою “...її форма може бути різною, як правило, ці п’єси найчастіше пишуться в простій 2-част., 3-част. або в рондальній формі. <...> Хоч мініатюри є самостійними п’єсами, вони тяжіють до об’єднання в серії, цикли” [11]. Прикладом аналізу жанрово-стильових моделей обрано мініатюри, котрі, згідно із задумом композиторів написані як окремі твори, що не передбачало об’єднання їх з іншими п’єсами у цикли чи сюїти, а отже, вони є самодостатніми з цілісним художньо-образним змістом. Окремо написаний твір завжди відзначається більшою розвиненістю форми, можливою наявністю вступу або структурно відокремленого закінчення, що іноді наближається до значення коди, а також із можливою конкретизацією змісту, наприклад: “Листок з альбому”, “Пісня ночі” С. Людкевича, “У лісі”, “Спів у горах” М. Скорика, “Гомін верховини” А. Кос-Анатольського. Звичайно, ці риси самодостатності можуть бути притаманні й деяким п’єсам циклів, але все ж таки це буде радше випадковістю, а не правилом, бо уведення мініатюри до циклу завжди потребує лаконічності як умови забезпечення наскрізної процесуальності.

Мініатюра є найдавнішим улюбленим жанром серед інструменталістів. У цьому творчому напрямку в історії клавірного мистецтва накопичено великий досвід. “Жанр мініатюри протягом свого історичного розвитку пройшов кілька етапів, пов’язаних з цілим рядом важливих аспектів його побутування і функціонування” [15, с. 177]. На початковій стадії він був пов’язаний, головним чином, з народно-побутовою музикою. У звуках вишуканої фортепіанної мініатюри часто відчуваються прості танцювальні або пісенні мотиви. Пошук

удосконалення принципів інструментального музикування в різноманітних мініатюрах надав імпульси до подальшого розвитку інструментальної музики. Поступово її жанрово-стильова диференціація привела до оновлення змістового та композиційного контексту. Визначним мистецьким явищем у цьому жанрі стали твори Ф. Куперена, К. Дакена, Ж.-Ф. Рамо. Кожен історичний період додавав певну своєрідність у розвиток мініатюри, вершиною якого стали твори композиторів-представників епохи Романтизму. Їх творчість охопила різні варіанти первинних та вторинних жанрів, розширила програмну індивідуалізацію, яка залежала від художнього образно-емоційного змісту. Первинно мініатюра композиторів-романтиків, як вказує К. Зенкін, була зорієнтована на фортепіано як універсальний та водночас камерний інструмент [7, с. 9]. Творчість українських композиторів ХХ ст. В. Косенка, М. Колесси, Н. Нижанківського, М. Скорика, Б. Фільц, В. Сильвестрова, Б. Лятошинського, Г. Сасько, В. Губи та інших збагатили жанр мініатюри новими стилістичними зразками.

У фортепіанній творчості львівські композитори спиралися на значний творчий досвід композиторів попередніх епох, різних композиторських шкіл і творчих напрямків. Їх мініатюри розмаїті за образним змістом, презентують різні види первинних жанрів (танець, пісня, марш), а також програмні або непрограмні їх варіанти: “Пісня” В. Барвінського, “Спів у горах” М. Скорика, “Пісня без слів” С. Людкевича, “Коломийки” М. Колесси та М. Скорика тощо. Поступовим відходом від первинних жанрів позначені твори “Пісня ночі” та “Похорон отамана” С. Людкевича; “Спів у горах”, “У лісі” М. Скорика; “Гомін Верховини”, “Гуцульська токата”, “Скерцо” А. Кос-Анатольського. Ще більше від первинних жанрів віддалені “Листок з альбому” В. Барвінського та С. Людкевича, які відображають перехід до вторинних жанрів, що склалися за певних умов музикування. Їх жанрові коріння сягають традицій романтичної доби, коли було популярно писати в альбоми короткі вірші, присвячені особливим датам або об’єкту ліричних почуттів. Ця традиція перейшла й у музику, але втратила в нових умовах безпосереднє призначення, набуваючи характеру узагальненого ліричного вислову – типового у домашньому музикуванні.

Прикладом мініатюри, найближчої до первинних жанрів, може слугувати “Пісня без слів” С. Людкевича. Такий жанровий тип широко відомий завдяки композиторській творчості Ф. Мендельсона, який створив понад 80 романсів на тексти Г. Гейне, К. Immerмана, Н. Ленау, Й. Ейхендорфа та ін. Належачи до різновиду первинного жанру, “Пісня без слів” С. Людкевича водночас є яскравим прикладом взаємозв’язку первинних і вторинних жанрів, у ній виявляється механізм переходу від першого виду – до другого. Хоча “Пісні без слів” генетично пов’язані з піснею як первинним жанром, їх можна розглядати як різновид вторинних жанрів, що виник у певних умовах (салонного музикування ХІХ століття, котре було основною сферою побутування цього жанрового відгалуження).

“Пісня без слів” С. Людкевича побудована на варійованих повторях одного інтонаційного комплексу. Це створює атмосферу м’якої, але насиченої лірики, дещо забарвленої сентиментальним смутком, що цілком природно для зазначеного жанру. Цей загальний образно-емоційний настрій посилюється особливостями формування. Відсутність квадратних структур, розімкнення основних композиційних розділів через асиметричні доповнення чи скорочення, масштабна невідповідність між структурними утвореннями надають процесу розгортання музично-художньої концепції певної імпровізаційності, безпосередності ліричного вислову. Наведені вище міркування й аналітичні спостереження дають змогу уявити таку жанрово-стильову модель, що відображається у цьому творі:

Жанр	Первинний – “пісня” з рисами жанрової вторинності (за умовами музикування)
Конкретизація жанру	Пісня без слів для фортепіано
Програма	Відсутня
Стиль епохи	Європейський романтизм ХІХ ст.
Школа	Традиції української національної композиторської школи в

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

	її зв'язках з австро-німецькою музичною культурою
Напрямки	Салонна лірика, фольклоризм
Індивідуальний стиль	Фортепіанна творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса
Форма	Проста тричастинна
Композиційні особливості	Наявність моноінтонаційного комплексу, чії варіаційні трансформації становлять як експозиційні, так і розвивальні розділи композиції
Музична мова	Прозорість фактури, централізована ладотональність, у цілому діатонічна гармонія, чіткість дії формотворчих чинників. Ці риси музичного мислення завжди були притаманні фортепіанній творчості композитора.

Серед мініатюр з узагальненою програмою особливе місце займає “Квочка” С. Людкевича. В цьому творі композитор звертається до зовсім інших стильових орієнтирів. Він нібито встановлює “діалогічну арку” з раннім класицизмом на рівні стилю епохи, школою французьких клавесиністів, і зокрема зі Ж.-Ф. Рамо, у вигляді витонченої пародії на його “Курку”. Жанрово класицистична орієнтація також не викликає сумніву. С. Людкевич дає твору підзаголовок “скерцо”, чим визначив не тільки приналежність “Квочки” до сфери вторинних інструментальних жанрів, що склались як певний тип музикування, а й окреслив форму цього твору – просту тричастинну композицію з кодою і традиційним для класицизму повтором частин. У цілому жанрово-стильова модель цього твору виглядає так:

Жанр	Вторинний
Конкретизація жанру	Скерцо – інструментальний жанр, що пов'язаний із гротесково-гумористичною образною сферою, елементи токатності
Програма	Узагальнена й обумовлена лише назвою твору
Стиль епохи	Ранній класицизм
Школа	Австро-німецька (Відень – Берлін)
Напрямки	Неокласицизм, французький клавесинізм
Індивідуальний стиль	Ж.-Ф. Рамо та його сучасники
Форма	Проста тричастинна
Композиційні особливості	Відчуваються алюзії старовинних форм з деяким ускладненням завдяки значній коді
Музична мова	Стилізація раннекласицистичної гармонічної мови

Таким чином, у цьому творі С. Людкевич створив яскравий зразок неокласицистичного художнього мислення, що органічно входить у контекст провідних естетичних напрямків ХХ століття. Особливо ще раз треба звернути увагу на різну спрямованість стильових характеристик школи і напрямку. Як ми вже зазначали, у даному творі композитор встановлює нібито діалогічну арку між німецькою і французькою культурами. Це, зокрема, неокласицизм як загальніше явище, притаманне майже всім європейським композиторським школам цього періоду, і французький клавесинізм – конкретизація неокласичних спрямувань.

Варто зауважити також, що зображення: таблиця чи опис жанрово-стильових моделей можуть широко варіювати залежно від особливостей залученого до аналізу матеріалу і необхідності конкретизації отриманих результатів.

Лінію “програмних” творів пісенної парадигми репрезентує фортепіанна мініатюра М. Скорика “Спів у горах”. Цей твір був опублікований у 1976 році. Завдяки періодизації творчості композитора, яку запропонувала Л. Кияновська, можна зробити висновок щодо належності цього твору до періоду нової фольклорної хвилі. Сукупність матеріалів творчості М. Скорика свідчить, що ця мініатюра близька, наприклад, до “Карпатського” концерту, опублікованого в 1975 році, тобто близько до межі між двома періодами творчості композитора: “Нова фольклорна хвиля (1965–1972)” і “Вперед до класичної досконалості, або

Грані неокласицизму (1973–1978)” [10, с. 48–104]. У творі простежується тісний зв’язок між різновидами первинних жанрів: з одного боку – назва твору відсилає слухача до пісенної парадигми, з іншого – аналіз музичного матеріалу свідчить про його зв’язок з коломийкою, тобто з іншим відгалуженням первинних жанрів – танцем. Проте зауважимо, що коломийка має танцювальну та пісенну модифікації. В. Гошовський зауважив, що коломийка-пісня займає у музичному фольклорі Карпат значно вагоміше місце, ніж її танцювальний варіант [4, с. 151]. Композитор дуже винахідливо використовував систему комбінаторних співвідношень дещо статичних пісенно-мелодійних зворотів з рухливістю поліритмічних пасажів та імпресіоністичним колоритом гармонічних барв, що створює імітацію ефекту відлуння. Усталена 14-тискладова коломийкова ритмічна структура набуває в цьому творі різноманітних трансформацій. Вона (ритмічна структура) жодного разу не проведена повністю, але метроритмічна стабільність і завершальні коломийкові каданси виразно окреслені. Здається, що композитор постійно переборює нормативну одноманітність на користь відчуття тонкощів музичного мовлення. Варіативність кадансової форми різновидів коломийок [4, с. 148] дає композиторові змогу широко використовувати імпровізаційні зміни основних ритмічних формул.

Зазначені музично-художні ідеї підтримуються і принципами формотворення у цій п’єсі. Це вільно трактована строфічність, хоча в їх розташуванні спостерігається й тяжіння до тричастинності за логічним принципом “i-m-t” з обрамленням у вигляді коротких вступу і завершення. З погляду вторинної жанрово-стильової моделі “Спів у горах” є цікавим прикладом наявності чітких найзагальніших орієнтацій (первинний, програмно зазначений жанр, звернення до одного з відомих пластів фольклору, безумовна належність до “нової фольклорної хвилі” як стильової течії) і, разом з тим, дуже оригінального трактування цих першоджерел. До того, що зазначено, варто додати про деякі особливості музичної мови цього твору. Майже стабільна діатонічність верхнього шару – Соль- мажор з підвищеним другим ступенем на початковому та кінцевому етапі варіювання – забарвлюється поліакордією, контрастність якої підкреслена розташуванням акордових комплексів у верхньому та нижньому фактурних пластах. У розвивальному розділі гармонія ускладнюється, але основна тенденція не порушується.

Аналізування свідчить про двоякість композиторських пошуків львівських композиторів, що проявилось у фортепіанних мініатюрах: опанування традиційних жанрів західноєвропейської музичної культури, а також оновлення загальних принципів музичного мислення. Цей процес характеризувався пошуком інтерпретації жанрових стереотипів, що склалися в європейській музичній культурі, можливостей їх перетворення у національній концептуальній площині, розробленням відповідних композиційних засобів музичної мови та у формотворенні.

Аналітичний метод жанрово-стильового моделювання можна застосувати до широкого кола музичних явищ різних культур, що надає йому універсального значення. У кожному разі, особливості функціонування жанрово-стильової моделі залежатимуть від аналізованого матеріалу і тих завдань, які ставить перед собою дослідник, що є особливо актуальним, коли полістилістика та поліжанровість різних рівнів стала домінуючим фактором у сучасній композиторській творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. П. Музична культура Західної України / Ю. П. Булка // Історія української музики: в 4 т. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4: 1917–1941. – С. 545–589.
2. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 55–120.
3. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей “Мініатюри” О. М. Яковчука) / К. Гаран // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. – К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. – Вип. 15. – С. 138–146.
4. Гошовський В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовський. – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.

5. Данілішина М. Фортепіанна творчість українських композиторів-класиків та сучасних композиторів як засіб формування національно визначеного типу особистості майбутнього вчителя музики / М. Данілішина // Педагогічний дискурс: зб. наук. праць / [гол. ред. І. М. Шоробура]. – Хмельницький : ХГПА 2013. – Вип. 14. – С. 145–150.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 190 с.
7. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : МГК, 1997. – 415 с.
8. Зінків І. Коломийка в творах В. Барвінського [Електронний ресурс] / І. Зінків. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/16929/22-Zinkiv.pdf?sequence=1>.
9. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2001. – 400 с.
10. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
11. Музыкальная энциклопедия (1973–1982) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.musenc.ru/html/m/miniati7ra.html>.
12. Паньків Л. І. Жанри української фортепіанної музики у контексті розвитку світової культури / Л. І. Паньків, Н. А. Василенко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки / Гол. ред. Є. І. Коваленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – № 1. – С. 40–43.
13. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект / Л. О. Путішина // Педагогічна освіта: теорія і практика. – К. : Київськ. ун-т. імені Бориса Грінченка, 2012. – Вип. 12. – С. 392–396.
14. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Н. О. Рябуха ; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2004. – 20 с.
15. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. / Н. О. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 5. – С. 176–179.
16. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Л. М. Свірідовська ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 18 с.
17. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / [ред.-сост. М. Арановский]. – ЛГИТМиК. – Вып. 2. – Ленинград : Сов. композитор, 1981. – С. 231–293.
18. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть / Т. Старух. – Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка, 1997. – 168 с.
19. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, 2010. – 94 с.
20. Шип С. Музична форма від звука до стилю : навч. посіб. / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
21. Щеголевская И. Гармония как стилиевой фактор в творчестве украинских композитров 70–80-х годов: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусств.: 17.00.02 / И. Щеголевская; Киевск. госуд. консерватория имени П. И. Чайковского. – К., 1988. – 18 с.

REFERENCES

1. Bulka, Y. P. (1992). Musical culture of Western Ukraine, *Istoriia ukrainskoi muzyky: v 4 t.* [History of Ukrainian music in 4 vol.], Kyiv, Naukova Dumka, Vol. 4 1917–1941, pp. 545–589. (in Ukrainian).
2. Volynsky, Y. (1965). Musical culture of Galicia 60-s of the nineteenth century, *Zhyvi storinky ukrainskoi muzyky* [Live pages of Ukrainian music], Kyiv, Naukova Dumka, pp. 55–120. (in Ukrainian).
3. Garan, K. (2013). Thumbnail in Ukrainian piano music (on the example of the analysis of the cycle for children by Miniature by O. M. Yakovchuk), *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti: Naukovi zapysky KNUKiM*, [Culture and art in the modern world: Scientific notes of KNUCA], Kyiv, Publishing Center of KNUCA, Iss. 15, pp. 138–146. (in Ukrainian).
4. Goshovsky, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyky slavyan* [The sources of folk music of the Slavs], Moscow, Sovetskiy kompozitor, (in Russian).
5. Danilishina, M. (2013). Piano creativity of Ukrainian composers-classics and contemporary composers as a means of forming a nationally determined type of personality of the future teacher of music, *Pedahohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, [Pedagogical discourse. Collection of scientific works], Issue 14, Khmelnytskyi, KGPA, pp. 145–150. (in Ukrainian).
6. Zahaykevych, M. (1960). *Muzychne zhyttya Zakhidnoyi Ukrayiny druhoi polovyny XIX st.* [Musical life of Western Ukraine in the second half of the XIX century], Kyiv, Publishing House AN URSSR. (in Ukrainian).
7. Zenkyn, K. (1997). *Fortepiannaya miniatura i puti muzykal'nogo romantizma* [The Piano Miniature and the Way of Musical Romanticism], Moscow, MHK. (in Russian).
8. Zinkiv, I. (2014). *Kolomyika v tvorakh V. Barvinskoho* [Kolomyika in the works of V. Barvinsky], available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/16929/22-Zinkiv.pdf?sequence=1>. (Accessed 26 Feb. 2018). (in Ukrainian).
9. Kashkadamova, N. (2001). *Fortepiannye mystetstvo u Lvovi* [Fortepian art in Lviv], Ternopil, Aston, (in Ukrainian).
10. Kyianovska, L. (2000). *Stylova evolyutsiya halytskoyi muzychnoyi kultury XIX–XX stolittia* [Style evolution of the Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
11. *Muzykal'naya entsiklopediya (1973–1982)* [The Encyclopedia of Music (1973–1982)], available at: <http://www.musenc.ru/html/m/miniatur.html> (Accessed 4 May 2018). (in Russian).
12. Pankiv, L. I. and Vasylenko, N. A. (2013). Genres of Ukrainian Piano Music in the Context of the Development of World Culture, *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia. Psykholoho-pedahohichni nauky*, [Scientific notes of National Mykola Gogol State University, Psychological and pedagogical sciences], Nizhyn, NDU im. M. Hoholia, no. 1, pp. 40–43. (in Ukrainian).
13. Putishina, L. O. (2012). Development of the genre of miniatures: historical aspect, *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, [Pedagogical Education: Theory and Practice], Kyiv, Borys Grinchenko University of Kyiv, Iss. 12, pp. 392–396. (in Ukrainian).
14. Ryabukha, N. O. (2004). “Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material piano works of Ukrainian composers of the end of XIX – XX centuries)”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies (Musical Art), 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
15. Ryabukha, N. O. (2011). Principles of the intra-genre typology of piano miniature in the Ukrainian musical culture of the late XIX – XX centuries, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv, no. 5, pp. 176–179. (in Ukrainian).
16. Sviridovska, L. M. (2007). “Piano miniature in the Ukrainian musical culture (end of the nineteenth and first third of the twentieth century)”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies (Musical Art): 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
17. Sokhor, A. (1981). The aesthetic nature of the genre in music, *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: stat'i i issledovaniya*, [Questions of sociology and music aesthetics: articles and researches], LGITMiK, Iss. 2, Leningrad, Sovetskiy kompozitor, pp. 231–293. (in Russian).
18. Starukh, T. (1997). *Muzychne mystetstvo Lvova: stanovlennia fortepiannoho vykonavstva i pedahohiky u druhi polovyni 19 – pershiy tretyni 20 stolit* [Musical art of Lviv: the formation of

- piano performance and pedagogy in the second half of 19 – the first third of the 20 centuries], Lviv, Higher State M. Lysenko Musical Institute. (in Ukrainian).
19. Frait, O. (2010). *Fortepianni albomy ta tsykly ukrayinskykh kompozytoriv dlia ditei: istoriia i suchasnist* [Piano albums and cycles of Ukrainian composers for children: history and modern times], Drohobych, Editorial and publishing department of I. Franko Drohobych State Pedagogical University. (in Ukrainian).
 20. Shyp, S. (1998), *Muzychna forma vid zvuka do stylyu: navch. posibnyk* [Musical form from sound to style: teach. manual], Kyiv, Zapovit, (in Ukrainian).
 21. Shchegolevskaya, I. (1988), “Harmony as a stylistic factor in the work of Ukrainian composers 70–80 years”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).

УДК 784.1: 78.02

Жанна Закрасняна
Олена Грицюк
Назар Якобенчук

ПОЛІФОНІЯ ЯК ЗАСІБ ВИКЛАДЕННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В АРАНЖУВАННЯХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ А CAPELLA

У статті розглянуто особливості побудови фактури в аранжуваннях для вокальних гуртів а capella, що дуже поширені в музичній культурі сьогодення. Проаналізовано композиції видатних колективів, у яких поєднуються різні типи гомофонної та поліфонічної фактури, що створюють своєрідний мішаний тип фактури з почерговим домінуванням одного або іншого складу. Розкрито специфіку створення композицій у різних стильових напрямках. Виокремлено засоби музичної мови, що їх найчастіше використовують у композиціях подібного типу.

Ключові слова: імітаційна поліфонія, підголоскова поліфонія, контрастна поліфонія, фактура, ансамбль а capella.

Жанна Закрасняна
Елена Грицюк
Назарий Якобенчук

ПОЛИФОНИЯ КАК СРЕДСТВО ИЗЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В АРАНЖИРОВКАХ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ А CAPELLA

В статье рассмотрены особенности построения фактуры в аранжировках для вокальных групп а capella, которые очень распространены в музыкальной культуре современности. Проанализированы композиции выдающихся коллективов, в которых сочетаются различные типы гомофонной и полифонической фактуры, создающих своеобразный смешанный тип фактуры с поочередным доминированием одного или другого состава. Раскрыта специфика создания композиций в различных стилевых направлениях. Выделены средства музыкального языка, наиболее часто используемые в композициях подобного типа.

Ключевые слова: имитационная полифония, подголосочная полифония, контрастная полифония, фактура, ансамбль а capella.

Zhanna Zakrasniana
Olena Hrytsiuk
Nazar Yakobenchuk

POLYPHONY AS A MEANS OF PRESENTING MUSICAL MATERIAL IN ARRANGEMENTS OF VOCAL ENSEMBLES A CAPELLA

The article deals with the features of constructing an invoice in arrangement for vocal groups a capella, which are very common in the musical culture of the present. Compositions of outstanding collectives are analyzed, in which different types of homophone and polyphonic textures are combined, creating a kind of mixed type of texture with alternating dominance of one or another composition. The specifics of creation of compositions in different style directions are revealed. The means of musical language that are most often used in compositions of this type are singled out.

The execution of music a capella is very common today. It is worth recalling such collectives as the American Pentatonix, the domestic Mansound and the Belarusian Camerata. They perform a variety of repertoires, including folk songs, jazz, pop and rock hits, as well as original authoring compositions. Often in their practice, singers use modern equipment. It includes technical devices (microphones, monitors, processors for sound processing) and a variety of software. Performing versatile and multi-style repertoire, this type of singers' collective is quite in demand in the contemporary musical space. Researchers analyze the repertoire of such collectives, their performances, features of sound recording. However, the arrangement of vocal ensembles is one of the least studied in the national musicology. In pop music, a large percentage of arrangements is a song form, sometimes blues. In modern vocal ensemble, their own compositions can be constructed in a simple three-part form, sometimes in a complex three-part. Polyphony in the arrangement is used to create more expressive lines. A voice that sings a melody on its own is not as expressive as two independent voices, which simultaneously reproduce different melodies. Polyphony makes music more complex and at the same time allows you to translate some interesting musical ideas. With a variety of different themes that sound simultaneously, you can create many different combinations while listening to rhythmic and rhythmic patterns. Polyphony happens in different types. The sub-genre type is typical of folk songs, especially for Ukrainian, Belorussian and Russian. In this type of polyphony, along with the main melody sounded her slightly modified variants – pidgolosky. Another type – simulation polyphony is built on one theme, which alternately passes in different voices, sometimes modifying. This type of polyphony has been widely used in the Baroque era and is being used today. Contrast-thematic polyphony – polyphony in which simultaneously sound different themes, which are well-coordinated in harmony. Hidden polyphony – used during the works of J. S. Bach, and expressed in the concealment of thematic intonations in the texture of the work. To date, all types of polyphony are used in contemporary academic and jazz music. The expressive quality of polyphony is to reproduce the sense of continuous motion of the voices. In the arrangement of pop songs imitation and contrasting types are used. They are combined with a homophonic-harmonic texture, creating a peculiar homophonic-polyphonic shape. Also there are frequent alternations of presentation polyphonic and homophonic-harmonic.

Keywords: *imitation polyphony, echoes polyphony, contrast polyphony, texture, ensemble a capella.*

Виконання музики а capella сьогодні дуже поширене. Варто пригадати такі колективи, як американський “Pentatonix”, вітчизняний “Mansound” та білоруський “Камерата”. В їх репертуарах є обробки народних пісень, джазові, поп- та рок-хіти, а також оригінальні авторські композиції. Аранжування таких колективів містить оригінальне поєднання гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури. Застосування поліфонії робить звучання композицій виразнішим, а іноді поліфонічний розвиток сприяє виникненню нових форм.

Автори сучасної наукової літератури аналізують найтипівіші склади естрадних вокально-інструментальних ансамблів. Так, відомий аранжувальник, саксофоніст і диригент Г. Гаранян [2] розглядає особливості інструментів та прийомів аранжування джазової та

естрадної музики. Особливості форм джазових стандартів, їх гармонічну мову та ритмічні й мелодичні особливості досліджує американський композитор Тед Піс [9]. Створення композицій за допомогою інноваційних технологій звукозаписних систем на прикладі роботи вокального ансамблю *a capella* дослідив Д. Кочержук [5]. Опанувати аранжування сучасної естрадної музики пропонує в лекціях Д. Чуфаров [7]. Класифікацію типів вокальних ансамблів дає В. Будніченко [1]. Різновиди поліфонії розглядають у навчальних посібниках В. Фрайонов [6], С. Григор'єв і Т. Мюллер [3].

Мета статті – проаналізувати поліфонічні засоби, що їх використовують в аранжуваннях для вокальних гуртів *a capella*, висвітлити їх роль у створенні партитури сучасної джазової та поп-музики.

Вокальні ансамблі виконують різноманітний репертуар, що охоплює обробки народних пісень, джазові, поп- та рок-хіти, а також оригінальні авторські композиції. Часто співаки використовують сучасне обладнання, зокрема технічні пристрої (мікрофони, монітори, процесори для обробки звуку) та різноманітне програмне забезпечення. Як зазначає Д. Кочержук, “створення композиції є складною частиною роботи кожного соліста, звукорежисера та автора тексту і музики, що в подальшому повинно поєднатися у студійній роботі” [5, с. 123]. Виконуючи різножанровий і багатостильовий репертуар, цей тип колективу співаків є доволі затребуваним у сучасному музичному просторі. Зазвичай дослідники аналізують репертуар подібних колективів [1], їх виконавські можливості [2], особливості звукозапису [5] та ін. Проте аранжування вокальних ансамблів є одними з найменш досліджених у вітчизняному музикознавстві.

У своїй книзі “Аранжування для естрадних інструментальних і вокально-інструментальних ансамблів” відомий аранжувальник, саксофоніст і диригент Георгій Гаранян розглядає найтипівіші склади естрадних ансамблів, особливості інструментів та прийомів аранжування. Серед прикладів партитур, що наводить автор, є пісні, створені для інструментального ансамблю зі солістом-вокалістом і бек-вокалом, але немає відомостей щодо створення аранжувань для вокального ансамблю *a capella*. Сучасний аранжувальник Д. Чуфаров зазначив: “Роль аранжування в сучасній музиці складно переоцінити, існує неймовірна кількість стилів і прийомів аранжування. Є цілі напрямки музики, в яких відсутність аранжування є неможливим, тобто, по суті, аранжування в такій музиці є первинним і, як правило, може з'явитися раніше музики і слів” [7]. Дуже багато залежить від того, в якому стильовому напрямку створене аранжування. Наприклад, у стилі свінг є чіткий розподіл функцій баса – він створює характерну лінію, що називають “блукаючий бас” і гармонічне заповнення, яке рухається акордами. Часто це бувають блок-акорди, що рухаються паралельно і в яких відбувається дублювання мелодії у нижньому голосі. Такий тип фактури використовують майже всі ансамблі, котрі співають у стилі свінг. Це є своєрідною візиткою стилю імітування голосом тембрів різних інструментів біг-бенду. В стильовому напрямку босса-нова можливе розмежування фактури на бас і два шари, що створюють ритмічну і гармонічну функції водночас. Популярні пісні часто містять імпровізування у стилі соул, яке виконує роль варіювання мелодії. У обробках народних пісень останнім часом багато уваги приділено лінійному розвитку усіх мелодій, що становлять фактурні шари. Це робиться задля того, щоб передати колорит пісні, особливості голосоведіння, навіть відтворити картину народного музикування, задля чого додають специфічні ефекти звуковидобування. Нерідко вокалісти намагаються відтворити автентичний спів.

У джазовій та естрадній музиці багато аранжувань створені в пісенній формі, інколи у блюзовій. Американський композитор Тед Піс зауважив: “Найпоширенішою джазовою формою є АВА, де А – мелодія (head), В – імпровізація, після якої знову йде мелодія. В деякій мірі це нагадує структуру класичної сонати, де А – експозиція, В – розробка і А – реприза. Секцію А у джазі зазвичай будують за принципом однієї з коротших пісенних форм (ab, aaba, abas, abca, abcd або блюз). Якщо імпровізацію будують за формою, аналогічно Хеду, всю композицію можна охарактеризувати як “тему з варіаціями” [9, с. 105]. Таким чином можна утворювати складнішу форму. В сучасного вокального ансамблю власні композиції можуть бути побудовані у простій тричастинній формі, інколи – у складній тричастинній. Прикладом

може слугувати творчість білоруського ансамблю “Камерата”. У білоруському каталозі виконавців зазначено: “Вокальна група утворена в 1986 р. у Мінську. Виконує а капела твори із застосуванням мікрофонної обробки голосів, імітації звучання натуральних інструментів на основі джазового фразування. У репертуарі – переважно білоруськомовні авторські твори” [8]. В гурті співають досвідчені вокалісти, склад ансамблю з роками змінювався, але постійним є розподіл на три жіночі (альт, 2 сопрано) і три чоловічі (бас, баритон, тенор) голоси. Серед стильового різноманіття репертуару можна виокремити: класичний джаз, world-music та власні твори, в яких використані елементи фольклору. Засновник колективу Сергій Шикунів виконання творів базував на “Вокальній теорії гнучкого амбушура” [4]. Ансамбль широко використовує процесори для електронної обробки звуку, театралізацію вистави та світлове вирішення. Основний репертуар становлять авторські композиції, деякі з них побудовані у вільній, тричастинній формі, навіть у формі рондо. Так, у жартівливій композиції “Дударики” наявні чотири основні теми, на яких побудований розвиток музичного матеріалу. Схема пісні така: вступ, основна тема А (проходить двічі), вступ, основна тема А (3 рази) приспів В (повторюється двічі), вступ, основна тема А (4 рази), приспів В (повторюється 2 рази); середній розділ – нова тема С проходить у стилі босса нова тричі й 2 рази у стилі свінг; реприза – вступ, тема А, приспів В, вступ. Як видно зі схеми, утворюється складна тричастинна форма з елементами рондо, де в ролі рефрена виступає тема вступу. Якщо докладніше розглянути фактуру твору, можна помітити, що вступ створений у гомофонній фактурі, де голосом імітують звучання народних духових інструментів, а основну мелодію викладають спочатку в гомофонному складі, а в наступних проведеннях до неї приєднується контрапункт, побудований за принципом підголоскової поліфонії.

Як зазначили С. Григор’єв і Т. Мюллер, у народній пісні є п’ять типів взаємодії підголосків з основною мелодією, і в даному випадку ми виокремлюємо 5-й тип, а саме: “Мало змінене тематичне ядро передається від одного голосу до іншого. У контрапунктуючому голосі зберігається при цьому самостійна мелодія, в результаті чого створюється імітаційність, своєрідність якої полягає в тому, що вона не приводить до безперервності, тому що імітуючий та контрапунктуючий голоси кадансують одночасно” [3, с. 176]. Отже, у проведенні основної теми поєднуються гомофонний та підголосковий тип фактури. В середній частині композиції нова тема спочатку проходить у стилі босса-нова, що подається в гомофонно-гармонічній фактурі, де основою є поліритмія між партією баса, голосами, які співають гармонію і мелодію. Тут можна спостерігати ритмічну поліфонію, яка притаманна джазовим напрямкам, що побудовані на латиноамериканській (самба) та афро-кубинській музиці (сальса). Зазвичай у такій музиці незалежність акцентів походить від підкреслювання різних слабких долей у партіях інструментів ритмічної секції. Після проведення теми в босса-нові йде проведення теми у стилі свінг, де повертається гомофонно-гармонічна фактура, але в репризі поліфонічне викладення знову повертається у вигляді розшарування фактури на підголоски. У цій пісні “народність” звучання підкреслюють фактурою, що притаманна білоруським народним пісням і тембрам голосів, які використовують разом з естрадною й народну манеру виконання.

Вокальний ансамбль “Rajaton” з Фінляндії, що був заснований у 1997 році, виконує різноманітні твори – від класики і джазу до сучасного стилю Еюгорор й авторської музики. “Rajaton” співає в основному а cappella, пісні написали й аранжували члени ансамблю. Ансамбль складається з трьох чоловічих та трьох жіночих голосів, які співають у естрадній манері. Найбільше текстів для творів учасники використовували із сучасної поезії та зі збірки фінської народної поезії “Kanteletar” [10]. Пісню “Batterfly” створили: слова й музику – Мія Макарофф, аранжування – Мія Макарофф й Анна-Марі Кахара. Ця філософська мініатюра розповідає про метелика, який живе тільки один день, а потім має померти. Композиція побудована у тричастинній формі з контрастним середнім розділом і дзеркальною репризою. Композиції передують інструментальний вступ, в якому голосом імітують легкий політ метелика. Фактура побудована на чотирьох шарах, у 2 з яких відбувається повторення коротких мелодико-ритмічних поспівок, що підкреслюють слабкі долі, а лінія баса і мелодії спираються на сильні долі. Таким чином створюється поліфонічне тло, на якому далі починає експонуватися головна тема пісні. Після проведення головної теми А, що побудована на

мінорній пентатоніці, йде короткий інструментальний епізод В, після якого знову проходить тема А, але разом із мелодією В – таким чином створюючи контрастну поліфонію. З появою приспіву С змінюється фактура – вона стає гомофонно-гармонічною, і це вносить контраст, який є необхідним для композицій такого типу, де немає інших тембрів, окрім людських голосів. Зазвичай таким чином досягають необхідного оновлення музичного розвитку в рамках експозиції головного матеріалу. Після приспіву починається розвиток, який будується на гармонії теми А і замінює собою імпровізаційне соло, яке мало би бути у цьому місці, якби пісня Butterfly була джазовим стандартом. Але, оскільки вона є поп-композицією, після експозиції та невеличкого розвитку приспіву середній розділ починається з імітаційного епізоду, котрий призводить до модуляції і подальшого розвитку музичного матеріалу. Мелодія доходить до кульмінації, яка написана в гомофонно-гармонічному стилі, але іноді містить імітування і темброві переклички. Реприза пісні побудована на проведенні теми А, яку супроводжує хоральний виклад гармонічної схеми, котрий стає рухливішим при повторному проведенні теми і поступово перетворюється на контрапункт до неї. Останнім проводиться у скороченому вигляді матеріал вступу, тим самим створюючи образно-тематичну арку в композиції. Таким чином, у пісні Butterfly наявні такі різновиди поліфонії, як контрастна та імітаційна.

У пісні “Les Moulins De Mon Coeur” М. Леграна з альбому “Вояж” українського вокального чоловічого секстету “Mansound” є також зразки поліфонічної фактури, що дуже вдало чергуються з гомофонним складом. Ця пісня – приклад ліричної балади, де заспів і приспів не дуже відрізняються один від одного, а навпаки, приспів є розвитком і логічним доповненням заспіву. Ці дві теми поєднують однаковий ритмічний малюнок, висхідний стрибок на початку мелодії та питально-відповідну структуру фразування. Основний сенс пісні передає вербальний текст, який вдало підкреслюється мелодико-гармонічним розвитком. Образ пісні “Вітряки моєї душі” розкривається у словах:

*Як від кинутого каменя
Оживає сплячий ставок,
По поверхні колами
Міриади хвиль біжать.
Вітром, що здригнувся в тиші,
Твоє ім'я так кружляє
Вітряки моєї душі.*

Цей образ вітру і почуттів, що знову повертаються, виражені в аранжуванні. Стильовий напрям, у якому воно написано – lounge, з легким супроводом перкусії та лінією басу, побудованою на танцювальному рифі. Тему виконує сольюючий тенор, а усі інші голоси, крім басу, створюють хорального типу фактуру, яка спочатку є малорухомою, а потім, із розгортанням у часі, стає контрапунктом до теми. Від першого до третього куплету контрапункт все більше розвивається, а тема варіюється, постійно створюючи контрастну поліфонію з елементами імітаційності. У третьому куплеті розвиток виходить на новий етап завдяки модуляції та імітаційному зіставленню теми і супроводу, що призводить до групових перекличок під час виконання основної теми. В коді рух контрапункту застигає, а мелодія на його тлі варіюється. Такий прийом є типовим для вокальних ансамблів а capella, де кожний виконавець, навіть створюючи гармонічний шар фактури, може варіювати свою партію у стилі соул. Таким чином створюється композиція за допомогою імітаційної та контрастної поліфонії. Як вважає В. Фрайонов, “поліфонічна фактура відрізняється домінуванням мелодичного начала, рівноправністю голосів та плинністю викладу” [6, с. 5].

Поліфонію в аранжуванні використовують для створення виразніших ліній. Голос, який співає мелодію самостійно, не настільки виразний, як два самостійних голоси, які одночасно відтворюють різні мелодії. Поліфонія робить музику складнішою і водночас дає змогу втілити кілька цікавих музичних ідей. За допомогою кількох різних тем, що звучать одночасно, під час прослуховування ритмічних малюнків можна створити багато різних комбінацій. Поліфонія буває різних типів. Підголосковий тип характерний для народних пісень, особливо для українських, білоруських та російських. При цьому типі поліфонії разом з основною мелодією

звучать її трохи видозмінені варіанти – підголоски. Інший тип – імітаційна поліфонія – побудований на одній темі, що по черзі проходить у різних голосах, інколи видозмінюючись. Такий тип поліфонії широко використовували в епоху бароко і застосовують у наш час. Контрастно-тематична поліфонія – поліфонія, за якої звучать одночасно різні теми, добре узгоджені за гармонією. Приховану поліфонію використовували ще за часів творчості Й. С. Баха, і вона виражена у приховуванні тематичних інтонацій у фактурі твору. Однією з особливостей аранжування для вокального ансамблю є чергування між поліфонічною і гомофонною фактурами. Те ж саме притаманне композиціям, що виконують вокальні ансамблі різних типів: “Поліфонічний виклад музичних творів протистоїть гомофонно-гармонічному, де виокремлюється головна мелодична лінія в одній із партій, а інші голоси утворюють акорди” [1].

Нині усі типи поліфонії використовують в академічній і джазовій музиці. Виразальна якість поліфонії полягає у відтворенні відчуття безперервного руху голосів. В аранжуваннях поп-пісень застосовують переважно підголосковий, імітаційний та контрастний типи. Вони поєднуються з гомофонно-гармонічною фактурою, створюючи своєрідну гомофонно-поліфонічну форму. Також часто трапляються чергування викладу поліфонічного і гомофонно-гармонічного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будніченко В. Типи та види вокальних ансамблів. 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056_0.html.
2. Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. 2-е дополненное издание / Г. Гаранян. – М. : Музыка, 1986. – 224 с.
3. Григорьев С. Учебник полифонии. Издание второе / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1969. – 328 с.
4. Камерата (вокальна група) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_\(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0)).
5. Кочержук Д. В. Створення музичного продукту за допомогою інноваційних технологій звукозаписних систем (на прикладі роботи вокального ансамблю “Duke Time”) / Д. В. Кочержук // Культура і сучасність. Альманах. – Київ : НАККІМ, 2017. – № 1. – С. 122–127.
6. Фраенов В. Учебник полифонии / В. Фраенов. – М. : Музыка, 1987. – 207 с.
7. Чуфаров Д. Уроки аранжировки. Введение. Музыкальный онлайн колледж. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://study-music.ru/aranzhirovka-vvedenie/>.
8. Каталог виконавців [Electronic resource]. Режим доступу: <http://tuzinfm.by/performer/89/1.html>.
9. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice / Ted Pease. – Berklee College of Music, 2003. – 237 p.
10. Rajaton (вокальна група) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rajaton.net/fi/etusivu/>.

REFERENCES

1. Budnichenko, V. (2010). *Types and views of vocal ensembles*. Electronic resource, available at: https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056_0.html (in Ukrainian).
2. Garanjan, G. (1986). *Aranzhировка dlya estradnykh instrumental'nykh i vokal'no-instrumental'nykh ansambley. 2-e dopolnennoe izdanie* [Arrangement for variety instrumental and vocal-instrumental ensembles], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Grigor'ev, S and Myuller, T. (1969). *Uchebnik polifonii. Izdanie vtoroe* [Polyphony textbook, second edition], Moscow, Music. (in Russian).
4. Camerata, (vocal group). Electronic resource, available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_\(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0)).

- 2%D0%B0_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0) (in Russian).
5. Kocherzuk, D. (2017). Creation of a musical product with the help of innovative technologies of sound recording systems (for example, the work of the vocal ensemble “Duke Time”) *Kultura i suchasnist almanakh* [Culture and modernity: almanac], Kyiv, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, no. 1, pp. 122–127. (in Ukrainian).
 6. Fraenov, V. (1987). *Uchebnik polifonii* [Polyphony textbook], Moscow, Muzyka. (in Russian).
 7. Chufarov, D. *Uroki aranzhirovki. Vvedenie. Muzykal'nyy onlayn kolledzh* [Lessons of arrangement. Introduction. Online music college]. [Electronic resource]. – Access mode: <http://study-music.ru/aranzhirovka-vvedenie/>. (in Russian).
 8. Artists directory. Electronic resource, available at: <http://tuzinfm.by/performer/89/1.html> (in Belarusian).
 9. Pease, T. (2003) *Jazz Composition: Theory and Practice*, Berklee College of Music. (in English).
 10. Rajaton, (vocal group). Electronic resource, available at: <http://www.rajaton.net/fi/etusivu/> (in English).

УДК 78.083 : 784.1 : 78.071.1

Наталія Кречко

ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ ТА УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

У статті досліджено питання жанрових метаморфоз у контексті музики авангарду. Простежено втілення новацій у контексті жанру, стилю, форми та художньо-знакових структур на прикладі творчості українського композитора й диригента Володимира Рунчака. Акцентовано новації, втілені у синергії старого й нового, які привнесла в українське хорове мистецтво плеяда сучасних композиторів. Розкрито особливості та значення творчого внеску В. Рунчака: привнесення в музичне мистецтво елементів театральності, віднайдення музичного акціонізму для реалій української музики, способи популяризації і пропаганди сучасних музичних творів, а також аспекти організаторської діяльності митця.

Ключові слова: хорове мистецтво, творчість Володимира Рунчака, жанрові моделі, музичне виконавство, музичний акціонізм.

Наталія Кречко

ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ И УКРАИНСКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА РУНЧАКА

В статье исследовано вопрос жанровых метаморфоз в контексте музыки авангарда. Прослежено воплощение новаций в контексте жанра, стиля, формы и художественно-знаковых структур на примере творчества украинского композитора и дирижера Владимира Рунчака. Акцентировано новации, воплощенные в синергии старого и нового, которые были привнесены в украинское хоровое искусство плеядой современных композиторов. Раскрыты особенности и значение творческого вклада В. Рунчака: внедрение в музыкальное искусство элементов театральности, переизобретение музыкального акционизма для реалий украинской музыки, способы популяризации и пропаганды современных музыкальных произведений, а также аспекты организаторской деятельности мастера.

Ключевые слова: хоровое искусство, творчество Владимира Рунчака, жанровые модели, музыкальное исполнительство, музыкальный акционизм.

GENRE METAMORPHOSIS AND UKRAINIAN CHOIR ART
IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR RUNCHAK'S CREATIVITY

The article is devoted to the Volodymyr Runchak's person. The musical culture of the twentieth century entered into history due to the specifics of genre-style development, which was distinguished by the special aspirations of composers to create a specific type of synergy of traditional and innovative. A similar phenomenon can be described as genre metamorphosis, which is different, inter alia, by the interaction of "old" and "new" systems in the sphere, respectively, of genres, style, forms, artistic and sign structures. Here the richness of stylistic and genre synthesis, the desire for unified harmony are the features of the most effective search of complex meaning in the objects of the music world, which at first glance seem incompatible, but, meanwhile, are inwardly close. The creativity of modern Ukrainian composers is characterized by the presence of crossings of traditions and innovations, which is appropriate to trace at the level of individual manifestations. These processes are embodied, in particular, in the completion and contribution of the advocate of contemporary music, the Ukrainian composer, conductor, artist who combines music and theatricality, by Volodymyr Runchak (born 1960). He is also called one of the "12 apostles" holding musical an aspect of Ukrainian culture. Thus, the relevance is revealed in the actualization of the strategy of adaptation to the reality of musical life, proposed by V. Runchak.

Volodymyr Runchak is a representative of the galaxy of composers-innovators, who, in the inspiration of avant-garde music, and also pay attention to genre metamorphosis. Avant-garde music has become the main source of inspiration for metamorphosis and experiments for V. Runchak. In the center of his attention is a complex dissonant language, an expression of musical expression, innovative techniques related to sound creation, atypical spatial-acoustic and timbre-colored means. V. Runchak's musical action art attracts attention to a range of social problems, thus removing the additional question of the practical purpose of art. One of the characteristic features of modern times is the use of the latest techniques of "designing" chamber instrumental compositions. In this case, there is a complex, expressive space, which is formed with the help of musical techniques, modern technical means, which influence the genre of the work. As one of the incarnations of genre metamorphosis, it can be noted that intensely introduced into chamber and instrumental compositions one of the main instruments of jazz and pop music – saxophone.

When composing works, V. Runchak, a composer and conductor, creates complex music for the performer, but is easy to perceive as a listener. He owns a variety of works: for an orchestra, a choir, with the introduction to the classical performance of instruments that are characteristic of jazz. As an experimenter, he engages elements of theatricality, provocation, appeals to the synthesis of arts, instrumental theater, as well as musical action art for the Ukrainian culture in the process of performance of musical works. In addition, his work is connected with education and propaganda (in the positive sense of the word) of avant-garde music of the twentieth century, as well as contemporary music. V. Runchak acts as the organizer or initiator of conducting international and all-Ukrainian musical contests, festivals and concerts. According to V. Runchak himself, such avant-garde stylistic search helps to plunge into the modern musical context to adapt to it. The artist's technique is an example of a cultural dialogue represented by binary oppositions: old and new, past and present, classical and innovative, avant-garde, secular and spiritual.

Keywords: *choral art, Volodymyr Runchak's creativity, genre models, musical performance, the musical action art.*

Музична культура ХХ століття увійшла до історії завдяки специфіці жанрово-стильового розвитку, який відзначився особливим прагненням композиторів створити специфічний тип синергії традиційного та новаторського. Подібний феномен можна окреслити як жанрові метаморфози, які відрізняються, зокрема, взаємодією "старих" і "нових" систем у сфері, відповідно, самих жанрів, стилю, форми, художньо-знакових структур. Тут багатство стильового й жанрового синтезу, прагнення до єдиної гармонії виступають рисами

найрезультативніших пошуків складного сенсу в об'єктах музичного світу, які здаються на перший погляд несумісними, але, між тим, є внутрішньо близькими. Творчість сучасних українських композиторів характеризується наявністю перетину традицій та новацій, що доречно простежити на рівні індивідуальних проявів. Дані процеси втілюються, зокрема, в доробку та внеску пропагандиста сучасної музики, українського композитора, диригента, художника, який поєднує музику та театральність, – Володимира Рунчака (нар. 1960). Його також називають одним із “12-ти апостолів”, на яких тримається музичний аспект української культури. Відтак, актуальність виявляється в актуалізації пропонованої В. Рунчаком стратегії адаптації до дійсності музичного життя.

Жанровим метаморфозам – “правилу гарного тону” авангардних музичних течій – присвячено праці А. Папеніної [5], яка досліджує, зокрема, музичний авангард середини ХХ століття, – так само, як і Д. Геллелвелл [9], а також І. Савчука [7], котрому належить праця про особливості палітри виражальних засобів та функцій виконавців у контексті української камерної музики межі ХХ–ХХІ століть. Хорове мистецтво служить предметом вивчення іноземних науковців, а саме: П. Фріра [11] та М. Морган [10]. Творчість Володимира Рунчака перебуває у центрі робіт М. Баланко [1], С. Горохівської [2] (яка в тому числі звертається до творчості українських композиторів С. Зажитька та М. Шоренкова), К. Константинової [3], О. Мальцевої [4] (в її статтях проаналізовані деякі твори композитора, зокрема соната “Passione”) і О.Торби [8], що в доробку про мистецькі напрацювання Вікторії Польової приділяє увагу й творчій своєрідності внеску В. Рунчака.

Мета статті – простежити жанрові метаморфози, що привнесли в українське хорове мистецтво композитори-новатори, серед яких особлива увага приділена Володимирові Рунчаку, навколо постаті якого це дослідження й побудоване.

Ім'я Володимира Рунчака є добре відомим у музичній культурі України. Композитору належать, зокрема, твори для баяна, які він почав писати ще в часи студентства. Серед них найвідоміша “Бахіана” (медитація на тему ВАСН, 1979 року). Згодом цей твір увійшов до Сюїти № 1 для баяна в чотирьох частинах – “Портрети композиторів” (а саме: “Бахіана”, “Наслідуючи Д. Шостаковича”, “Портрет Н. Паганіні”, “Присвячується І. Стравінському”, 1988 року). До інших відомих робіт композитора належать: “Страсті за Владиславом” (1988), Симфонія для баяна, симфонічного оркестру та читця (1982–1988), Сюїта № 2 (“Українська”), “Messa da Requiem” (1982), Соната № 1 (“Passione”, 1985–1989) тощо. Загалом Володимир Рунчак написав понад 70 творів для симфонічного і камерного оркестрів, а також він відомий як творець хорової та камерно-інструментальної музики.

Із 1989 року твори майстра часто звучать на фестивалях сучасної музики в Чехії, Франції, Німеччині, Польщі та інших країнах. Багато творів композитор написав на замовлення відомих зарубіжних виконавців. Володимир Рунчак – член Національної спілки композиторів України, Української секції Міжнародної композиторської організації ISCM та європейської композиторської організації “Еуропа–Еуропа”. Звертання до творчості В. Рунчака та його індивідуальності як митця, таким чином, зумовлено рядом факторів. По-перше, на даний момент є суттєвий розкол: з одного боку постає семантична функція творчої діяльності митця, а з іншого – констатовано недостатність її музикознавчого та культурологічного дослідження. Також, по-друге, спостерігається потреба в обґрунтуванні особливостей композиторського аспекту діяльності В. Рунчака з погляду тих процесів, які відбуваються в сучасному художньому житті, враховуючи наявні світоглядні, естетичні та стильові парадигми.

Неабияка успішність і популярність музичного авангарду часто служить першою інстанцією виникнення нових правил виконання музичних творів, трансформації загальноприйнятих та зрозумілих, переважно західноєвропейських й американських, орієнтирів. Вітчизняна школа нині лише починає засвоювати те, що вже почало приживатися у музичній сфері країн Європи й Америки, в тому числі “входити” до навчальних програм – у вигляді вивчення творчості сучасних композиторів та музичного доробку ХХ–ХХІ століть. “Вони сприятимуть розширенню можливостей інтерпретаторської діяльності сольного виконавця та виконавця-оркестранта, в якій сьогодні, крім опанування музично-виконавським

технічним арсеналом, невід’ємною складовою є акторська майстерність, помножена на культурно-інтелектуальний досвід” [1, с. 113–114].

На ролі театральних елементів у розвитку музичного акціонізму та інструментального театру наголошували й на Всеукраїнському науково-практичному семінарі “Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти” [5; 6]. Однак побутують думки, що, в цілому, авангард був негативним та руйнівним рухом ХХ століття, періодом випробовування основних елементів західної музики, гармонійної (вертикальної) та мелодійної (горизонтальної) [піфагорійської] “діалектики нот”, розквіту експресіонізму нюансів, оркестровки, динаміки, інструментальної своєрідності тощо [9].

Авангардна музика стала для В. Рунчака основним джерелом натхнення на метаморфози та експерименти. У центрі його уваги – складна дисонантна мова, експресія музичного висловлювання, новаторські прийоми, пов’язані зі звукотворчістю, нетиповими просторово-акустичними і темброво-колористичними засобами. Крім того, творчість композитора відрізняється алеаторичними та сонорно-кластерними комплексами. Майстер залучає до виконання творів і позамузичні елементи, зокрема: сценічні засоби, візуалізацію та вербалізацію музичних образів, провокативність тощо. На думку Володимира Рунчака, подібний авангардний стилістичний пошук допомагає зануритися в сучасний музичний контекст, адаптуватися до нього. Техніка митця – приклад культурного діалогу, репрезентованого бінарними опозиціями: старе й нове, минуле і теперішнє, класичне й новаторське, авангардне, світське та духовне...

Однією з характерних ознак сучасності є використання новітніх прийомів “конструювання” камерно-інструментальних композицій. При цьому виникає складний, виразний простір, що формується за допомогою музичних технік, сучасних технічних засобів, які впливають на жанрову основу твору. Як одне з втілень жанрових метаморфоз можна відзначити, що в камерно-інструментальні твори інтенсивно вводять один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон (у всіх різновидах: *sax-s/a/t/bar/bass*), зокрема, в композиції В. Рунчака “Осанна – музикантам, яких немає з нами... вже і ще” для двох саксофонів, перкусії та фортепіано 1997 року. За словами І. Савчука, “синтез мистецтв та їх взаємодія, які часто простежуються на прикладі камерно-інструментальної музики... В. Рунчака... модифікують усталені жанрові моделі, а поза тим розширюють виконавсько-виражальні можливості інструмента та ролі виконавців на сцені” [7, с. 228]. У творі простежується безліч інноваційних прийомів виконавства, що стосуються введення експресійної гами саксофона. Можна говорити про три групи прийомів, які застосовує композитор:

- джазові запозичення;
- трансформація та прикладання до саксофона способів виконавства, характерних для інших інструментів;
- використання природно-шумових ефектів.

Акціонізм В. Рунчака привертає увагу до кола соціальних проблем, таким чином знімаючи додаткове питання про практичне призначення мистецтва. Особливо це актуально в контексті суспільної діяльності В. Рунчака, адже майстер дотримується думки, що “справжню культуру роблять справжні люди, а не ті, які займають посади <...> скоро будуть цінувати тих, хто звань не має” [3].

Відтак, “інструментальний театр В. Рунчака є продовженням традиції засновників жанру – Дж. Кейджа, М. Кагеля, Л. Беріо, в яких український композитор переймає певні ідеї, поєднує їх зі своїми й отримує цікавий музичний симбіоз” [2, с. 191]. Цілком імовірно, що введення елементів театральності, яке водночас виражає змістовність, кінестезійно трансформувало хоровий стиль В. Рунчака. Патрік Фрір підкреслив, що хоровий диригент повинен бути лідером: “Не диктатором, не самодержцем, а саме лідером” [11, с. 29]. Треба визнати той факт, що коли хтось стоїть перед хором один, він так чи інакше вже виступає таким лідером. У результаті цього виникають певні обов’язки. Це твердження особливо актуальне в контексті діяльності В. Рунчака у сфері хорового мистецтва, позаяк він неодноразово наголошував на специфіці свого бачення творчої свободи та можливості

самовираження – у згаданому ключі. Хорові ансамблі унікальні в тому, що вони залучають різноманітні групи виконавців, які співпрацюють між собою, щоб поєднати у музиці творчість композиторів і потлумачити слова авторів творів [10, с. 2].

Володимир Рунчак належить до покоління музичних діячів, які сформували індивідуальний стиль, між тим демонструючи жанровий універсалізм. “Це, насамперед, В. Польова, С. Луньов, В. Рунчак, О. Козаренко, К. Цепколенко. Для В. Польової та С. Луньова увага до хорових, особливо духовно-літургічних жанрів, є вже усталеною традицією, своєрідною духовною потребою <...> Вони звертаються як до великих жанрів – меси, кантати, так і до хорової п’єси, хорового циклу, синтетичних вокально-інструментальних жанрів” [8, с. 358]. Цілком правильними такі слова виявляються і для В. Рунчака, позаяк індивідуальність його стилю – яскраво помітна – наявна і в хоровому жанрі.

Варто також зазначити, що В. Рунчак активно виступає за пропаганду сучасної музики. Наприклад, уже сім років телеканал “Культура” транслює його просвітницьку передачу – “Нова музика в Україні”. Також митець є популяризатором оркестрових і ансамблевих опусів композиторів ХХ століття, а саме: Д. Шостаковича, А. Веберна, Е. Вареза, Л. Ноно, К. Штокгаузена, Д. Лігеті, Л. Беріо тощо. Крім передачі, композитор заснував у 1998–1999 роках і камерний ансамбль з такою самою назвою – “Нова музика в Україні”. Щодо організаторської діяльності В. Рунчака, то він репрезентує себе як ініціатор проведення конкурсів різних рівнів – як міжнародних, так і всеукраїнських, а також концертів, фестивалів та інших заходів. Великий внесок майстер зробив і в українську хорову музику, що важливо для вітчизняної культури з огляду на плеяду таких діячів музики минулого, як А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Березовський. Зокрема, В. Рунчак взяв участь у “Хор-фесті”. Тут було виконано твори композитора для оркестру та хору, причому наголошено на складності його хорової музики. Володимир Рунчак постає продовжувачем традиції, де музика є складною працею та своєрідним “жертвоприношенням” (за визначенням А. Тарковського) для музиканта, але, разом з тим, ця музика виявляється легкою для слухача. Подібний факт дає основу для констатації християнських інспірацій, на що наштотують уже назви творів композитора, наприклад, “На смерть Ісуса” чи “Нагірна проповідь”.

Володимир Рунчак – представник плеяди композиторів-новаторів, які, натхненні авангардною музикою, звертають увагу на жанрові метаморфози. При написанні творів, В. Рунчак, композитор та диригент, створює складну музику для виконавця, але легку для її сприйняття слухачем. Йому належать різноманітні твори: для оркестру, хору, з введенням до класичного виконавства інструментів, характерних для джазу. Як експериментатор, він залучає до процесу виконання музичних творів елементи театральності, провокації, звертається до синтезу мистецтв, інструментального театру, а також віднаходить для української культури музичний акціонізм. Окрім того, його діяльність пов’язана з просвітництвом та пропагандою (у позитивному сенсі цього слова) авангардної музики ХХ століття, а також музики сучасної. Володимир Рунчак виступає і в ролі організатора чи ініціатора проведення міжнародних та всеукраїнських музичних конкурсів, фестивалів і концертів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака / М. Баланко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 83. – С. 107–115.
2. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) / С. Горохівська // Українське музикознавство: [наук.-метод. зб.]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 37. – С. 189–204.
3. Константинова Е. Я – “самашедший”, но не безумный! (інтерв’ю с В. Рунчаком) [Електронний ресурс] / Е. Константинова // Зеркало недели. – 2011. – № 11. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrada_vsem_zhela.html.

4. Мальцева Е. С. К анализу сонаты “Passione” (1985/89) В. Рунчака / Е. С. Мальцева // Научный журнал: Томский государственный университет. – 2010. – № 330. – С. 54–56.
5. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.
6. Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти: матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару з міжнародною участю (м. Умань, 27–28 квітня 2015 р.) / [ред. кол.: Дудник О. В. (головн. ред.) [та ін.]. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – 106 с.
7. Савчук І. Б. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століть / І. Б. Савчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. – К., 2013. – С. 226–242.
8. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. “Псалом 50(51)” Вікторії Польової / О. Торба // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наукових статей / [редактор-упорядник М. М. Скорик]. – К., 2010. – С. 357–377.
9. Hellewell D. The Hecklers are Right about the Musical Avant-garde. Retrieved from <http://www.libertarian.co.uk/lapubs/cultn/cultn035.pdf>.
10. Morgan M. I. Choral Art Music as a Reflection of Prairie Identity. Retrieved from https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan_Melissa_I_201706_DMA_thesis.pdf.
11. Freer P. K. The Conductor’s Voice: Working Within the Choral Art. Retrieved from https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music_facpub.

REFERENCES

1. Balanko, M. (2009). *Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka* [The horn in the instrumental theater of Vladimir Runchak]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 83, pp. 107–115. (in Ukrainian).
2. Freer, P. K. *The Conductor’s Voice: Working Within the Choral Art*. Retrieved from https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music_facpub. (in English).
3. Gorohivska, S. (2011). Instrumental theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhyt’ko, M. Shorenkov)]. *Ukrayinske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Iss. 37, pp. 189–204. (in Ukrainian).
4. Hellewell, D. *The Hecklers are Right about the Musical Avant-garde*. Retrieved from <http://www.libertarian.co.uk/lapubs/cultn/cultn035.pdf>. (in English).
5. Konstantinova, E. (2011). I am “samashedshiy”, but not mad! (interview with V. Runchak). *Zerkalo nedeli* [Mirror of the week], no. 11. Retrieved from http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrody_vsem_zhela.html. (in Russian).
6. Maltseva, E. S. (2010). To the analysis of the “Passione” sonata (1985/89) by V. Runchak. *Nauchnyy zhurnal: Tomskiy gosudarstvennyy universitet* [Scientific journal: Tomsk State University], no. 330, pp. 54–56. (in Russian).
7. Morgan, M. I. *Choral Art Music as a Reflection of Prairie Identity*. Retrieved from https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan_Melissa_I_201706_DMA_thesis.pdf. (in English).
8. Papenina, A. N. (2008). *Muzykal'nyy avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya* [Musical avant-garde of the middle of the twentieth century and problems of artistic perception], St. Petersburg: Izd-vo SPbGUP. (in Russian).
9. *Problemy instrumentalnoho vykonavstva v umovah suchasnoi mystetskoï osvity: materialy Vseukrayinskogo nauково-praktychnogo seminaru z Mizhnarodnoyu uchastiu (2015)* [Problems of

- instrumental performance in contemporary artistic education: materials of the All-Ukrainian scientific and practical seminar with international participation], Uman, April 27–28, 2015), Editor-in-Chief Dudnik O. V, Uman, FOP Zhovtiy O. O. (in Ukrainian).
10. Savchuk, I. B. (2013). About some features of the enrichment of the palette of expressive means and performer functions in Ukrainian chamber music of the late XX – early XXI centuries, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 106 Cultural aspects of modern artistic discourse, Kyiv, pp. 226–242. (in Ukrainian).
11. Torba, O. (2010). Contemporary Ukrainian choral music: style and style. “Psalm 50 (51)” by Victoria Poliova. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 85 Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity, Kyiv, pp. 357–377. (in Ukrainian).

УДК 792.7

**Алла Попова
Ольга Войченко**

ЗНАЧЕННЯ МЕДІАТЕХНОЛОГІЙ У ВИХОВАННІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

У статті визначено провідне значення медіатехнологій для розвитку естрадного вокаліста. Наголошено на їхній важливій ролі у сьогоденні. Окреслено, що розвиток вокаліста неможливий без використання комп'ютерної техніки, програм, спрямованих на запис та обробку звуку, застосування устаткування, яке обробляє та посилює звук. Підкреслено, що використання медіатехнологій допомагає не лише удосконаленню та корекції власної виконавської майстерності, а й просуванню та подальшій популяризації співака.

Ключові слова: медіатехнології, запис звуку, програмне забезпечення, естрадний вокаліст, обробка звуку, виховання.

**Алла Попова
Ольга Войченко**

ЗНАЧЕНИЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В ВОСПИТАНИИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА

В статье определено ведущее значение медиатехнологий для развития эстрадного вокалиста. Отмечено их важную роль в настоящем. Очерчено, что развитие вокалиста невозможно без использования компьютерной техники, программ, направленных на запись и обработку звука, применения оборудования, которое обрабатывает и усиливает звук. Подчеркнуто, что использование медиатехнологий помогает не только совершенствованию и коррекции собственного исполнительского мастерства, но и продвижению и дальнейшей популяризации певца.

Ключевые слова: медиатехнологии, запись звука, программное обеспечение, эстрадный вокалист, обработка звука, воспитание.

THE IMPORTANCE OF MEDIATECHNOLOGIES
IN EDUCATION OF POP-VOCALIST

Modern art of pop vocal music are currently one of the most popular. Compared to academic vocals, the variety of skills has the ability to have more fans. The pop music has the opportunity to better respond to changes in certain trends in the development of society, more responsive to consumer inquiries in the cultural and artistic sphere. A significant role in the development of all spheres of modern human existence is played media technologies. The development of television, the Internet, sound recording technologies and their reproduction are the factors without which it is difficult to imagine modern life. Undoubtedly, media technology is important for the educational process, as they are most popular in the present, are relevant and widespread among young people. In the educational process, it is possible to use media technologies that will vary in strength. So in order to get acquainted with the musical material, it is possible to use the printed musical material, which will be supplemented by listening to the audio recording. However, after choosing a certain vocal number, the use of other technologies will be more expedient. For example, when working on a musical composition, it will be appropriate to refer to its various versions, which will be accompanied by their comparative analysis. In determining the tempo errors in various interpretations it is worthwhile to turn to programs that have a metronome function. In order to work with faithful intonation and explicit verbal text, it is expedient to record own performance, then listen to the version received, analyze the positive and negative factors and make conclusions about the necessary adjustments.

A significant role in the preparation of a pop vocalist has the repertoire he performs. Each singer has certain features related to the vocal apparatus – its range, timbre color, ability to sing in different vocal manners. Significant role in assessing the quality of singing plays intensity vibrate. In the course of long training, one can learn how to minimize the negative influence on the general sound when transcribing transitions, but at the initial stage it is more appropriate to transpose the work, which would allow not playing dramatically important episodes in the inconvenient register. Therefore, the positive meaning is the ability to transpose the text of the accompaniment, which is achieved by involving computer equipment with the necessary software.

With programs that focus on sound processing, you can not only create arrangements similar to the original version of the hit, but also adapt it to the needs of the vocalist. Also important are those opportunities that arise when applying modern technologies available on the Internet. Through the use of communication programs such as Skype, Viber it is possible to conduct video tutorials online with teachers located in different parts of the world. It is also possible to conduct joint projects, where the possibility of performing works by different singers living on different continents was created. Quite interesting and wide opportunities are provided through projects initiated by different companies. So, LG Company in the USA regularly holds the contest “Sing with LG”. With the help of special software it is possible to sing “duet” with well-known performers.

Keywords: *media technologies, sound recording, software, pop vocalist, sound processing, education.*

Чи не найактуальнішою серед усіх сфер виконавської діяльності є галузь естрадного співу. Її здатність відповідати сучасним провідним тенденціям розвитку суспільства, давати змогу задовольняти естетичні потреби людини та високий рівень професійної майстерності служать тими чинниками, які привертають увагу великої аудиторії. Проте не лише суто музичні фактори зумовлюють інтерес слухачів. У просуванні естрадного мистецтва загалом та вокального зокрема важливу роль відіграють медіатехнології, чий перманентний розвиток сприяє виникненню тих чи інших явищ у культурно-мистецькому просторі. Питання значення медіатехнологій у розвитку естрадного співака є малодослідженим, що й зумовило наше звернення до нього.

Для сучасної наукової літератури характерне звернення до питання впливу медіатехнологій на освітній процес. Так, у розробках О. Горюнової [1] наявний аналіз специфіки медіа та їх поширення у сьогоденні. Питання застосування медіатехнологій як чинника, що може мотивувати студентів до навчання, висвітлила у статті Н. Духаніна [2], О. Нерушева [3] та О. Солдатенко [4] приділяли увагу використанню комп'ютерних технологій у початковій музичній освіті. Загальні питання, пов'язані з розвитком вокальної майстерності, представлені в праці Д. Каток [5]. Деякі аспекти застосування сучасних медіатехнологій та програмного устаткування висвітлені на сайтах компанії LG [6] і платформи Smule [7].

Мета статті – проаналізувати значення медіатехнологій та виокремити особливості їх впливу на процес виховання і розвитку вокального мистецтва естради.

Сучасне вокальне мистецтво естради є наразі однією із затребуваних сфер. Порівняно з академічним вокалом, естрадна манера володіє здатністю мати більшу кількість прихильників. Причому, мова не про вокальну майстерність співаків, яка не викликає нарікань у разі академічної школи співу, а про те, що естрада має змогу краще реагувати на зміни певних тенденцій розвитку суспільства, більше відповідати на запити споживачів в культурно-мистецькій сфері.

Чималу роль у розвитку всіх сфер сучасного людського існування відіграють медіатехнології. Розвиток телебачення, Інтернету, технологій запису звуку та його відтворення – це ті чинники, без яких важко уявити сучасне життя. Проте питання, що саме можна віднести до медіатехнологій, потребує додаткової уваги. Власне, слово “технологія”, що пов'язане з грецьким словом *téchne*, яке мало багато значень, серед котрих були й уміння, майстерність, мистецька діяльність, наразі розуміють як певний інструмент для досягнення необхідного результату. Воно не дає можливості його різного прочитання. Проте медіатехнології є складнішим явищем. На думку О. Горюнової, до медіатехнологій можна віднести чимало технічних засобів, які супроводжували людину з давніх часів. “Медіа умовно ділять на п'ять типів: ранні (писемність), друковані (друкарство, літографія, фотографія), електричні (телеграф, телефон, звукозапис), мас-медіа (кінематограф, телебачення), цифрові (комп'ютер, Інтернет)” [1]. Як можна переконатися, в даному визначенні до медіатехнологій віднесені не лише ті, котрі пов'язані із засобами масової інформації, наявними в ХХ–ХХІ столітті, а й ті, що їх використовували для поширення друковано-вербальної чи друковано-візуальної інформації. У даному дослідженні доцільнішим буде звернення до медіа-технологій, які мають стосунок до обробки звуку, трансляції відео- та аудіофайлів.

Безперечно, велике значення для освітнього процесу мають медіатехнології, адже вони, будучи найпопулярнішими в умовах сьогодення, є актуальними та поширеними серед молоді. Відповідно, у разі їх залучення у вихованні, можливе зростання інтересу й до предмету. Н. Духаніна відзначає значення медіатехнологій для освітнього процесу загалом та їх вплив на зацікавленість студентів. “Застосування досягнень новітніх медіатехнологій відкриває перед викладачами та студентами нові можливості, значно розширює та урізноманітнює зміст навчання, методи та організаційні форми навчально-виховного процесу, забезпечує високий науковий і методичний рівень викладання. Медіаосвітні технології якнайкраще відповідають принципам особистісного підходу. Їх застосування підвищує ефективність подання нового матеріалу, розвиває їх розумові та творчі здібності. Медіатехнології – це потужна мотивація студентів до навчання” [2, с. 191].

У освітньому процесі можливе використання медіа-технологій, які будуть різними за силою впливу. Задля ознайомлення з музичним матеріалом можливе використання друкованого нотного матеріалу, який буде доповнювати прослуховування аудіозапису. Разом з тим, після вибору певного вокального номеру доцільнішим стане застосування й інших технологій. “Різнорманітні комбінації окремих видів медіатехнологій можна віднести до так званих “мікс-медіаосвітніх технологій”. Таким чином, на одному занятті можемо використовувати друковані й телевізійні технології, на іншому – цифрові та електричні (напр. звукозаписи) і т. д. Таке чергування щодо застосування медіатехнологій ефективно впливатиме на навчальний процес, підвищить мотивацію, інтерес студентів до навчання, спонукатиме до творчої діяльності” [2, с. 191–192]. Наприклад, під час роботи над музичним твором доречним буде

звернення до його різних версій, яке супроводжуватиметься їх порівняльним аналізом. При визначенні темпових похибок у різних інтерпретаціях варто звертатися до програм, що мають функцію метронома. Задля роботи над правильною інтонацією та чітким промовлянням вербального тексту доцільно здійснювати запис власного виконання, згодом прослуховувати отриману версію, аналізувати позитивні та негативні чинники та робити висновки щодо потрібних коректив.

Чималу роль у підготовці естрадного вокаліста відіграє той репертуар, який він виконує. Кожен співак має певні особливості, пов'язані з голосовим апаратом – його діапазоном, тембральним забарвленням, здатністю співати у різних вокальних манерах. Важливе значення при оцінюванні якості співу відіграє інтенсивність вібрато. “Вібрато можна розділити на три окремі типи: темп, інтенсивність і тембр. Комбінації одного, двох або (в ідеалі) всіх трьох типів вібрато впливають на якість тону і забарвлення” [5, р. 10]. У разі запису звуку та оцінюванні його не лише в аудіальному, а й у візуальному вигляді (у програмах, що дають змогу переглянути кожну доріжку, вокаліст здатний виявити необхідні корективи, які поліпшать інтенсивність вібрато його голосу.

Проблемним питанням є спів перехідних нот. Під час співу активну роль відіграють голосові зв'язки, представлені м'язовими складками. Дуже відрізняється виконання звуків у низькому регістрі, адже тоді зв'язки перебувають у розслабленому стані й вільно коливаються по всій довжині. Натомість, коли співак намагається співати у високому регістрі, зв'язки розтягуються, а найрухливішою частиною, яка коливається, стають краї. Перехідні ноти – це звуки, що виникають під час переходу від нижніх нот до високих. Хоча в процесі тривалих тренувань можна навчитися мінімізувати той негативний для загального звучання вплив, який чиниться під час співу перехідних нот, на початковому етапі доцільнішим стає транспонування твору, що дало б змогу не виконувати драматургічно важливі епізоди у незручному регістрі. Тому позитивне значення має можливість транспонувати текст супроводу, чого досягають залученням комп'ютерного устаткування з потрібним програмним забезпеченням.

О. Нерушева відзначає надзвичайно важливу роль програмного забезпечення, що дає змогу записати звук, відредагувати його, використати запис як фонограму, відтворити її на різних медіа-носіях. “Для запису фонограм застосовують такі програми, як Adobe Audition (пакет Adobe Audition 3 має розширені можливості аудіо-мікшування, редагування, запису майстер-диска і накладання звукових ефектів); Gold Wave Editor (програма для запису, аналізу та редагування звуку, можна записати звук з мікрофона, під'єданого до аудіокарти комп'ютера або будь-якого іншого пристрою – радіоприймача, телевізора, аудіо- або відеомагнітофона, CD/DVD програвача, системи супутникового ТВ та т. п.” [3, с. 400].

Справді, використання подібного програмного забезпечення при вихованні естрадних вокалістів матиме велике значення. Адже виконання пісень, що входять до репертуару співаків, передбачає застосування звукопідсилювальної техніки, мікрофона, високоякісного аранжування. За допомогою програм, спрямованих на обробку звуку, можна не лише створити аранжування, подібне до оригінальної версії хіта, а й адаптувати його до потреб вокаліста. Можливе легке транспонування у зручнішу тональність, додавання контрапунктичних ліній, які “прикрашатимуть” партію вокаліста-соліста, сприятимуть тому, що буде створюватися ритмічна чи мелодична “підтримка”, яка полегшить інтонування або ритмічну організацію під час виконавства. “JAMMER Professional”, “MagicScore School”, “Hip-Hop eJay 6”, “Finale” та ін. – це програми, що полегшують роботу початкуючим композиторам і аранжувальникам на різних стадіях створення музичного твору, вони автоматично створюють усе: від найпростіших мелодій з використанням ударних інструментів до цілком професійних композицій, і їх використовують для написання нотного тексту музики та редагування партитур, створення мелодії, для аранжування, для інструментування музичного твору” [4, с. 291].

Також важливе значення мають ті можливості, які виникають при застосуванні сучасних технологій, наявних у мережі Інтернет. За допомогою програм, спрямованих на комунікацію, як-от Skype, Viber та подібних, можливе проведення відео-уроків у режимі онлайн з викладачами, які територіально перебувають у різних куточках світу. Так само

можливе проведення спільних проєктів, які б забезпечували можливість виконання творів різними співаками, які проживають на різних континентах.

Досить цікаві та широкі можливості надають проєкти, які ініціюють різні компанії. Зокрема, компанія LG у США регулярно проводить конкурс “Sing with LG”. За допомогою спеціального програмного устаткування тут дають змогу співати “дуєтом” з відомими виконавцями. Маємо на увазі, що на сайті наявне відео хіта, популярного виконавця, де прописана лише частина вокальної партії. Другу частину вокальної партії може співати будь-хто. Під час співу записують відео, яке згодом викладають у мережі Інтернет на сайті компанії. Звичайні слухачі можуть передивлятися отримані дуєти та голосувати за найкращі, з їх погляду. Після стадії голосування обирають ліпшу версію, переможець отримує смартфон LG, LG Home Entertainment System та можливість зустрітися з тією зіркою, чию пісню вона виконувала. Дана модель смартфона має широкі можливості для роботи зі звуком – прослуховування, запису та перегляду аудіо і відео, адже наявний Hi-Fi-звук з підтримкою технології Quad Hi-Fi Audio, є змога Hi-Fi відеозапису (камера записує звук у форматі LPCM 24біт/48кГц). “Дайте волю натхненню з новим LG V30. Фотографуйте як професіонал і розкажіть свою історію так, як хочете, завдяки можливостям камери та кінематографічним функціям, які ніколи не бачили на смартфоні” [6]. Хоча задля компанії LG подібні проєкти насамперед рекламні привертають увагу до продукції, програмного забезпечення, можливостей їх використання молодими співаками; а разом з тим актуалізується діяльність соліста-вокаліста, надається змога проявити творче креативне начало початківцям, розкрити їх таланти та стимулювати подальший розвиток вокальної майстерності.

Одним з основних компонентів, який сприяв технічному створенню подібних проєктів, було використання програми Smule. “Ми вважаємо, що музика набагато більше, ніж просто слухання, – це створення, обмін, відкриття, участь та спілкування з людьми. Це оригінальна соціальна мережа, здатна руйнувати бар’єри, доторкатися до душ і об’єднати людей з усього світу” [7]. За допомогою можливостей цієї платформи створюється змога досягти нових рівнів самовираження та створити інтерактивне соціальне середовище, об’єднане музикою. Подібні можливості сприяють об’єднанню людей, які створюють програмне забезпечення, користувачів, співаків. Відбувається не лише пасивне сприйняття музичного матеріалу, а і його живе відтворення.

Участь у спільному проєкті Sing від LG на платформі Smule було пов’язане зі співом композиції таких виконавців, як “Attention” Чарлі Пута (Charlie Puth), Шона Мендеса (Shawn Mendes), “Jealous” Ніка Джонаса (Nick Jonas). Цікавим є те, що деякі зі згаданих виконавців стали відомими саме завдяки сучасним технологіям. Шон Мендес – канадський співак, який став популярним після того, як почав викладати кавер-версії відомих хітів на відеосервісі Vine. Після того, як вони стали набирати популярності серед звичайних користувачів даного сервісу, на нього звернули увагу музичний менеджер Ендрю Гертлер та консультант з питань артистів і репертуару лейблу Island Records Зіггі Чартон. Після підписання контракту з лейблом розпочались активний розвиток кар’єри виконавця та подальше просування не лише у мережі, а й іншими ЗМІ. Чарлі Пут – американський співак, який своє початкове визнання здобув завдяки великому успіхові його пісень на YouTube, де він викладав акустичні кавер-версії популярних пісень. Через два роки він уклав контракт із лейблом Еллен Деженерес eleveneleven, а потім перейшов до лейбла Atlantic Records.

Медіатехнології відіграють надзвичайно важливу роль у розвитку естрадного вокаліста. Різноманітне програмне устаткування забезпечує можливість запису музичного матеріалу, його корегування та використання як матеріал для самоаналізу. За допомогою програм, спрямованих на обробку звуку, можна не лише створити аранжування, а й легко адаптувати його до потреб вокаліста. Можливе порівняно легке транспонування у зручнішу тональність, додавання контрапунктичних ліній, які “прикрашатимуть” партію соліста-вокаліста. За рахунок медіатехнологій можливе дистанційне навчання, просування виступів поп-вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюнова О. Медиа: история экспансии. Краткий конспект курса лекций. 2001. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.mediagram.ru/.../h_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb.
2. Духаніна Н. М. Медіатехнології як мотивація студентів до навчання / Н. М. Духаніна // Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору: Вища освіта України. Дод. 3. Т. V. (12). – 2008. – С. 189–193.
3. Нерушева О. А. Использование компьютерных технологий в деятельности концертмейстера детских школ искусств / О. А. Нерушева // Молодой ученый. – 2013. – № 7. – С. 399–400.
4. Солдатенко О. І. Розвиток музичних здібностей учнів шкіл естетичного виховання за допомогою комп'ютерних програм / О. І. Солдатенко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. – Вип. 110. – 2013. – С. 289–292.
5. Katok D. The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Danya Katok. – The City University of New York, 2016. – 116 p.
6. Sing with LG featuring Charlie Puth [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.lg.com/us/mobile-phones/sing-with-lg>.
7. Smule is Connecting the World Through Music [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.smule.com/about>.

REFERENCES

1. Goryunova, O. (2001). Media: the history of expansion. Summary of the lecture course. Electronic resource, available at: www.mediagram.ru/.../h_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb. (in Russian).
2. Dukhanina, N. M. (2008). Media technologies as motivation for students to study, *Vyshcha osvita Ukrainy u konteksti intehtratsiії do yevropeyskoho osvitińnoho prostoru: Vyshcha osvita Ukrainy* [Higher Education of Ukraine in the Context of Integration into the European Educational Space: Higher Education of Ukraine], Add 3, Vol. V. (12), pp.189–193. (in Ukrainian).
3. Nerusheva, O.A. (2013). The use of computer technologies in the activity of the concertmaster of children's art schools, *Molodoy uchenyy* [The Young Scientist], no. 7, pp. 399–400. (in Russian).
4. Soldatenko, O. I. (2013). Development of musical abilities of students of schools of aesthetic education with the help of computer programs, *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. T. H. Shevchenka* [Bulletin of the T. Shevchenko Chernigiv National Pedagogical University], Issue 110, pp. 289–292. (in Ukrainian).
5. Katok, D. (2016). *The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone*. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, New York, 116 p.
6. Sing with LG featuring Charlie Puth. Electronic resource, available at: <http://www.lg.com/us/mobile-phones/sing-with-lg>.
7. Smule is Connecting the World Through Music. Electronic resource, available at: <https://www.smule.com/about>.

УДК 78.06

Тетяна Андрусин

**ГЕНДРНА РІВНІСТЬ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:
ПРОБЛЕМИ ТА ОЗНАЧЕННЯ**

У статті осмислено гендерні проблеми та їх взаємозв'язок із музичним мистецтвом. Дослідження гендерної тематики провадило до виокремлення, аналізу та осмислення таких

означень, як: гендерний вимір, що зосереджується навколо осмислення антропологічних засад гендерного аспекту в музичному творі; гендерні ролі, які виокремлюють репрезентацію жінки у різних видах музичного мистецтва; гендерна рівність виокремлює важливість усвідомлення та практичне впровадження усталених стереотипів у музичному мистецтві.

Ключові слова: музичне мистецтво, гендерна рівність, гендерні ролі, гендерні стереотипи, антропологічний вимір.

Татьяна Андрусышин

ГЕНДЕРНОЕ РАВЕНСТВО В МУЗИКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ПРОБЛЕМЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ

В статье осмыслено гендерные проблемы и их взаимосвязь с музыкальным искусством. Исследование гендерной тематики вело к выделению, анализу и осмыслению таких определений, как: гендерное измерение, сосредотачивается вокруг осмысления антропологических основ гендерного аспекта в музыкальном произведении; гендерные роли, выделяют репрезентацию женщины в различных видах музыкального искусства; гендерное равенство выделяет важность осознания и практическое внедрение устоявшихся стереотипов в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: музыкальное искусство, гендерное равенство, гендерные роли, гендерные стереотипы, антропологическое измерение.

Tetyana Andrusishin

GENDER EQUALITY IN MUSICAL ART: PROBLEMS AND DEFINITIONS

The article deals with interconnection between gender problems and musical art. The research of gender issues led to the identification, analysis and comprehension of such definitions as: gender dimension, that focuses on understanding the anthropological foundations of the gender aspect in music; gender roles single out the representation of women in different forms of musical art; gender equality highlights the comprehension importance and practical implementation of the established stereotypes in musical art.

The necessity of reinterpretation and further research of the gender concept in musical art was described. The difference between gender and feminism as well as the problems of women's professional development as managers in modern conditions was explained during the following issue research.

The leadership gender aspects in the professional sphere of musical art concerning the contemporary music and some empirical facts explaining or denying gender stereotypes were studied.

The historical tendencies of the gender dimension were analyzed and it was proven that very few researches had worked on the history of gender.

The difference between male and female psychology, which is perceived as an congenial characteristic, biological nature, and not as a result of social roles acquisition was emphasized. It was stated that differences in men's and women's behavior and perception were determined not by their physiological peculiarities, but rather by socio-cultural ideas about the role of men and women and, as a result, by the peculiarities of their socialization. In addition, the music influence on a person, which is not only reduced to musical education, but which is also a prerequisite for a person's overall development, was interpreted.

Thus, highlighting gender equality in musical art, we ascertain the fact that time has overcome gender stereotypes which have existed for many centuries, and music gave a kind of impetus to the introduction of gender equality. Musical art appeals, first of all, to the emotional sphere of a personality who changes, develops and improves to some extent through the active music perception. Our feelings determine our desires, and our desires form our actions. That is why musical art is an important means of a personality formation, influencing the development of his intellectual and

sensory sphere, moral-aesthetic orientations and a progressive culture of thinking, regardless of gender, or gender role. It has been established that the characterization of gender problems determines equal rights and opportunities in all spheres of social and cultural development, and gender equality in musical art refers to the anthropological dimension, where the focus is on the desire to reveal the human essence in overcoming gender stereotypes.

Keywords: *musical art, gender equality, gender roles, gender stereotypes, anthropological dimension.*

В умовах сьогодення гендерна проблематика стала невід'ємною частиною сучасної науки, яка виокремлюється у різних галузях музичного мистецтва та філософії. Враховуючи це виокремлення гендерних дефініцій (визначень), за допомогою яких ґрунтовніше розкриваються, уточнюються чи, загалом, осмислюються освітньо-мистецькі системи, є найактуальнішою проблемою. У нашому дослідженні основна увага сконцентрована саме на осмисленні проблем та означень гендерної рівності в музичному мистецтві у системі музичної освіти. Інтеграція до європейського співтовариства потребує істотної перебудови усталених соціальних інституцій та освітніх процесів на нових, демократичних принципах, вільних від будь-якої форми дискримінації, зокрема, за ознакою гендеру. Розмаїття проблематики гендерності переконливо свідчить не лише про її актуальність, а й про те, що нині гендерна теорія недостатньо вивчена і перебуває лише на шляху становлення.

Осмислюючи гендерну проблематику музичного мистецтва, сучасні науковці дедалі частіше звертаються до соціокультурних детермінацій згаданих особливостей, стверджуючи, що особистісні якості людини з дитинства перебувають під впливом традиційних гендерних уявлень: чуйності, емоційності, пов'язуючись із жіночністю, а твердість, активність, творче мислення – з мужністю. Так, музикознавець І. Бермес осмислює знаущість жінки-диригента в українському культурному просторі. Дослідниця виокремлює гендерні характеристики успішності жінок-диригентів у прагненні до самореалізації, активній життєвій позиції та окремих особистісних рис, необхідних для професійної, мистецької діяльності [1]; Т. Булатова акцентує увагу на гендерних особливостях музичного сприйняття [3]; В. Дороніна виокремлює теоретико-методологічні засади гендерної освіти та виховання учнівської молоді [5]; В. Полюга концентрує увагу на виокремленні дефініції гендерних ролей у музичній освіті та осмисленні гендерних ролей, а також їх розподілу, оскільки це провадить до ґрунтовнішого розуміння освітньо-мистецької системи [8].

Аналіз останніх досліджень підтверджує доцільність нового переосмислення та подальших досліджень у сфері гендерності освітніх процесів. Важливим при вивченні заданої проблематики є усвідомлення різниці між гендером та фемінізмом, оскільки ці два поняття часто ототожнюють. Дослідження стосується гендерної обмеженості вибору професій, пов'язаних з музичною діяльністю. Ґрунтовніше дослідження проблем гендерності у площині розуміння музичного мистецтва сприятиме осмисленню цілісності внутрішнього світу людини та відіграватиме значну роль у формуванні людини нового часу, у виробленні системи цінностей, відповідних до освітніх норм сучасності.

Мета статті – дослідити основні гендерні означення музичного мистецтва та визначити гендерну рівність як ґрунтовніше осмислення рівня індивідів, їх рольового статусу особистості.

Гендерна історія як частина нового міждисциплінарного наукового напрямку – гендерних досліджень – сформувалася на Заході в кінці 70-х – на початку 80-х років ХХ ст., хоча пошуки витоків неминуче приведуть нас у 1960-ті роки, коли в рамках жіночого руху, що бурхливо розвивався, новий імпульс набув прагнення надати феміністській свідомості власну історичну ретроспективу. Саме тоді багато молодих учених Західної Європи й Америки стали займатись історією жінок, обґрунтовано вважаючи, що вивчення минулого, як і аналіз сучасності, має спиратися на інформацію, що стосується обох статей [2, с. 2].

До середини 1970-х рр. панувало прагнення відновити важливість жінки та її думки в історичному існуванні, так би мовити, написати особливу “жіночу історію”. Прихильники цього напрямку зуміли розкрити багато невідомих сторінок історії жінок різних епох і народів, але такий описовий підхід дуже скоро виявив свою обмеженість. Представники іншого

напряму, що вийшов на перший план у середині 1970-х рр., намагалися пояснити наявність конфліктуючих інтересів й альтернативного життєвого досвіду жінок різних соціальних категорій, котрі вводили у традиційний класовий аналіз фактор відмінності статей і визначали статус історичної особи як специфічну комбінацію індивідуальних, статевих, сімейно-групових і класових характеристик [4, с. 120].

Відмінність між гендерними дослідженнями визначається змістом ключових понять “стать” і “гендер”. Гендерні статус, структура і моделі поведінки не задаються природою, а їх пропонують інститути соціального контролю і культурні традиції; відтворення ж гендерної свідомості на рівні індивіда підтримує сформовану систему відносин панування та підпорядкування в усіх сферах. У цьому контексті гендерний статус виступає як один з констатуючих елементів соціальної ієрархії та системи розподілу влади, престижу і власності.

Гендер – соціально-біологічна характеристика, через яку визначають поняття “чоловік” та “жінка”, психосоціальні, соціокультурні ролі чоловіка й жінки як особистостей. Ролі, які жінки і чоловіки відіграють у суспільстві, лише дуже невеликою мірою визначені біологічно, і значною – соціально. Вони постійно змінюються. Хоча, обумовлені культурою або релігією, ці ролі різняться, залежно від географічного знаходження та тимчасових змін. Стать та гендер – поняття нерівноцінні. Стать – біологічне, дане при народженні. Гендер – соціальне, його від народження формує суспільство. Сім'я і суспільство завдяки соціалізації перетворюють індивіда як істоту біологічну в істоту суспільну. Те, що у чоловіків та жінок різна психологія, багато хто сприймає як вроджену схильність, біологічну природу, а не як результат засвоєння соціальних ролей. Біологічні відмінності між статями очевидні [7, с. 88]. “Гендер у культурі та суспільстві” ставить своїм завданням виявити специфіку гендеру, показати, що відмінності у поведінці та сприйнятті чоловіків і жінок визначаються не стільки їх фізіологічними особливостями, скільки соціокультурними уявленнями про роль чоловіків та жінок і, відповідно особливостями їх соціалізації [3, с. 51].

Поняття “гендер” походить від грецького “генос” (“Походження”, “матеріальний носій спадковості”, “той, що народжує”), його вперше ввів у соціальну науку Енн Оклей у 70-ті роки ХХ століття для опису соціально визначених характеристик чоловіків та жінок на відміну від біологічно визначених (стать) [6, с. 195]. Гендер як поняття належить до соціально набутої поведінки та очікувань суспільства. Подібно расі й класу, гендер – це категорія соціальна, яка виникає у великому розмаїтті нашого життя і визначає наші суспільні стосунки з іншими людьми.

Ключова категорія аналізу поняття “гендер” (англ. gender – рід) покликана унеможливити біологічний і психологічний детермінізм, який постулював незмінність умов опозиції чоловічого та жіночого начал, зводячи процес формування й відтворення статевої ідентичності до індивідуального сімейного досвіду суб'єкта й абстрагуючись від його структурних обмежувачів та історичної специфіки.

Гендерна рівність між жінками та чоловіками – це рівні права і можливості для жінок та чоловіків у суспільстві, рівні умови для реалізації прав людини, участі в національному, політичному, економічному, соціальному й культурному розвитку, рівні можливості досягти фінансової незалежності, працюючи на когось або керуючи власним бізнесом, реалізації своїх особистісних, професійних потреб та інтересів. Деякі дослідники вважають, що рівність статей є наступною ланкою у розвитку суспільства після патріархальної моделі. Встановлення гендерної рівності має на меті надання рівних соціальних прав і можливостей чоловікам та жінкам незалежно від статі.

При осмисленні гендерної рівності у музичному мистецтві необхідністю постає звертання до мистецтва в антропологічному вимірі. Мистецтво, в усі часи, прагне розкрити суть духовності людини як найдорожче, чим обдарувало її життя. Картина сучасного світу як торжества науки і людського інтелекту, парадоксів і потрясінь суттєво відрізняється від попередніх епох. Художня культура, зокрема, музичне мистецтво перебувають у пошуках нових форм, щоб виразити духовні процеси сучасного суспільства. В усіх художніх формах сьогодення відчувається енергія і напруга нової епохи, її інтелектуальна насиченість. Разом із цим сучасне мистецтво прагне звеличити людину і зрозуміти її внутрішній світ.

Саме тому антропологічний вимір музичного мистецтва визначається не лише історичними умовами створення, а й тим, наскільки музика співзвучна з нашими думками, почуттями, прагненнями, ідеалами. І глибина мистецтва, і непереможна сила класичної музики, ліричні сповіді композиторів-романтиків завжди будуть потрібні людям. Геніальні твори музики, що були створені у минулих століттях, витримали найскладніший іспит – випробування часом, а їх автори – Й.-С. Бах і Л. Бетховен, В.-А. Моцарт і Ф.-П. Шуберт, П. Чайковський і М. Лисенко, М. Березовський і А. Ведель, С. Прокоф'єв і Д. Шостакович та багато інших композиторів – стали нашими великими сучасниками.

Існування антропологічної спрямованості у мистецтві є таким же природним, як і різноманітне емоційне життя людини: в одному випадку вона відчуває потребу відвідати храм, а в іншому – відпочити у колі друзів. Таким же природним є бажання послухати симфонічний концерт або проспівати модний шлягер.

Рівність людей – одна з тих проблем, яку протягом останніх століть намагається розв'язати людство. Спочатку ми позбулися рабства та кріпосного права, проголосили всіх людей – незалежно від кольору шкіри, національності та релігії – вільними, з однаковими правами. Коли певний баланс у суспільстві був досягнутий, своє місце під сонцем почали відстоювати жінки, виступаючи за гендерну рівність, тобто рівноправ'я статей.

Відомих жінок у музичному мистецтві є небагато. Крім Клари Шуман, із жінок у класичній музиці взагалі важко когось згадати. Однак із неї батько цілеспрямовано ростив митця. А серед широкого загалу музичну освіту здобували, в більшості, доньки багатих батьків, які могли винайняти за плату викладача музики. Це навчання базувалося на формуванні вмінь та певних музичних уподобань із перспективою подальших успіхів. Проте така музична освіта залишалася на аматорському рівні. Сценічну та концертну діяльність жінок не підтримували. Винятком були тільки співачки, оскільки опери передбачали наявність на сцені й жінок, і чоловіків.

У сучасності жінки не менш освічені, розумні та цілеспрямовані, ніж представники протилежної статі. Проте в сучасному світі ми все ще можемо спостерігати традиційну ситуацію, коли жінці відводять роль не творця, а музи. На перший погляд здається, що таке твердження звучить красиво. Жінку в мистецтві ніби звеличують до ролі ідеалу, божества, але насправді – це кайдани, яких важко позбутись. У цілому жінок сприймають не суб'єктами мистецтва, а об'єктами, красивими витворами, нездатними до створення нового.

Тепер у жінок та чоловіків рівні можливості вибору освіти. Проте щодо академічної інструментальної музики, то відомих жіночих імен так і залишилося набагато менше, ніж чоловічих. Накладаються соціальні ролі (соціальні ролі – це поведінка, сукупність вимог, що пропонує індивіду суспільство).

Насправді проблем дуже багато. Це, насамперед, проблеми самоідентифікації та вільного мислення. Нестача вільного часу та проблема пошуку нових шляхів теж займають не останнє місце. Та найчастіше жінкам доводиться стикатися з проблемою підтримки в родині. Народна мудрість свідчить: “Дружина-художниця – горе в сім'ї”. Чоловіки вважають, що жінки мають віддавати час не мистецтву, а домашнім справам. За їхньою допомогою жінки створюють собі комплекси та стереотипи. Мабуть, саме тому вони зрештою або облишають мистецтво, або займаються ним тільки на аматорському рівні.

Із здобуттям рівних можливостей ми починаємо ігнорувати стереотипи, жінки можуть досягти великих успіхів у мистецтві, зокрема музичному. Так, жінкам багато в чому складніше, проте також можна розвиватися. Вони можуть стати визнаними виконавицями, композиторами, митцями, науковцями і т. д. Якщо ще 200 років тому це було майже неможливим, то нині перед жінками шляхи відкриті. Конфлікт вибору постає у можливості обирати між створенням сім'ї чи кар'єрним зростанням у музиці, проте якщо в людини є талант, мета, наполегливість, якщо вона багато працює й удосконалюється, то врешті-решт їй вдасться багато чого досягти!

Щодо гендерної рівності у музичному мистецтві, то з повним відчуттям упевненості можна сказати: час подолав гендерні стереотипи, які існували протягом багатьох сторіч. Якщо колись великими музикантами були тільки чоловіки, в сьогоденні бачимо, що поняття “чоловік” та “жінка” заслуговують стояти на одному рівні. Можливо, навіть ця ж музика, і дала

поштовх впровадженню гендерної рівності. Адже при співі людина проймається цим магічним духом музики, коли тремтить душа, плаче серце, а голос усе це передає слухачеві. Як правило, в такі моменти ніхто не задумується, що це має бути чоловік, бо так має бути, а навпаки, приходиться розуміння того, що у цьому світі ми рівні одне перед одним. Музика вселяє в кожну душу почуття впевненості, надії, сповнює духом і націлює на результат, адже вона створює гарний настрій, а це, відповідно, запорука успіху. Подолавши закладені суспільством стереотипи, жінки почали брати активну участь у політичній, економічній, фінансовій, культурній сфері та досягли високих результатів; нині є дуже багато жінок, які займають посаду директора, провідного диригента, формують авторськими музичними творами композиторську школу.

Жінки сьогодні успішно реалізують себе у мистецтві, стають повноправними лідерами виконавського процесу. Чіткі внутрішні та зовнішні чинники сприяють досягненню успіху в їх професійній діяльності. Зовнішні впливають зі сутності мистецького виконавства, вони охоплюють певні стереотипи та професійні вимоги, суспільні запити, виконавську культуру; внутрішні – пов'язані з “кодом” особистості, віддзеркалюють її мотиваційну, когнітивну та ціннісну сфери. Серед перспективних напрямків опрацювання цієї теми – вивчення характеру, темпераменту жінки-митця та з'ясування їхнього впливу на успішність її діяльності [1, с. 67].

Музична думка останніх десятиліть окрему увагу приділяє сфері музичного виконавства [9, с. 65]. І це не випадково, бо саме музичне виконавство – унікальна сторона музичного мистецтва, воно є фактором, власне, реалізації музики, її оживлення, одухотворення, осмислення, тим силовим полем, де зустрічаються і взаємодіють світи й воля автора, виконавця і слухача, породжуючи новий, феноменальний, неповторний у просторі й часі, художній результат. Музичне виконавство за своєю природою та призначенням власне і є комунікативною зоною в музичному мистецтві, місцем спілкування та народження не тільки музичного, а й позамузичного змісту музики, що робить його здобутком не тільки музичного мистецтва, але й фактом і невід'ємною складовою світової культурної та цивілізаційної спадщини [9, с. 66]. Мистецтво здавна було невід'ємною прерогативою жіночої участі в професійній діяльності. Хоча в різних країнах права жінок на заняття певними видами мистецтв було суворо регламентовані, саме у цій сфері вони досягли найбільших успіхів. Проте не можна не погодитися з думкою, що історія мистецтва як частина загальноісторичного проекту “виключає” жінок зі списку активних суб'єктів історії, їхня творчість як соціокультурна діяльність тривалий час була забороненою галуззю або ж мала вторинний статус. “Саме гендерні ролі та їх розподіл експлікуються в літературних образах, закладених у поетичному тексті та відображених у художньому образі музичного твору, де композиторське бачення гендерної культури може бути відзеркалено в розумінні гендерних стереотипів щодо ролі чоловіка та жінки. Відповідно до стереотипів, викладених у поетичному тексті музичного твору, формується уявлення про ролі чоловіка та жінки, з якими чоловік має усі ознаки маскулітності, а жінка – фемінності. Таким чином, застосувавши гендерний підхід при осмисленні музичного мистецтва, маємо змогу відкоригувати стереотипну суспільну шаблонність, налаштувавши молоде покоління на сприйняття інших цінностей, усвідомлення особистісних рис незалежно від своєї статі” [8, с. 94].

Інтерпретація художніх образів виконавцями, конкретно чоловіками й жінками, спирається на психологічний підхід до тієї або іншої ситуації – отже, там наявна й складова підходу з позиції гендерної психології. Музична інтерпретологія першою з наукових напрямів сучасного музикознавства має і може сформулювати певний алгоритм характеристики проявів гендеру в музичному мистецтві, а також створити понятійно-термінологічний апарат, який врахує основні поняття гендерної психології – такі як “гендерна роль” та “гендерно-рольові стереотипи”, “гендерно-рольовий конфлікт”, “маскулітність”, “фемінність” й “андрогінність” “гендерна ідентичність”, “гендерні відмінності”, “гендерно-рольова соціалізація” тощо [9, с. 69].

Музика по-різному і специфічно впливає на людину, але зводиться не лише до музичного виховання, а є також передумовою загального розвитку особистості. Музика передає думки й почуття звуками, які втілюються через мелодію, гармонію, динаміку тощо, створюючи

так звану гендерну рівність, оскільки вона потребує лише виконання та сприйняття. У такому випадку ніхто і не замислюється над тим, якої статі виконавець чи слухач, адже в заданому контексті це не важливо. Науковці вважають, що музика може бути зарахована до мов, оскільки “оперує певними одиницями, з яких утворюється ієрархія гендерної рівності, котра бере участь у формуванні особистості” [5, с. 23].

Дослідження провадить до осмислення гендерних ролей у контексті соціальних очікувань суспільства від жінок і чоловіків на базі сформованих гендерних стереотипів. Гендерними стереотипами сучасні науковці називають: “суспільні стандарти”, ідеалізовані уявлення (ідеали), базовані на досвіді попередніх поколінь, які набувають значення вказівки (норми), найповніше втілюють моделі (ролі) поведінки чоловіка/жінки в суспільстві (їхнє місце, функції та соціальні завдання), а також набір особистісних характеристик (соматичні та психічні властивості), обумовлених статтю [8, с. 94].

Тобто, активно сприймаючи музику, особистість певним чином змінюється. Це виявляється в розвитку та удосконаленні почуттів людини, адже музичне мистецтво апелює передусім до емоційної сфери. Наші почуття визначають наші бажання, а бажання, навіть усупереч переконанням, формують дії. Отже, музичне мистецтво є важливим засобом впливу на формування особистості, на розвиток її інтелектуальної та почуттєвої сфери, морально-естетичних орієнтирів та прогресивної культури мислення, незалежно від статі чи гендерної ролі.

Таким чином, аналізуючи історичні тенденції гендерного виміру, ми виокремили те, що на сьогодні існує достатня кількість дослідників, які активно займалися історією гендеру. Встановлено, що соціально-біологічна характеристика “чоловіка” та “жінки” констатує поняття “гендерної рівності”, яке визначає рівні права й можливості, особистості обох статей за умови реалізації прав людини та її участі в усіх напрямках соціального і культурного розвитку. Чоловічу та жіночу психологію багато хто сприймає як вроджену схильність, біологічну природу, але насправді це результат засвоєння соціальних ролей.

Осмислюючи гендерну рівність у музичному мистецтві, звертаємося до осмислення мистецтва в антропологічному вимірі, де мистецтво прагне розкрити суть людини, людський інтелект і картину сучасного світу. Саме тому гендерна рівність у музичному мистецтві констатує, що час подолав гендерні стереотипи, які існували протягом багатьох сторіч. Можливо, навіть ця сама музика і дала поштовх до впровадження гендерної рівності.

Активно сприймаючи музику, особистість певним чином змінюється, розвивається та вдосконалюється, адже музичне мистецтво апелює передусім до емоційної сфери. Наші почуття визначають наші бажання, а бажання, навіть усупереч переконанням, формують дії. Отже, музичне мистецтво є важливим засобом впливу на формування особистості, на розвиток її інтелектуальної та почуттєвої сфери, морально-естетичних орієнтирів і прогресивної культури мислення, незалежно від статі чи гендерної ролі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Л. Жінка-диригент: спроба характеристики успішності / Ірина Бермес // Вісник Національної академії кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К. : Міленіум, – 2017. – № 1. – С. 63–68.
2. Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения / Шон Берн. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 318 с.
3. Булатова Л. О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва / Л. О. Булатова // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: [зб. наук. праць за заг. ред. Євтуха М. Б., укл. Михайличенко В.]. – Вип. 35. – К., 2008. – С. 51–60.
4. Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці / Вікторія Гіголаєва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти: збірник наукових праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – Вип. 21. – С. 118–129.
5. Дороніна Т. О. Теоретико-методологічні засади гендерної освіти та виховання учнівської молоді: монографія / Тетяна Олексіївна Дороніна; НАПН, Інститут вищої освіти, КДПУ МОНМС України. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 331 с.

6. Кушнір Н. В. Теоретично-правовий аналіз понять, пов'язаних з гендерною рівністю / Н. В. Кушнір // Форум права. – 2016. – № 4. – С. 195–200.
7. Мельник Т. М. Гендер як наука та навчальна дисципліна / Т. М. Мельник // Основи теорії гендеру: навчальний посібник. – Київ : “К. І. С.”, 2004. – С. 79–108.
8. Полюга В. В. Гендерні ролі як сегмент розвитку музичної освіти / В. В. Полюга // Інноваційні освітні технології: досвід Європейського Союзу та його впровадження в процес підготовки педагогів. – Університет Данубіус, 2016. – С. 93–95.
9. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. / І. В. Цурканенко // Мова і культура. – 2011. – Т. 4 (150). Вип. 14. – С. 65–72.

REFERENCES

1. Bermes, I. L. (2017). Female Conductor: Attempted Performance Characteristics, *Visnyk Natsionalnoi akademii kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal* [Bulletin of the National Academy of Cultural Arts and Arts: Sciences. Magazine], Kyiv Milenium, no. 1, pp. 63–68. (in Ukrainian).
2. Bern, Sh. (2007). *Gendernaya psihologiya. Zakony muzhskogo i zhenskogo povedeniya* [Gender Psychology. The laws of male and female behavior], SPb., Praim-EVROZNAK. (in Russian).
3. Bulatova, L. O. (2008). Gender features of the perception of musical art, *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia*. [Theoretical issues of culture, education and upbringing], Collection of sciences works, Iss. 35, pp. 51–60. (in Ukrainian).
4. Hiholaieva, V. O. (2008). The gender aspect in musical theory and practice, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta praktyky osvity: Zbirnyk naukovykh prats, KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho* [Problems of the interaction of art, pedagogy and practice of education: Collection of scientific works / KSUU them. I. P. Kotlyarevsky], Iss. 21, Kharkiv, pp. 118–129. (in Ukrainian).
5. Doronina, T. O. (2011). *Teoretyko-metodolohichni zasady hendernoi osvity ta vykhovannia uchnivskoi molodi* [Theoretical and methodological principles of gender education and upbringing of student youth], monograph, NAPN, Institute of Higher Education, KDPU of the Ministry of Education and Science of Ukraine., Kryvyi Rih, Vydavnychy dim. (in Ukrainian).
6. Kushnir, N. V. (2016). Theoretical and legal analysis of concepts related to gender equality. *Forum prava* [Forum of law], no. 4, pp. 195–200. (in Ukrainian).
7. Melnyk, T. M. (2004). Gender as a science and a discipline, *Osnovy teorii henderu* [Fundamentals of the theory of gender] educational textbook, Kyiv, “К. І. С.”, pp. 79–108. (in Ukrainian).
8. Poliuha, V. V. (2016). Gender roles as a segment of musical education development, *Innovatsiyni navchalni tehnologiyi: dosvid Evropeyskogo soyuzu ta yogo vprovadzheniya dlya pidgotovki vikladachiv* [Innovative educational technologies: european union experience and its implementation to the training of educators], Danubius University, pp. 93–95. (in Ukrainian).
9. Tsurkanenko, I. V. (2011). Gender topics in music performance studies, *Mova i kultura* [Language and culture], vol. 4 (150), Iss. 14, pp. 65–72. (in Ukrainian).

УДК 78.0 “18/19”:78.071.1(477)

Ігор Тилик
Оксана Дондик

**ФОРМУВАННЯ НАУКОВО-АНАЛІТИЧНИХ ПАРАМЕТРІВ
ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ВЕДЕЛЯ
КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИКОЗНАВЧО-ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття висвітлює основні аспекти формування стилевих та історико-мистецтвознавчих параметрів вивчення творчої спадщини українського композитора Артема

Лук'яновича Веделя (Ведельського) під кутом зору музикознавчо-текстологічних досліджень другої половини XIX – середини XX ст. Викладені у статті міркування аргументовано підтверджуються детальним аналізом вітчизняної і зарубіжної ведельознавчої історіографії в окреслених хронологічних межах.

Ключові слова: *творча спадщина А. Веделя, науково-музикознавчий аналіз, автографічні твори, редакційні корективи, композиційна лексика, хорове виконавство.*

**Игорь Тылик
Оксана Дондик**

**ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ
ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА АРТЕМИЯ ВЕДЕЛЯ
СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКОВЕДЧЕСКО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – СРЕДИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

Статья освещает основные аспекты формирования стилевых и историко-искусствоведческих параметров научно-музыкального анализа творческого наследия украинского композитора второй половины XVIII в. Артемия Лукьяновича Веделя (Ведельского) с точки зрения музыковедческо-текстологических исследований второй половины XIX – середины XX ст. Изложенные в статье рассуждения аргументировано подтверждаются детальным анализом отечественной и зарубежной историографии в хронологических рамках, очерченных в начале публикации.

Ключевые слова: *творческое наследие А. Веделя, научно-музыкальный анализ, автографические произведения, редакционные коррективы, композиционная лексика, хоровое исполнительство.*

**Igor Tylyk
Oksana Dondyk**

**THE FORMATION OF SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PARAMETERS
OF THE STUDY OF ARTEM VEDEL'S CREATIVITY THROUGH THE PRISM
OF MUSICOLOGY AND TEXTUAL RESEARCH FROM THE SECOND HALF
OF THE NINETEENTH CENTURY TILL THE MIDDLE OF THE TWENTIETH CENTURY**

This article is aimed at illuminating the aspects of the formation of textual, stylistic, historical and art studying parameters of scientific and musical analysis of the Ukrainian composer of the second half of the eighteenth century Artem Vedel's creative heritage (Vedelsky). Considering at the specifics of the chosen analytical foreshortening, the chronological coordinates of the study are circumscribed within the frames from the second half of the nineteenth century till the mid-60's of the twentieth century. They include the information from the original publications, which are devoted to A. Vedel's life and work, to the appearance of the first thorough work, which is connected with the research of the artist's artistic phenomenon.

The initial thesis of the article is the statement of such fact, that the first studying attempts of the Vedel-related problems were distinguished by the noticeable fragmentary and superficiality. Obviously, it was caused by the fact that contemporaries' memories, which were taken as the basis of the first publications about A. Vedel, were mainly fixed after the most of the artist's friends' death. As a result, it led to the existence of the numerous factual contradictions. The similar situation is also observed in the studying of the artist's heritage. The active public interest to A. Vedel's creative work caused the spontaneous spreading of the numerous hand-written variants of the same composer's works and appearing of the various regency editions and adapted versions, which were often incondite. At the same time, there aren't enough facts associated with A. Vedel's creative activity. It always made considerable difficulties in the field of periodization and identification of the works of different times, as well as their classification in terms of chronological and biographical aspects. So,

due to the existence of the considerable quantity of the works and music publications at the beginning of the twentieth century, the publishers and researches of the artist's creative work faced the acute problem of establishing the authenticity of the disseminated compositions with the originals. The decision of the problem was initially contributed by a sporadic and, shortly after, a systematic appeal of the scientists of the late of the nineteenth century to the analysis of the artist's autographic works, which personify the authentic complex of individual figurative, stylistic, compositional and technical parameters. The clarification of these parameters creates the preconditions for the stylistic identification of contradictory non-autographic works and the clarification of the aspects of the different creative stages ratio.

The conducted analysis in the article convinces in such fact, that the analytical approaches of different editors and researches assure the presence of a polar opposite accentuation of the world-view, compositional and lexical specificity of A. Vedel's creativity, resulting from the personal position of a certain author as to the "Ukrainian" question. This is especially pertained to the historiographic and musicological works of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, in particular the studies of V. Askochenskiy, V. Metalov, V. Stasov, P. Turchaninov, N. Feinedeisen, V. Kudrick and others. Such studies deliberately depicted the real circumstances of A. Vedel's life and creativity in "retouched" form according to a particular author's subjective views and convictions.

The estimations stated in this article are reasonably confirmed by a detailed analysis of the national and foreign Vedel-related historiography in the chronological limits circumscribed at the beginning of the publications.

Keywords: *A. Vedel's creative heritage, scientific and musicological analysis, autographic works, editorial corrections, composition vocabulary, choral performance.*

Незважаючи на те, що мистецький феномен А. Веделя впродовж останнього часу є об'єктом багатьох різноаспектних наукових досліджень, чимало аспектів, пов'язаних зі специфікою формування науково-аналітичних параметрів вивчення творчості композитора, потребують додаткового висвітлення. У цьому контексті перспективним видається застосування пошуково-аналітичного ракурсу, спрямованого на досягнення мистецької спадщини А. Веделя крізь призму музикознавчо-текстологічних досліджень другої половини XIX – середини XX ст., що сприяє висвітленню концептуальних засад первинної веделезнавчої парадигми з усіма її позитивними, а також суб'єктивно-негативними рисами.

Із урахуванням ґрунтовних досліджень, здійснених упродовж останніх років, зокрема праць Т. Гусарчук [5], Л. Корній [7], А. Кутасевича [10], Є. Махновця [11], є підстави стверджувати, що сучасний стан веделезнавчих досліджень сягнув принципово нового рівня усвідомлення феномена А. Веделя. Конкретним відображенням цього є детальний аналіз, який згадані науковці здійснили в історико-біографічній, музикознавчій та текстологічній площинах; зокрема, архівно-історичні знахідки Є. Махновця, репрезентовані у вказаній праці, значною мірою розширюють горизонти, пов'язані з пізнім періодом життя і творчості композитора. Цей аспект є одним із найсуперечливіших питань біографії митця, адже він стосується фактологічних протиріч, які свого часу були закладені на початковому етапі висвітлення веделезнавчої проблематики [2; 3; 13; 17]. Натомість у дослідженнях Т. Гусарчук [5] і А. Кутасевича [10] здійснено ґрунтовний музикознавчий та текстологічний аналіз творчості А. Веделя з позиції з'ясування автентичних музично-лексичних властивостей, притаманних індивідуальному мистецькому світобаченню композитора, виявленню питомих рис, які відрізняють його музичну лексику від композиторів-сучасників. Саме цей аспект детально висвітлює А. Кутасевич у дисертації "Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції" [10], приділяючи особливу увагу компаративному стильовому аналізу автографічних та неавтографічних творів А. Веделя (порівняно зі стилістикою С. Дегтярьова). Найновішою і водночас найґрунтовнішою працею сучасності, присвяченою творчості А. Веделя, є видана до 250-річчя від дня народження композитора монографія Т. Гусарчук "Артемій Ведель. Постать у контексті епох" [5]. У ній узагальнено усе, що було здійснено у площині дослідження різних

аспектів веделезнавчої проблематики; зокрема, важливим є те, що дослідниця в окремих розділах монографії констатує залежність еволюційних етапів вивчення творчої спадщини А. Веделя від об'єктивних суспільно-історичних обставин. Саме в цьому контексті простежуються паралелі з проблематикою, покладеною в основу даної публікації як такої, що зосереджена на висвітленні початкового і середнього етапу вивчення творчої спадщини А. Веделя та особливостей видання його творів.

Мета статті – охарактеризувати аспекти, пов'язані з формуванням науково-аналітичних параметрів вивчення творчої спадщини А. Веделя (Ведельського) (1767–1808), крізь призму музикознавчо-текстологічних джерел другої половини XIX – середини XX ст. Досягнення вказаної мети передбачає дотримання хронологічних меж дослідження, окреслених часовим проміжком від найперших публікацій, присвячених життю і творчості композитора, а також друкуванню його творів – до виходу першої ґрунтовної праці (монографії І. Соневицького) [15], спрямованої на комплексний аналіз особистості А. Веделя та його творчої спадщини.

Як відомо, тривалий час творча спадщина А. Веделя була під суворою забороною, санкціонованою царським указом імператора Павла I, а згодом упродовж майже всього XIX ст. – офіційними постановами Священного Синоду Російської православної церкви [4; 5]. Лише завдяки старанням перших біографів митця (В. Аскоченського, П. Турчанінова), а відтак подвижницькій діяльності таких видатних особистостей, як О. Кошиць, П. Козицький, В. Петрушевський, І. Сікорський, було відновлено згасаючий інтерес громадськості до життя і творчості митця.

Як засвідчує аналіз різних історико-біографічних та мистецтвознавчих джерел [2; 4; 5-7; 11; 13; 14; 15; 17], зацікавленість особистісним і творчим феноменом А. Веделя сформувалася радше на естетичному та суспільно-побутовому ґрунті, а не на професійно-наукових засадах. Тож не дивно, що перші спроби дослідження веделезнавчої проблематики відзначалися відчутною фрагментарністю, поверхово й не завжди достатньо аргументовано висвітлюючи питання, пов'язані із життям і творчістю композитора.

Показовими в цьому контексті є спогади учнів композитора, в котрих уже визначально домінує суспільно-побутовий, художньо-публіцистичний підхід до викладу матеріалу з виразною тенденцією до описовості та споглядальності. Очевидно, це пов'язано з тим, що біографи-дослідники середини XIX ст. ставили собі за мету не стільки провадити професійно-теоретичний аналіз життя і творчості А. Веделя, скільки привернути увагу до особистості митця широких кіл громадськості, передовсім інтелігенції, дати загальне уявлення про окремі яскраві риси його індивідуальності.

Із огляду на це симптоматично, що впродовж майже століття більшість вітчизняних і закордонних досліджень, присвячених висвітленню життя і творчості Веделя спиралася тільки на дані, наведені у спогадах учня А. Веделя – П. Турчанінова [17], матеріали яких неодноразово передруковував у різних варіантах перший біограф композитора, викладач Київської духовної академії В. Аскоченський [2]. Це мимоволі сприяло поширенню як в громадському, так і у науковому середовищі XIX – першої половини XX ст. недостатньо об'єктивних поглядів щодо особистості А. Веделя та його мистецької спадщини, суттєво перешкоджаючи формуванню політично незаангажованої, науково обґрунтованої концепції творчого феномена митця. Півторастолітній період дослідження веделівської проблематики віддзеркалює загальну тенденцію до поступового очищення реального образу А. Веделя від суб'єктивних аналітичних нашарувань, пов'язаних із суспільно-політичною кон'юнктурою різних історичних періодів, з позиції яких нагромаджений об'єктивний фактологічний масив неодноразово зазнавав викривлень і корекцій, відповідних актуальним “запитам часу”¹.

¹ У зв'язку з цим, принципово важливо враховувати наявність різної акцентуації в поглядах науковців щодо домінуючих, на їхню думку, світоглядних та мистецьких тенденцій у творчості Веделя (залежно від позиції певного автора стосовно так званого “українського” питання та спектра болючих, переважно політичних, а почасти психологічних проблем, пов'язаних або з проявами великоросійської націонал-шовіністичної зверхності (“імперський синдром”), або ж навпаки – з ознаками прищеплюваного століттями Україні з боку Російської, а згодом і радянської імперії комплексу національної “малоросійської” меншовартості.

Приблизно така ж ситуація простежується й стосовно вивчення творчої спадщини митця. Обмаль фактів, пов'язаних із творчою діяльністю А. Веделя, негативно позначилася на всіх рівнях дослідження, створивши значні труднощі в галузі періодизації та ідентифікації творів різних часів, а також їхньої класифікації з погляду хронологічного та біографічного аспектів.

За наявності значної кількості рукописних неавтографічних варіантів творів композитора, а з початку ХХ ст. і нотних публікацій, перед видавцями і дослідниками творчості митця постала гостра проблема встановлення автентичності поширюваних композицій щодо оригіналів.

Однчасне функціонування різних версій творів А. Веделя вносило чималу плутанину, яка супроводжувалася значною кількістю помилок, а бажання ввести у церковну службу улюблені фрагменти веделівських концертів у виконанні порівняно слабких за складом і технікою хорів призводило до невиправданих редакцій, виникнення різноманітних адаптованих версій.

Наслідком цього ставало значне спотворення оригінальних авторських художніх задумів, що виражалось у свідомому переконструюванні музичного змісту та форми з вилученням окремих елементів композиційного викладу, або ж навпаки – додаванням стилістично недосконалих фрагментів, що порушують цілісність веделівської драматургічної архітекτονіки. Це неминуче призводило до руйнування автентичних ладогармонічних, фактурно-тембрових та інших індивідуально-стильових параметрів, притаманних художньому світобаченню А. Веделя. Згадані тенденції особливо виразно окреслилися з 1902 року, коли розпочався спонтанний, а згодом більш-менш систематичний друк багатьох творів А. Веделя. Активна публікація творчої спадщини композитора спровокувала нагальну потребу всебічного редагування, встановлення автентичності авторського тексту, оцінки зовсім невідомих веделівських творів, чого, на жаль, у більшості дореволюційних видань нема.

У контексті зазначеного показовим є те, що редакційні правки нерідко були суб'єктивно-спонтанними, грубо порушуючи оригінальні засади веделівського стилю і конкретного художнього задуму. Це обумовлено тим, що більшість тогочасних редакторів недостатньо усвідомлювали питомі риси творчої особистості митця, зв'язок його композиційного мислення з українською культурою¹.

Окрім зазначених факторів чимало редакційних змін у ранніх публікаціях творів Веделя було зумовлено, а іноді й безпосередньо інспіровано суто прагматичними потребами парафіяльного церковно-кліросного й ансамблево-хорового виконавства, яке, на відміну від високопрофесійного рівня окремих великих церковних та монастирських хорів, як, наприклад, Києво-Печерської Лаври, Софійського собору, Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря, далеко не завжди відзначалося належним технічним вишколом.

Підлаштовуючи свої видання до актуальних запитів повсякденної церковної практики, видавці свідомо спрощували музичний виклад веделівських творів, що, на жаль, неминуче призводило до істотного спотворення первинного авторського концепту.

Враховуючи розглянуті негативні моменти первинного, назвемо його “стихійно-прагматичного”, етапу популяризації веделівської творчості, не можна проминути увагою й очевидні позитивні аспекти цього періоду, пов'язані з активним входженням (уведенням) у церковну і мистецьку практику значної частки творчого доробку композитора. У зв'язку з цим достатньо лише відзначити той факт, що, як зазначає Т. Гусарчук [4, с. 32–33], з 1902 до 1917 року було видруковано більшість відомих на сьогодні творів А. Веделя².

¹ Ще в 1898 році Олександр Кошиць працюючи регентом хору Київської духовної академії, вказував на нахабство і невігластво, котре “... дає право деяким регентам робити тенденційні правки в творах самого Веделя” [4, с. 32–33].

² Серед видавців веделівських творів початку ХХ ст. варто, насамперед, назвати видавництво П. Селіверстова–О. Венцеля (видавничі знаки П. К. та О. В.) з 1902 р.; видавництво журналу “Музыка и пение” (М.–П.) з 1904 р.; видавництво товариства “Нотно-книжное дело” в додатках до журналу “Хоровое и регентское дело”. Згодом до видання творів А. Веделя активно долучилася друкарня Олександрівської Лаври (видавець П. Киреев 1912–1917 рр.).

Утім, як уже зазначено, значна частина тогочасних публікацій (за винятком видань під редакцією В. Петрушевського та М. Лісіцина), на жаль, суттєво порушує композиційну автентичність творчих задумів А. Веделя. З огляду на це варто нагадати, що автографічну основу спадщини композитора становлять твори, партитури яких збереглися до нашого часу в оригіналі.

Ці твори є унікальним еталоном, що уособлює систему індивідуальних образно-стильових та композиційно-технічних параметрів, котрі сукупно характеризують специфіку художнього мислення композитора. Саме наявність автентичних рукописно-нотграфічних зразків творчої спадщини А. Веделя уможливує поліаспектний компаративний аналіз, спрямований на стилістичну ідентифікацію неавтографічних творів і творів суперечливої атрибуції. Водночас, завдяки збереженій в автографі первісній нумерації і пагінації, а також оригінальній веделівській графології, стає можливим простежити характерні риси, що визначають автентичний комплекс творчої індивідуальності митця, і, водночас, з'ясувати специфіку еволюції його мистецького світобачення.

Розглянуті проблеми класифікації творчості А. Веделя, помножені на жанрово-стильову багатоманітність веделівського художнього мислення, зумовлюють складність ідентифікації творчого феномена композитора. У зв'язку з цим слід обережно ставитися до окремих тенденційних висновків, котрі впродовж тривалого часу визначали ставлення багатьох дослідників минулого, зокрема В. Аскоченського [2], В. Металлова [13], В. Стасова [16], П. Турчанінова [17], Н. Фіндейзена [18] та інших, до композиційно-стильових засад музичного таланту митця. Це особливо стосується історіографічних та музикознавчих праць ХІХ – першої половини ХХ ст., в яких реальні обставини життя і творчості А. Веделя змальовували у свідомо “відретушованому” вигляді, відповідному суб'єктивним поглядам і переконанням певного автора.

Принципово важливим кроком на шляху подолання згаданої негативної тенденції стала змістовна, науково обґрунтована доповідь викладача Київської духовної семінарії та регента хору Київської духовної академії В. Петрушевського “О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Веделя” [14], зачитана на одному із засідань “Товариства імені Нестора Літописця” в травні 1901 року. Саме в ній уперше було окреслено загальний спектр питань, котрі охоплюють різні аспекти веделівської проблематики, а також проаналізовано найважливіші чинники, котрі могли вплинути на формування і розвиток особистості митця та його творчості¹. На цьому ж засіданні професор Київського університету Св. Володимира, видатний лікар-психіатр І. Сікорський поділився спостереженнями щодо музики А. Веделя та її психологічного впливу на слухачів. Символічно, що виступ І. Сікорського ілюстрував виконання концертів А. Веделя хором Київської духовної академії під керівництвом О. Кошиця. І хоча матеріали доповіді І. Сікорського досі не знайдено, сам факт такого тісного єднання теорії і практики у площині музично-психологічного дослідження є симптоматичним.

Згодом, на хвилі помітної активізації громадського інтересу до творчості А. Веделя, інспірованого першими публікаціями творів митця, перед дослідниками постала гостра потреба докладного висвітлення постаті А. Веделя не лише як окремого оригінального явища, а, передусім, у зв'язках композитора з його культурним середовищем та конкретним історичним моментом.

Це завдання, до певної міри, реалізував випускник Київської духовної академії, згодом видатний український композитор і музикознавець П. О. Козицький. Ґрунтовна філософсько-богословська освіта, знання професійного музичного мистецтва, фольклору і народного побуту дали дослідникові змогу правдиво відтворити атмосферу того академічного середовища, в якому формувалися засади веделівської особистості та кристалізувалися засади його композиторської творчості.

¹ У зв'язку з цим чималого значення набуває той факт, що В. Петрушевський, як керівник хору Київської духовної академії, був добре обізнаний з багатьма творами А. Веделя і постійно цікавився всілякими архівними та нотграфічними матеріалами, так чи інакше пов'язаними з постаттю композитора і його музичною спадщиною.

Зокрема, звертає на себе увагу думка П. Козицького щодо домінуючого питомо українського фольклорного начала в творах А. Веделя, яку автор підкріпив посиланням на аналогічний погляд О. Кошиця, висловлений у розмові з дослідником: “Мелодія Веделя – за його (Кошиця) – спостереженнями не є цілковитою власністю творчого генія цього композитора, її коріння лежить глибше, воно прилягає до коріння народної піснетворчості українців. Зіставлення української народної пісні, українських духовних кантів з мелодією Веделя виявляє надзвичайну подібність у будові мелодій, збіг окремих їх елементів. Різниця між ними є тільки результатом теоретико-музичної культури” [6, с. 87]. У радянський період, особливо з кінця 20-х до середини 60-х років ХХ ст., інтерес до творчості А. Веделя значно спав. Поодинокі ж роботи, що вийшли з друку в Україні у 20-ті роки, зокрема нариси М. Грінченка “Історія української музики” [3], лише побіжно зачіпали питання, пов’язані зі сутнісною специфікою творчості А. Веделя, фактично переповідаючи в дещо видозміненому вигляді хрестоматійні факти і висновки, що їх зробили в свій час інші дослідники.

Умовно їх можна розподілити на дві основні категорії. До першої належать праці українських дослідників, зокрема М. Грінченка [3], В. Кудрика [9] та ін., які, всупереч очевидним фактам, а іноді і в руслі усталених у російській дореволюційній критиці стереотипів, вбачали у творчості Веделя або “італізовані парафрази” на українські мелодії (М. Грінченко [3]), або ж недосконалий, “доморослий” український варіант творчості Д. Бортнянського, енергійна постать якого автор (В. Кудрик) свідомо протиставив “слабкій і кволій” особистості А. Веделя [9]. Не містячи нових принципових відкриттів у царині історико-біографічного або музично-теоретичного аналізу, нариси В. Кудрика (“Огляд історії української церковної музики”) [9] продовжили тенденцію до виявлення культурних взаємозв’язків між творчістю А. Веделя та довколишнім культурно-мистецьким середовищем. При цьому, впадає у вічі надто суб’єктивне ставлення В. Кудрика до окремих індивідуальних рис особистості А. Веделя, які, вочевидь не імпонуючи його особистим смакам, отримали безпідставно різку й негативну оцінку [9, с. 57]. До іншої категорії слід віднести дослідження авторів української діаспори, видатні представники якої О. Кошиць [8], П. Маценко [12], а згодом й І. Соневицький [15], наголосили на органічній укоріненості веделівської творчості в товщу української автентичної культури, вплив якої на стиль і художнє мислення А. Веделя є, на їхню думку, визначальним.

Попри віддаленість від материкової України, що іноді зумовлювало дещо гіпертрофовану патріотичну акцентуацію в процесі аналізу і викладу наукового матеріалу, праці згаданих дослідників суттєво розширили горизонти історико-біографічних та музикознавчих пошуків, значною мірою окресливши панораму культурно-історичних та мистецьких процесів, котрі зумовили виникнення і розвиток веделівського таланту. Цьому неабияк сприяла ізольованість діаспорного середовища від русоцентричних впливів, котрі постійно перешкоджали висвітленню національної проблематики в Україні. До того ж відносна осібність зарубіжної української громади, її певна захищеність від агресивних ідеологічних зазіхань радянської атеїстично-русифікаторської доктрини дала змогу зберегти чимало архівних та документальних матеріалів, які стали у пригоді багатьом зарубіжним та вітчизняним історикам і музикознавцям. Це постає особливо важливим, зважаючи на ту обставину, що з огляду на несприятливі умови, які склалися в УРСР у часи воєвничого атеїзму, дослідження веделівської проблематики, як, зрештою і будь-якої іншої, котра бодай опосередковано стосувалась українського церковного мистецтва, надовго припинили й відновили тільки в 60–70-х роках ХХ століття.

Підсумовуючи викладені у статті міркування, окреслимо ряд важливих висновків. Початковий етап розвитку веделівства ґрунтувався, здебільшого, на стихійному вияві громадського інтересу до особистості А. Веделя та його творчості. Це позначилося на характері перших публікацій, присвячених висвітленню життєвого і творчого шляху композитора, в яких превалює дилетантсько-публіцистичний підхід до виявлення питомих рис творчого феномена митця, що простежується в недостатньо глибокому аналізі окремих фактів та поверховому обґрунтуванні вибудованих на їх основі гіпотез. Відправним пунктом наукового дослідження життя і творчості композитора слід вважати доповідь І. Сікорського й публікації

В. Петрушевського та П. Козицького, в яких уперше було здійснено спробу виявити характерні ознаки веделівської творчої особистості з урахуванням оригінальної специфіки таланту митця та об'єктивних обставин його формування. Характерною ознакою, що визначає перебіг еволюції процесу дослідження веделівської проблематики, є тенденція, спрямована на послідовне подолання історико-біографічних, музикознавчих та мистецтвознавчих фактологічних суперечностей початкового періоду вивчення об'єкта і предмета дослідження, котра в перспективі передбачає "очищення" творчого феномена митця від заангажовано-суб'єктивних оцінок, які нерідко трапляються в літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська музика / Дмитро Антонович // Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича ; [упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 404–442.
2. Аскоченский В. И. Ведель Артемий Лукьянович / В. Аскоченский // Домашняя беседа для народного чтения. – Санкт-Петербург, 1860. – № 19. – С. 270–276.
3. Грінченко М. О. Історія української музики / М. О. Грінченко. – Київ : Спілка, 1922. – 278 с.
4. Гусарчук Т. В. Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы : дисертация на соискание научн. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Татьяна Владимировна Гусарчук. – Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1992. – 203 с.
5. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать у контексті епох: монографія / Т. В. Гусарчук. – Ніжин : вид-во п/п Лисенко М. М., 2017. – 768 с.
6. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький. – Київ : Музична Україна, 1971. – 148 с.
7. Корній Л. Історія української музики у 3 ч. / Лідія Корній. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1996–1998. – Ч. 2. – 1998. – 339 с.
8. Кошиць О. Про українську пісню й музику / Олександр Кошиць. – Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1970 / [репр. перевид]. – Київ : Музична Україна, 1993. – 48 с.
9. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
10. Кутасевич А. В. Стилєва диференціяція духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / А. В. Кутасевич. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2015. – 18 с.
11. Махновець Є. Л. Артем Ведель. 1799 рік / Є. Л. Махновець // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 11. – С. 36–43.
12. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко: [репр. вид. 1968 р.]. – Київ : Музична Україна, 1994. – 151 с.
13. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России / В. Металлов. – Москва : 2-е изд., 1896. – 138 с.
14. Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя (К истории Киево-Академического хора и характеристики церковного пения в Киеве в конце XVIII в.) / В. Петрушевский // Труды Киевской духовной академии. – Киев : Киевская духовная академия, 1901. – № 7. – С. 382–396.
15. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / І. Соневицький. – Нью-Йорк, 1966. – 177 с.
16. Стасов В. Избранные статьи о музыке / В. Стасов. – Ленинград–Москва : Музгиз, 1949. – 273 с.

17. Турчанинов П. И. Автобиография / Протоиерей П. И. Турчанинов // Домашняя беседа для народного чтения. – Санкт-Петербург, 1863. – Вып. 2. – С. 47–51; Вып. 3. – С. 64–67; Вып. 4. – С. 87–92; Вып. 5. – С. 116–121; Вып. 6. – С. 134–137.
18. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – Москва–Ленинград : Госиздат., 1929. – Т. 2. – 567 с.

REFERENCES

1. Antonovych, D. (1993). *Ukrainska muzyka // Ukrainska kultura: Lektsii za red. Dmytra Antonovycha* [Ukrainian music // Ukrainian culture: Lectures edited by Dmitriy Antonovich], Kyiv, Lybid, pp. 404–442. (in Ukrainian).
2. Askochenskyi, V. Y. (1860). Vedel Artemyi Lukianovych, *Domashniaia beseda dlia narodnoho chtenyia*. [Home conversation for people's reading], no. 19, Saint-Petersburg, pp. 270–276. (in Russian).
3. Grinchenko, M. O. (1922). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [The history of Ukrainian music], Kyiv, Spilka. (in Ukrainian).
4. Husarchuk, T. V. (1992). “The choral legacy of A. L. Vedel: style and textual problems”, The dissertation of the candidate of art of sciences. Specials 17.00.02. “Musical art”, P. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory, Kyiv, pp. 205–283. (in Ukrainian).
5. Husarchuk, T. V. (2017). *Artemii Vedel. Postat u konteksti epokh* [Artemiy Vedel. The figure in the context of epochs], Nizhyn, p/e Lysenko M. M. (in Ukrainian).
6. Kozytskyi, P. (1971). *Spiv i muzyka v Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia* [Singing and music at the Kyiv Academy for 300 years of its existence], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Kornii, L. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [The history of Ukrainian music], Part 2, Kyiv, Kharkiv, New York, M. P. Kots Publishing House. (in Ukrainian).
8. Koshyts, O. (1993). *Pro ukrainsku pisniu y muzyku* [About Ukrainian song and music], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Review of the history of Ukrainian church music], Lviv, I. Krypiakievich Institute of Ukrainian Studies NAS of Ukraine. (in Ukrainian).
10. Kutasevych, A. V. (2015). “Stylistic differentiation of clerical and musical heritages of Stepan Degtyarev and Artem Vedel: the works' authorship question of contradictory attribution”, Thesis abstract for Cand. of Art Studies, 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 18 p. (in Ukrainian).
11. Makhnovets, Ye. L. (2000). Artem Vedel. 1799. Artem Vedel's figure in the historical and cultural context, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. [Scientific Journal of NMAU named P. Tchaikovsky], vol. 11, pp. 36–43. (in Ukrainian).
12. Matsenko, P. (1994). *Narysy do istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Essays to the history of Ukrainian church music], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
13. Metallov, V. (1896). *Ocherk istorii pravoslavnogo tserkovnogo peniya v Rossii* [Essay of the history of Orthodox church singing in Russia], Moscow, (in Russian).
14. Petrushevskiy, V. (1901), About personality and A. L. Vedel's church and musical creativity (To the history of Kyiv Academic Choir and characteristics of the church singing in Kyiv at the end of the eighteenth century), *Trudyi Kievskoy duhovnoy akademii* [Kyiv Theological Academy works], Kyiv, Kyiv Theological Academy, no. 7, pp. 382–396. (in Ukrainian).
15. Sonevtskyi, I. (1966). *Artem Vedel i yoho muzychna spadshchyna* [Artemiy Vedel and his musical heritage], New York. (in Ukrainian).
16. Stasov, V. (1949). *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music], Leningrad–Moscow, Muzgiz. (in Russian).
17. Turchanynov, P. Y. (1863). Autobiography / Archpriest P. Turchaninov, *Domashniaia beseda dlia narodnoho chtenyia* [Home conversation for public reading], Saint-Petersburg, no. 2. – pp. 47–51; no. 3. – pp. 64–67; no. 4. – pp. 87–92; no. 5. – pp. 116–121; no. 6. – pp. 134–137. (in Russian).

18. Findeyzen, N. (1929). *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays about music history in Russia from the Ancient times till the end of the eighteenth century], Moscow–Leningrad, Gosizdat, Vol. 2. (in USSR).

УДК – 78.03 (78)

Тетяна Чабан

РИСИ СТИЛЮ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

У статті досліджено стилеві переваги творчості Василя Барвінського, які свідчать про важливе значення музичної спадщини композитора в європейському мистецькому просторі. Розглянута фортепіанна Соната Ре-бемоль мажор, в якій автор показує чутливість до “покликів” своєї епохи. Охарактеризовано риси зв’язку з музичним модерном у вигляді використання засобів і виразних компонентів неокласицизму, імпресіонізму-символізму, які поєдналися із романтично-традиціоналістською палітрою високообдарованого музиканта.

Ключові слова: символізм, романтизм, стиль в музиці, соната.

Татьяна Чабан

ЧЕРТЫ СТИЛЯ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

В статье исследованы стилевые предпочтения творчества Василия Барвинского, которые указывают на важное значение музыкального наследия композитора в европейском художественном пространстве. Рассмотрена фортепианная Соната Ре-бемоль мажор, в которой автор показывает чувствительность к “призывам” своей эпохи. Охарактеризованы черты связи с музыкальным модерном в виде использования средств и выразительных компонентов неоклассицизма, импрессионизма-символизма, которые объединились с романтически-традиционалистской палитрой высокоодаренного музыканта.

Ключевые слова: символизм, романтизм, стиль в музыке, соната.

Tetyana Chaban

THE FEATURES OF VASYL BARVINSKY'S STYLE ON THE EXAMPLE OF SONATAS IN B-FLAT MAJOR

Style of Vasyl Barvynskyi was studied many times, but only a few spoke about the connection with the musical modern, which was actively developing in the European region. It is this perspective of creativity of the composer is set in the study, on the example of Sonata in B-flat major.

V. Kozlov who analyzed the piano Sonata of the Ukrainian artist, stated the romantic features of the genre. It is correct and fair, though the independence of the artistic thinking of the Ukrainian master expanded the expressiveness of his music and the symbolistic and modernistic “call of time”.

From the first tacts of the sound of this work lead us into the texture of “sustained voice” of the before Viennese Italian sonatas. In general, the manner in which the author writes is original, marked by a rather expressive form, which in its kind represents the clarity and completeness of the thought of the master. The creative feature of the composer method is the essential reference to national folklore, as well as a number of elements inherent in the late romantic and pro symbolic style of performance.

It is, for example, the same name substitution of the main tone of the first part of the B-Flat Major on the do-it-yourself minor in the third part, which symbolically transfer the sound into "sharp", that is, psychologically "overestimated" detection – and simultaneously inclining the "inverted" use of the cyclization of parts of the whole, not as Beethoven, "from mild to light", but if it were in the opposite direction. These features of the style and thematic and compositional orientation are determine the creative figure of V. Barvinskyi, on the one hand, as "moderate neo-romanticism with the preponderance of lyricism", and on the other hand, as a "moderate" symbolist, parallel to E. Elgar, M. Mettern, and others. And all this with obvious reliance on Ukrainian folklore in his generalized non-quotation view, as is observed in K. Debussy and his contemporaries.

The author's sonata occupies a special place in his work, features of the method, which were partially noted above appears in it quite clearly. This is a narrative, lyrical and epic type of presentation in expanded tripartite, in which the orchestral performance of the piano performance of the invoice are being avoided clearly. The influence of folk music and the folklore basis of the thematic material is evidenced by the freedom to use the regular intonations and the principles of their development. Significant scales, attraction to the rich textures, the use of fugues in the final, monotheistic construction attest to the affinity to the romantic traditions of Sonata. However, neoclassical and symbolist reference are present ("erosion" of figurative and thematic contrasts, signs of the ancient sonata da chiesa, eclecticism of stylistic citations in the themes and structure) also take place. V. Barvinskyi used a special way of combining on the basis of one thematic material two different conceptual concepts – the sonate cycle and the form of the theme with variations.

The result analysis of Barnivskyi sonata is the awareness that the artist composed his work, being a highly gifted musician, which implies sensitivity to the "calls" of his era. The uttermost appear in the analyzed composition in the form of outright reliance, in the spirit of the Neobaroko, on the ancient church sonata in the compositional decision of the cycle and with the texture of sustained voice (avoiding piano orchestralism) during a large-scale composition. It is also the "erasure" of the faces of parts and sections, a reduction to a detached and monologue, anti-folkloristic presentation of the themes, using the dynamics of the church's effect of Exclamation.

Keywords: *symbolism, romanticism, style in music, sonata.*

До вивчення авторського стилю Василя Барвінського, твори якого щедро живлять репертуар виконавців, науковці зверталися неодноразово. Але мало хто говорив про риси його зв'язку з музичним модерном, який активно розвивався в європейському музичному просторі. Саме такий ракурс творчості митця подано в дослідженні, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Фортепіанні твори В. Барвінського, зокрема його фортепіанні Сонати, ставали предметом вивчення музикознавців. Звертаючись до музичного стилю В. Барвінського, вони вказували на традиціоналістські засади його творчості. Зокрема В. Козлов [9], Н. Кашкадамова [7], Л. Кияновська [8] ставили творчість автора поряд з романтиками, а С. Павлишин [10] визначала творчу постать В. Барвінського як "поміркованого неоромантика з переважанням ліричності". Як відомо, традиціоналізм визначає наявність романтичних-реалістичних засобів вираження. Але талановиті митці-традиціоналісти не могли не реагувати на ідеї часу, що вносило у запозичені від XIX сторіччя засоби актуальні стильові ознаки XX ст. Згадані риси відгомону на "поклик часу" знаходимо, наприклад, за роботою О. Маркової [5], у творчості традиціоналіста К. Данькевича, відзначеного виразними лініями веристського спрямування. Подібні риси мислення органічно входили у засоби інших традиціоналістів (І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, С. Барбер та ін.) у першій половині XX сторіччя, бо модерністська генеза напряму веризму, що склався в другій половині XIX ст., заохочувала поєднання з примітивістськими, неокласичними штрихами, що й надавало творам вказаних авторів контактність із ознаками відгуку на "дух часу", "поклик часу" минулого століття.

Мета статті – виявити та охарактеризувати стильові переваги, дотичні до модерну у творчості В. Барвінського, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Василь Барвінський є спадкоємцем салонного принципу гри, враховуючи, що становлення його піанізму здійснилося в колі занять з К. Мікулі, учнем Ф. Шопена; це відповідало тяжінням до салонності у символістів кінця XIX – початку XX ст. (див. розробки

З. Лісси щодо протосимволістських позицій у творчості Ф. Шопена [12, с. 342–348]). У постатях К. Дебюссі, О. Скрибіна, К. Шимановського та інших поступово сконцентрувався послідовно-символістичний метод мислення [11, с. 970]. І з цим напрямом пов'язують творчість багатьох інших композиторів, таких, як Г. Форте, Б. Барток, С. Рахманінов, Р. Штраус, Г. Малер, М. де Фалья, С. Прокоф'єв, М. Равель та ін. [6, с. 307–332]. У межах символізму, що культивував типологічно-емблематичні посилення, знаходимо неокласичні поєднання стильових типологій минулих епох і актуально-модерністичних смислів-засобів. Саме тому в Сонатах (Сонатинах) М. Равеля, О. Скрибіна, С. Прокоф'єва очевидні модерністичні ознаки вираження.

Якщо розглядати специфіку подання типології піаністичної сонати у добу модерну ХХ сторіччя, то це узагальнено у монографії Д. Андросової: “Виділення символізму як вирішального механізму новаційності у стильових перевагах ХХ сторіччя й особливо у фортепіанній техніці спирається, зокрема, на концепції сучасного стилю у працях Р. Реті, С. Скребокка, які вбачали інтеріоризацію стилю Новітньої історії в музиці – за творчістю К. Дебюссі й раннього І. Стравінського, що підтримується даними творчої біографії корифеїв музики ХХ сторіччя, в тому числі – О. Скрибіна, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін., які впевнено вважаються зачинателями генеральних ліній ХХ–ХХІ століть та життєво-творчий шлях яких відзначений, як першоетапний, звернений до символістсько-постімпресіоністського стильового комплексу” [1, с. 118].

В українському мистецькому просторі еволюція жанру не поступалася віянням епохи. Розвиток сонати базувався на засвоєнні методів формотворення, класичного і романтичного, адже саме вони відзначали академічну фундацію вказаної типології і містили виходи на пісенний тематизм творів українських авторів, але з явною адаптацією цих рис щодо “поклику часу”, засвідченого “парадигмою фортепіанного символізму” ХХ століття.

Аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, В. Козлов констатував саме романтичні риси жанру, віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. Й це правильно і справедливо, хоча самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики й до символістсько-модерністського “поклику часу”. І це простежується у процесі аналізу в прекрасному доробку Василя Барвінського, а саме у фортепіанній сонаті Ре-бемоль мажор [9].

Уже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру “витриманого голосоведення” довіденської італійської сонати, що ніби *gipertrofuє* моцартівські загальностильові риси Ф. Шопена і К. Мікулі, які їм притаманні, але такі *проіталійські* фактурні визначення у згаданих авторів не проявляються. Манера, в якій писав В. Барвінський, загалом оригінальна, відзначена виразною формою, що свого роду представляє ясність і завершеність думки майстра. Творчою рисою методу композитора є принципове вираження національного фольклору, а також ряд елементів, які притаманні пізньоромантичному просимволістському стилю викладу.

Одноіменна заміна основної тональності першої частини Ре-бемоль мажор на до-дієз мінор у третій частині *символічно* переводить звучання у “дієзне”, тобто психологічно “завищене” виявлення – й одночасно робить нахил до “*перевернутого*” *вживання* циклізації частин цілого, не по-бетховенськи, “від тьми до світла”, а ніби у протилежному напрямі (й одночасно відтворює ніжний поворот Ля-мажорної Сонати KV 331 В.-А. Моцарта зі знаменитим “Турецьким рондо” в однойменному мінорі, тобто в ля мінор – до речі, як і у Моцарта, перша частина йде у ритмі сициліани). Ці особливості стильової і тематично-композиційної спрямованості, як зазначила С. Павлишин, визначають творчу постать В. Барвінського, з одного боку, як “поміркованого неоромантика з перевагою ліричності”, а з другого – як “поміркованого” символіста, аналогічно з Е. Елгаром, М. Метнером та ін. [10, с. 80–82]. І все це з явними звертаннями на український фольклор у його узагальненому позацитатному поданні, як це помітно у К. Дебюссі та його сучасників.

Соната В. Барвінського займає особливе місце у його творчості. В ній виразно проглядаються риси методу, які частково ми вже окреслили. Це – оповідальний, лірико-епічний тип викладення у розгорнутій тричастинності, в якій явно приховується оркестровість

фортепіанного подання фактури. Про вплив народної музики на фольклорну основу тематичного матеріалу свідчать свобода використання ладових інтонацій та принципи їх розвитку. Значні масштаби, тяжіння до насиченої фактури, застосування fugи у фіналі, монотематичність побудови засвідчують дотичність до романтичних традицій Сонати. Однак також є неокласичні символістські торкання (“стертість” образно-тематичних контрастів, ознаки старовинної сонати *da chiesa*, еkleктика стильових цитат в тематизмі та структурі).

Василь Барвінський вибрав особливий шлях, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Масштабний циклічний твір написаний ніби у різнометрових-різножанрових трьох частинах, що вміщують ознаки чотиричастинності:

- перша частина – *Allegro moderato* 6/8, Ре-бемоль мажор;
- друга – *Andante sostenuto* 6/4 – *Allegro scherzando* 3/8, Фа мажор/Соль-бемоль мажор;
- третя – *Andante sostenuto* 4/4, до-дієз мінор.

Як бачимо, друга частина чітко розділена за тональними і темпово-жанровими ознаками на дві – *Andante* і *Скерцо*. Третя ж укладається в структуру *Теми з варіаціями* і *Фугу*. В результаті маємо дещо на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносною із старовинною сонатою-сюїтою.

У першій частині сонати простежуємо жанрову основу сициліани в ритмо-фактурі, тоді як “скарлаттєвська” фактурна обмеженість надає творові подібного колориту “Казок старої бабусі” С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подані “тіні дорогого серцю минулого”, засвідчуючи чутливість автора до того, що Г. Гегель кваліфікував як “дух свого часу” [3]. В головній партії очевидні моцартіансько-шубертівські риси у викладенні жанрового тематизму – і цей “вторинний” класично-романтичний стильовий показник співвідносний із “м'яким” символістським комплексом І. Падеревського, М. Метнера та інших визначних авторів початку ХХ сторіччя.

Пісенно-жанровий характер простежуємо у побічній партії, з фактурними показниками ліричного дуєту верхнього та середнього голосів. Стримана динаміка привертає увагу: вона ніби “вирівнює” експозиційні складові *Allegro moderato*. Виклад розробки показує “варіацію на експозицію”. Варіаційні зміни базовані на динамічній експресії, кульмінаційні моменти відмічено акордами, динамічними засобами представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними зіставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою прийом, широко вживаний у романтизмі, але не чужий імпресіонізму й символізму.

Колорит експозиційності у розробці нагадує ранньосонатні чи бідермаєрівські риси. Тут наявне дроблення, варіантне подання фраз теми, секвенціювання, використання ладотональної колористики (сі-бемоль мінор, Ре-бемоль мажор, до мінор, Ля мажор, Мі-бемоль мажор, до-дієз мінор, Фа мажор). Такий тип розвитку мелодійного “оспівування” основного тонального ядра, а не функціонального протистояння останньому, нагадує розробки Сонат Ф. Шуберта, а також “необідермаєрівські” складові сучасників К. Дебюссі.

Особливо виразною є реприза, в якій нема предикт-вступу, а матеріал експозиції відновлюється з відповідним до експозиційності тональним планом, чим “стирається” грань розробки-репризи. Бачимо повернення тематизму “на круги свої”, що відповідає не лінійній історичній концепції часу, а його релігійно-міфологічному вимірові. Головна партія дещо скорочена, проводиться лише початкова восьмитактова побудова. Зате у кінці репризи з'являється доповнення, в основу якого покладено тему вступу.

Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення, помітні часті невеликі затихання на домінантових гармоніях, тоді як *soda* повертає нас до початкового темпу й динаміки – все це прийоми “вуалювання сонатності”, котрі знаходимо у творі В. Барвінського, початок якого маємо у бідермаєрівських принципах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена та інших, тоді як вони ж сповна відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Друга частина заслуговує на особливу увагу, вона складається з двох розділів, що асоціюються з варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні

вказані розділи споріднені, тоді як контраст показаний на основі тональних, темпових і фактурно-жанрових зіставлень. Таким чином вказуємо на принципове об'єднання двох, повільного і швидкого розділів, – у душі ренесансної першосонати як інструментального викладення арії та інструментально-моторної варіації на неї ж.

Перший розділ II частини Сонати є змістовним “продовженням” ліричних образів *Allegro moderato*, також він відзначений тричастинною побудовою. Наспівність основної теми виражена у мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до *канцон* барокових сонат. Такий тематичний матеріал по-новому поданий у другому, швидкому розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни розміру та зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*). Виявлене також тональне варіювання у підключенні однотонально-однотерцових відношень.

Незвична для романтиків будова фіналу. Вона проходить у вигляді вільних варіацій з Фугою (але натрапляємо на аналогії до структур С. Франка й М. Вебера). Такі структури демонстрували Сонати бароко, в окремих виходах знаходимо це у віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, № 12 та № 30 у Л. Бетховена). Фінал Сонати В. Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання. Тут уперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому, що тема Варіацій тісно пов'язана з контуром початкової теми *Allegro I* частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного церковного гімноспіву.

У самій темі Варіацій закладена ідея прогресуючого розширення, а у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури. Завершення в однойменному мажорі *До-дієз* вказує на прийом старовинної церковної музики у кадансуванні з “пікардійською терцією”, тобто в однойменному мажорі. Особливо відзначаємо поступневе *укрупнення* структурних елементів у Варіаціях, у деталях фактури, зростанні динаміки.

Заключна варіація як чотириголосна Фуга стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репрізі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові “ланцюги” явно *спроцують* фактуру до двошарового, двохголосного викладення, яке переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи “витримане голосоведення” італійської довіденської сонати.

Підсумовуючи аналіз Сонати В. Барвінського, варто зазначити те, що митець komponував твір, уже будучи високопрофесійним музикантом, і це позначалося на відчуттях до “покликів” своєї епохи. Останні проглядаються в аналізованій композиції у вигляді відвертого спірання, в душі неobaroko, на старовинну *церковну* сонату в композиційному рішенні циклу і з фактурою *витриманого голосоведення* (унікнення фортепіанної оркестральності) впродовж масштабної композиції. Також дане “стирання” граней частин і розділів позначається на зведенні до відсторонено-монологічного, позафольклорного викладення тематизму з використанням у динаміці церковного ефекту виголошення.

Такі стильові риси свідчать про поєднання романтично-традиціоналістської палітри В. Барвінського, наявність якої цілком правильно констатували відомі вітчизняні й зарубіжні музикознавці, із засобами модерну минулого століття, виявленими в аналізі Сонати Ре-бемоль мажор, що аналогічне з позиціями деяких традиціоналістів, а також “поміркованих” неокласицистів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX века : монографія / Д. В. Андросова. – Одеса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Блажкевич Г. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. / Г. Блажкевич, Т. Старух. – Львів : СПОЛОМ, 2011. – 300 с.

3. Гегель Г. “Дух своего времени” // [Электронный ресурс]. “Дух своего времени” Der Geist seines Zeit. – Режим доступа https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени
4. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми / Н. Горюхіна. – Київ : Музична Україна, 1973. – 310 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е. Н. Каминская-Маркова. – Одесса : Астропринт, 2015. – 532 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / [Пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян]. – Москва : Республика, 1999. – 412 с.
7. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського / Н. Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті і матеріали ; [ред.-упор. О. С. Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 25–30.
8. Кияновська Л. Стиль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини 20 ст. / Л. Кияновська // Культурологічні проблеми музичної україністики. – Одеса : 1997. – Вип. 2, Ч. 1. – С. 17–27.
9. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи / В. Козлов // Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип. 4. – С. 189–199.
10. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 88 с.
11. Лялина С. Символизм / С. Лялина // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – Москва : Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 969–970.
12. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina / Z. Lissa. – Kraków : PWM, 1970. – 510 s.

REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014). *Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX veka: monografiya* [Symbolism and polyclifeness in the piano performance of the twentieth century: monograph], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
2. Blazhkevych, H. and Starukh, T. (2011). *Pravda i mify pro lvivskykh pianistiv – osnovopolozhnykiv fortepiannoi shkoly* [Truth and myths about Lviv pianists – founders of the piano school], Lviv, SPOLOM. (in Ukrainian).
3. Hehel, H. “The Spirit of Your Time”. available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_day. (in Russian).
4. Horyukhina, N. (1973). *Evolutsiia sonatnoi formy* [Evolution of the sonata form], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kaminskaya-Markova, E. N. (2015). *Metodologiya muzykoznaniiya i problemy muzykal'noy kul'turologii. K 50-letiyu pedagogicheskoy deyatel'nosti* [Methodology of musicology and problems of musical culture. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
6. Cassou, J. (1999). *Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis, grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music], Translated by Kislova, N. V., Pakhsaryan, N. T., Moscow, Respublika. (in Russian).
7. Kashkadamova, N. (1996). About the interpretation of Vasyl Barvinsky's piano works. *Vasyl Barvinskyi v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury: Statii i materialy* [Vasyl Barvinsky and Ukrainian music culture: Articles and materials], editor-compiler O. Smoliak, Ternopil, Aston, pp. 25–30. (in Ukrainian).
8. Kyianovska, L. (1997). V. Barvinsky's style in the context of aesthetic tendencies of the Western Ukrainian culture of the first third of the 20th century, *Kulturolohichni problemy muzychnoi Ukrainistyky* [Cultural problems of musical Ukrainianistics], Odesa, Iss. 2, part 1, pp. 17–27. (in Ukrainian).
9. Kozlov, V. (2001). Sonata for piano V. Barvinsky as a reflection of the leading ideas of the romantic era. *Pytannia styliu i formy v muzytsi. Nauk. Zbirky LDMA im. M. Lysenka* [Questions of style and form in music. Scientific collections of M. Lysenko Lviv State Musical Academy], Iss. 4, pp. 189–199. (in Ukrainian).

10. Pavlyshyn, S. (1990). *Vasyl Barvinskyi [Vasyl Barvinsky]*, Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
11. Lyalyna, S. (1978). Symbolism, *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh*. [Musical Encyclopedia: in 6 volumes], Vol. 4, Sov. entsiklopediya, pp. 969–970. (in Russian).
12. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studies on the work of Fryderyk Chopin]*, Kraków, PWM. (in Polish).

УДК 78.03(477)

ORCID iD 0000-0001-8056-2799

Валентина Бєлікова

МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ВИЯВ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ (ДО 130-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА)

У статті досліджено розвиток музично-виконавського мистецтва ХХ століття в контексті загального культурно-просвітницького руху в країні. Охарактеризовано становлення музичного виконання, що відображає специфічні риси композиторської творчості та виконавського мистецтва. Окреслено умови формування творчої обдаровності відомого музиканта-виконавця та музиканта-педагога Генріха Густавовича Нейгауза. Висвітлені деякі педагогічні принципи митця, що сформувались в роки його педагогічної діяльності у ВНЗ.

Ключові слова: музичне виконання, викладач, Г. Г. Нейгауз, музикант-педагог, виконавська майстерність.

Валентина Бєлікова

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЯ (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА)

В статье исследовано развитие музыкально-исполнительского искусства периода ХХ столетия в контексте общего культурно-просветительского движения в стране. Охарактеризовано становление музыкального исполнения, которое отображает специфические черты композиторского искусства и исполнительского мастерства. Очерчены условия формирования творческой одаренности известного музыканта-исполнителя и музыканта-педагога Генриха Густавовича Нейгауза. Освещены некоторые педагогические принципы художника, которые сформировались в годы его педагогической деятельности в ВУЗ.

Ключевые слова: музыкальное исполнение, преподаватель, Г. Г. Нейгауз, музыкант-педагог, исполнительское мастерство.

Valentina Belikova

MUSICAL PERFORMANCE AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF EXECUTOR'S MASTERY (TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF HENRYCH NEUHAUS)

The musical performance, due to which the musical composition presents to the audience in its real sound, is the most important link in the system of various types of musical creativity. Musical performance in its own way focuses on the manifestations of bright talented personalities of

musicians-performers, and hence the development of musical culture of a particular socio-historical formation, reflecting the specific features of composer and performing arts.

The research of problems of musical performance was and remains an important and actual task of contemporary musicology and musical pedagogy. It is at the center of attention of musicians-historians and musicians-theorists, musicians-teachers and musicians-performers, representatives of such scientific fields as culturology, aesthetics, interpretations, who seek to comprehensively comprehend and reveal the various aspects of this complex and interesting phenomenon.

Significant changes in the scientific study of problems of musical creativity and musical and performing arts took place in the second half of the twentieth century. And it's easy to explain. In the postwar years, society entered a new period of development, associated with the restoration and construction of factories, factories, schools, hospitals, the arrangement of their life, the development of culture, education, art.

An overview of literature on this topic suggests that the process of musical performance in the second half of the twentieth century is covered fairly widely. The new millennium sets forth requirements related to the study of the manifestation of the creative potential of the personality of the artist-performer, which is the purpose of the proposed article.

In the article the attention of the reader is proposed analysis of musical and creative activities G. Neuhaus. The development of creative talent of the musician, the musical environment surrounding the young musician is covered. Some pedagogical principles of G. Neuhaus, which were used by the maestro while working with their students are covered.

Referring to the successes in the performance and musical-pedagogical activities of G. Neuhaus is not accidental. After all, the formation and development of piano art at the world level was carried out thanks to the creative work of the artist in his individual piano class, which later overwrote and took shape in a piano school.

Realizing and contemplating the development of piano performance during the period of active pedagogical activity of G. Neuhaus, we can say that the game of the piano over the years of the twentieth century gained more and more popularity.

Illuminating some of the pedagogical principles of G. Neuhaus, we note the following. Given that each musical composition involves its sounding (otherwise, no musical work will be heard). Voice overview can be considered as an interpretation of a musical text, which in a certain case can be perceived as "deploying" the life-destiny of the author-musician or deploying a particular historical situation. In order to reproduce such moments, the young performer, according to G. Neuhaus, must be a trained person.

The conclusion to all of the foregoing is that the pedagogical principles of G. Neuhaus, which cover the main directions of musical and pedagogical activity of a great musician, and today are important in the process of educating a person whose activity reveals the inner essence of musical art, anticipating the active interaction of musical performance and pedagogy as a leading paradigm of educational science.

The prospect of further searches can be the unity of the artistic and psychological orientation of future specialists, the achievement of interaction in the development of the general, artistic and musical culture of the individual in order to fully identify its creative forces in the process of musical performance.

Keywords: *musical performance, teacher, G. Neuhaus, musician-teacher, performing skill.*

XX століття в історії розвитку України і ряду розвинених країн світу є періодом активного становлення економічного, політичного, соціального, культурно-освітнього життя в суспільстві. У контексті останнього значного поштовху набуває музичне мистецтво і особливо музичне виконавство. Музичне виконання, завдяки якому музичний твір постає перед слухачами в реальному звучанні, є найважливішою ланкою у системі різних видів музичної творчості. Завдяки музичному виконанню фокусуються прояви талановитих особистостей музикантів-виконавців, виявляється розвиток музичної культури конкретної соціально-історичної формації, розкриваються специфічні риси композиторської творчості та виконавської майстерності.

Висвітлення музично-творчої діяльності Генріха Густавовича Нейгауза, деяких педагогічних принципів відомого музиканта-педагога, завдяки яким індивідуальний клас викладача переріс і оформився у визнану в усьому світі піаністичну школу, є актуальним у процесі дослідження музичного мистецтва ХХ століття.

Дослідження проблем музичного виконання було й залишається важливим і актуальним завданням представників музичного мистецтва [5; 6; 8], музичної педагогіки [9; 11] та музикантів-виконавців [4; 10]. Певна частина матеріалів з даної тематики міститься у бібліотечних фондах Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського та в Центральній науковій бібліотеці ім. В. Вернадського. Музичне виконання перебуває у центрі уваги музикантів-істориків і музикантів-теоретиків, музикантів-педагогів та музикантів-виконавців, представників таких наукових галузей, як культурологія, естетика, інтерпретологія, котрі прагнуть усебічно осмислити й розкрити різноманітні аспекти цього складного та цікавого явища.

Вивчення й систематизація відібраної з цієї теми літератури дають підстави стверджувати, що осмислення та наукове дослідження розвитку музичної творчості та музичного виконавства як цілісного процесу відбувались у кількох напрямках, а саме:

- розвитку музичної культурології в контексті цілісного музично-творчого процесу;
- вивчення композиторської творчості (напрямів, персоналій);
- розкриття стилістичних особливостей музично-виконавського мистецтва;
- розгляд музичної педагогіки як наукової галузі знання та ін.

Ці напрями невіддільні один від одного, функціонують у тісному взаємозв'язку, пояснюючи, скеровуючи або зумовлюючи певні особливості розвитку стилістики музичної мови, композиційної структури музичного жанру тощо.

Так, у галузі музикознавства і музичної педагогіки опубліковані фундаментальні роботи А. Алексєєва, Н. Антонової, Л. Баренбойма, М. Бенюмова, А. Бірмак, Л. Гінзбурга, В. Ражникова, С. Савшинського й інших авторів, які осмислюють поняття “музичне виконання”, висвітлюють працю виконавця над музичним текстом, узагальнюють досвід музиканта-виконавця та концертуючого композитора-виконавця задля з'ясування особливостей його виконавського стилю у процесі виконання певних музичних жанрів і т. ін.

Від 70-х років ХХ століття межі вивчення проблем музичної творчості та музично-виконавського мистецтва розширилися. Побачили світ наукові дослідження О. Бодіної, Ю. Борева, Є. Гуренка, Р. Здобнова, С. Лісси (Польща), Л. Мазеля, М. Харлапа, які музичне виконання аналізували з погляду естетики. Наскрізним у цих роботах є розуміння процесуальності як особливості мистецтва музиканта-виконавця.

У цей період питаннями музичного виконання зацікавились і вчені-психологи. Надруковані праці Л. Виготського, О. Костюка, Є. Назайкінського та Н. Токіної, в котрих висвітлені проблеми музичного сприйняття. І висновки, яких дійшли ці дослідники, лишаються актуальними в наш час.

Етапною науковою роботою у галузі культурології та музикознавства стала монографія І. Ляшенка “Національні традиції в музиці як історичний процес” [7]. У ній автор з погляду власне культурно-історичного процесу аналізує втілення національних традицій у музичній творчості, що визначило нові горизонти вивчення проблем цілісного музично-творчого процесу як естетично-соціального явища. Науковець описав загальні закономірності формування й розвитку національних традицій, простежуючи їхнє становлення в контексті цілісного прогресивного історичного процесу; підкреслив соціальні функції музичної творчості, що внесло значні корективи у дослідження граней музичного виконання зокрема та музичної творчості загалом.

У 2010 році, з нагоди 100-ліття Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, академік М. Давидов і група українських музикознавців підготували та видали енциклопедичний довідник “Виконавське музикознавство” [4], у змісті якого відображені досвід взаємопроникнення специфічних особливостей суміжних видів виконавського мистецтва, узагальнення й висновки, викладені в докторських і кандидатських

музикознавчих дисертаціях, захищених упродовж другої половини ХХ століття – початку третього тисячоліття.

Із огляду на активний розвиток виконавського мистецтва та його наукове осмислення в енциклопедичному довіднику висвітлені “культурологічні аспекти виконавської форми в музиці”, “специфіка інтерпретаторського мислення музиканта-виконавця”, “нові способи музичної виразності”, низка виконавських проблем, пов’язаних із грою на різних музичних інструментах: акордеоні, бандурі, баяні, гітарі, домрі, контрабасі, саксофоні, скрипці, фортепіано й інших [4]. Окрім названих аспектів вивчення музичного виконання, довідник містить розділ “Музична педагогіка”, в якому викладені деякі питання методології навчання музиканта-виконавця.

Мета статті – висвітлити розвиток творчого потенціалу особистості виконавця на прикладі діяльності музиканта-виконавця та музиканта-педагога Г. Г. Нейгауза, оцінити його педагогічні принципи, які є важливими й актуальними в процесі формування музиканта-виконавця ХХІ століття.

Зазначимо, що Людина є таким творінням Природи, якому потрібне все. Успіхи в одній галузі знань стають поштовхом для зародження нових її потреб у, здавалось би, зовсім не споріднених сферах діяльності. Йдеться про осмислення думки І. Ляшенка стосовно художнього прогресу, що виявилось результатом використання комплексного підходу до вивчення розвитку власне музичної творчості. Аналіз висновків науковця підводить до того, що художній прогрес, у контексті якого доцільно розглядати розвиток музичного виконання як цілісного музично-творчого явища, має дві взаємозумовлені тенденції.

Одна тенденція, назвемо її першою, пояснюється характерними індивідуальними особливостями особистості виконавця як носія і виразника його внутрішньої культури. Друга ж тенденція відображає складні зовнішні контакти особистості виконавця як прояв широкої парадигми процесу музичного виконання.

Перша тенденція, на наш погляд, формується в роки навчання й залежить здебільшого від умов домашнього середовища. Прикладом до висловленого слугують роки формування і розвитку творчої обдарованості Г. Нейгауза (1888–1964) – відомого піаніста, музиканта-педагога, доктора мистецтвознавства. Дитячі роки Генріха минали в середовищі музикантів: батька Густава Нейгауза – знаного в ті роки музиканта-педагога, засновника музичної школи в Єлисаветграді (нині Кропивницький); дядько Фелікса Блуменфельда (1863–1931) – піаніста, диригента, музиканта-педагога; двоюрідного брата Кароля Шимановського (1882–1937) – відомого польського композитора, піаніста, педагога, музичного критика, активного громадського діяча, одного із засновників національної композиторської школи в Польщі. Шимановський тривалий час жив в Україні, тому й мав великий вплив на розвиток творчих і професійних здібностей юного Генріха [9, 377, 74, 637].

Виконавську майстерність Генріх Нейгауз удосконалював у Леопольда Годовського (1870–1938) – польського піаніста, композитора, музиканта-педагога, який викладав у консерваторіях Чикаго, Філадельфії, Берліна, Відня [9, с. 141] і був знаний на весь світ.

Знайомство з Л. Годовським дало змогу жити у США і гастролювати в містах двох континентів. Усе це допомогло молодому музикантові набути надзвичайного досвіду концертуючого піаніста, і цей досвід якимось дивом передавався через інтерпретаторське прочитання кожного нового авторського тексту. В 1916 році Г. Нейгауз екстерном склав іспити за повний курс навчання у Петроградській консерваторії та поїхав починати педагогічну діяльність у Тифліському відділенні РМТ, де здобув звання професора.

Із 1919 до 1922 року Г. Нейгауз працював професором Київської консерваторії. Особливе враження він справляв під час гастрольних поїздок Україною; концерти музиканта завжди супроводжувалися майстер-класами та бесідами про найважливіші педагогічні принципи, успадковані від Л. Годовського. Його любов до музики лунала в кожному слові, а очі передавали надзвичайну теплоту до свого співбесідника.

Звернення до успіхів у виконавській та музично-педагогічній діяльності Г. Г. Нейгауза не випадкове. Адже становлення та розвиток фортепіанного мистецтва на світовому рівні

здійснювалося завдяки творчій роботі митця в його індивідуальному фортепіанному класі, який згодом переріс і оформився у піаністичну школу.

Зазначимо, що концертна творчість як соліста (з 9 років Генріх здійснював гастрольні виступи) й активна концертна діяльність як ансамбліста (зі скрипачами М. Полякіним та Д. Острахом) і учасника Квартета ім. Л. Бетховена дали змогу Генріхові Густавовичу Нейгаузу стати одним із засновників високопрофесійної піаністичної школи, першими учнями якої були такі визнані на весь світ піаністи, як Е. Гілельс, В. Горностаєва, Я. Зак, С. Нейгауз, С. Ріхтер та інші. На жаль, про Г. Нейгауза написано не так уже й багато (І. Белза, В. Богдан-Березовський, В. Дельсон, С. Хентова). Та його майстер-класи, які маестро проводив у Московській консерваторії, чудом “доїхали” до Криворізького музичного училища (тепер Коледжу), де в ті далекі 60-ті роки минулого століття працювала К.Ф. Любимова. Будучи студенткою Московської консерваторії (ученицею Я. Зака), вона часто відвідувала педагогічні зустрічі з Генріхом Густавичем, на яких обговорювали важливі питання розвитку піаністичної техніки молодого виконавця, інтерпретаторської майстерності виконуваних музичних творів тощо. Переїхавши до Кривого Рогу, К. Любимова розповідала першим учням Криворізького училища та студентам свого фортепіанного класу (серед яких була й автор статті) про основні педагогічні принципи Г. Нейгауза, що були запозичені ще у період особистого навчання у Л. Годовського.

Працюючи викладачем вищих навчальних закладів у Києві та Москві, Г. Нейгауз одразу ж заявив про себе як чудового майстра музичного вислову.

Він так володів широким багатством звукової палітри фортепіано, що в процесі виконання на ньому Г. Нейгаузом цей інструмент міг звучати то як великий симфонічний оркестр із яскравою звучністю мідної групи, то ніжною і співучою скрипкою або відлунням м'якого й, одночасно, рівного звучання віолончелі.

Багаторічна професійна діяльність музичним викладачем у консерваторіях Києва, Москви й Тифліса дала Г. Нейгаузу змогу прийти до певних висновків у роботі педагога-піаніста, накреслити головні методичні принципи виховання музиканта-виконавця. Можна зазначити, що його тези й у сьогоденній практиці виховання молоді засобами музичного мистецтва розглядають не просто як популярні, їх аналізують і вважають необхідними.

Усвідомлюючи та обмірковуючи розвиток фортепіанного виконавства у період активної педагогічної діяльності Г. Г. Нейгауза, можна сказати про те, що гра на фортепіано за роки ХХ століття набувала все більшої і більшої популярності.

Підтвердженням сказаному слугує і той факт, що у 60-ті роки минулого століття під час вступу на фортепіанний факультет Київської консерваторії конкурс абітурієнтів досягав 8–10 піаністів на одне місце.

Підкреслимо, що популярність піаністичного виконавства проявлялася не тільки у намаганні навчити дітей грати на фортепіано, а й у проведенні піаністичних конкурсів, які й у сьогоденній музичній культурі сприймають як особливу концертну форму звітування музичних навчальних закладів перед суспільством про стан фортепіанної культури і виконавської майстерності в регіоні, області, країні.

Висвітлюючи деякі педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, зазначимо наступне. Враховуючи те, що кожний музичний твір передбачає озвучення (в іншому випадку його ніхто не почує), озвучення можна розглядати як інтерпретацію музичного тексту, що у певному випадку може сприйматись як “розгортання” життєвої долі автора-музиканта або розгортання конкретної історичної ситуації. Для відтворення таких моментів молодий виконавець, на думку Г. Нейгауза, повинен бути підготовленою людиною [8].

Намагаючись висвітлити деякі педагогічні принципи великого маестро (рамки статті не дають змоги розкрити їх сповна) зазначимо наступне:

1. Кожний викладач повинен усвідомити той факт, що виховання молоді людини засобами музичного мистецтва має бути спрямоване на формування майбутнього представника прогресивної музичної культури.

2. Ставлення до музики слід будувати на розкритті можливостей передавати засобами музичної виразності найважливіші історичні та життєві події.

3. Намагатися виховувати у молодих виконавців високе відчуття відповідальності за свою професію.

4. Головним завданням у діяльності музиканта-виконавця є робота над музичним твором, що передбачає:

– формування художнього та музичного смаку виконавця;

– усвідомлення стилістичної спрямованості виконуваного твору;

– з'ясування й уточнення спеціальних технічних вправ для професійного відтворення необхідного музичного образу твору.

Висновком до усього викладеного може слугувати думка про те, що педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, котрі висвітлюють головні напрямки музично-педагогічної діяльності великого музиканта, і сьогодні є важливими у процесі виховання людини, діяльність якої розкриває внутрішню сутність музичного мистецтва, передбачаючи активну взаємодію музичного виконавства і педагогіки як провідної парадигми освітянської науки.

Перспективою подальших пошуків може слугувати єдність мистецької і психологічної спрямованості майбутніх спеціалістів, досягнення взаємодії у розвитку загальної, художньої та музичної культури особистості з метою всебічного виявлення її творчих сил у процесі музичного виконання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Об'єктивні умови розвитку музичної творчості на порубіжжі ХХ і ХХІ століть / В. В. Белікова // Педагогіка вищої і середньої школи : зб. наукових праць. Спецвипуск 16 “Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)” ; [гол. ред. В. К. Буряк]. – Ч. 1. – Кривий Ріг : КДПУ, 2006. – 372 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / [вступ. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой]. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 315 с.
3. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
5. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя : учеб. пособие для вузов / Л. М. Кадцын. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.
6. Крыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Крыхалова. – Москва : Музыка, 1979. – 208 с.
7. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – Київ : Музична Україна, 1973. – 326 с.
8. Мастера советской пианистической школы: очерки / [под ред. А. Николаева]. – Москва : Госмузиздат, 1961. – 238 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – Изд. 3-е. – Москва: Музыка, 1967. – 320 с.
11. Падалка Г. Розвивальний потенціал мистецької діяльності та педагогічні умови його реалізації / Г. Падалка // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету. Серія: Педагогіка. – 2006. – № 5. – С. 145–154.

REFERENCES

1. Bielikova V. V., (2006). Objective conditions for the development of musical creativity at the crossroads of the twentieth and twenty centuries, *Pedahohika vyshchoi i serednoi shkoly : zb. naukovykh prats. Spetsvypusk 16 “Mystetsko-pedahohichna osvita (teoriia, metody, tekhnolohii)”* [Pedagogy of higher and secondary school: Col. scientific works. Special issue 16 “Art-pedagogical education (theory, methods, technologies)”], Part 1, Kryvyi Rih, Kryvy Rih State Pedagogical University. (in Ukrainian).

2. Khentova, S. M. (1966). *Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve* [Outstanding pianists and teachers of piano art], Moscow, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
3. Gurenko, E. G. (1982). *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: filosofskiy analiz* [Problems of artistic interpretation: a philosophical analysis], Novosibirsk, Nauka. (in Russian).
4. Davydov, M. A. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology. Encyclopedic Directory], Lutsk, Volyn Regional Printing House. (in Ukrainian).
5. Kadtsyn, L. M. (1990). *Muzykal'noe iskusstvo i tvorchestvo slushatelya : ucheb. posobie dlya vuzov* [Music Art and Works of the Student: Study. allowance for high schools], Moscow, High school. (in Russian).
6. Krykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiya muzyki* [Music interpretation], Moscow. (in Russian).
7. Lyashenko, I. F. (1973). *Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychni protses* [National traditions in the music of the historical process], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Nikolaev, A. (1961). *Mastera sovetskoy pianisticheskoy shkoly. Ocherki* [Masters of the Soviet piano school. Essays], Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian).
9. Keldysh, G. V. (1991). *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar* [Music Encyclopedic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
10. Neygauz, G. G. (1967). *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [About the art of the piano game], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Padalka, H. (2006), The potential of mysticism and the pedagogical minds of the real world, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Pedahohika* [The scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy], no. 5, pp. 145–154. (in Ukrainian).

УДК 784.3: 78.071.2

Оксана Сіненко
Лілія Остапенко

ТЕХНІКА ФОРСОВАНОГО СПІВУ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ

У статті визначено, що форсований спів є своєрідною технікою та останньою тенденцією в естрадному виконавстві. Розроблено методологію дослідження, яка відрізняється міждисциплінарним характером, оскільки музикознавство тут межує з психологією, акустикою і навіть з основами фізіології та гігієни. Представлено форсований спів як не лише проблемну тенденцію, а й також і техніку. Доведено, що форсований спів може бути технікою, яку використовують частково у розвитку майстерності естрадного виконавця, але не на початкових етапах його діяльності.

Ключові слова: естрадний вокал, техніки естрадного вокалу, техніка форсованого співу, спів, вокальна освіта.

Оксана Сіненко
Лілія Остапенко

ТЕХНИКА ФОРСИРОВАННОГО ПЕНИЯ В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЕ

В статье определено, что форсированное пение является своеобразной техникой и последней тенденцией в эстрадном исполнительстве. Разработана методология исследования, которая отличается междисциплинарным характером, поскольку музыковедение здесь граничит с психологией, акустикой и даже с основами физиологии и гигиены. Охарактеризовано форсированное пение в качестве не только проблемной тенденции, но также и техники. Доведено, что форсированное пение может быть техникой, которая

используется частично в развитии мастерства эстрадного исполнителя, но не на начальных этапах его деятельности.

Ключевые слова: эстрадный вокал, техники эстрадного вокала, техника форсированного пения, пение, вокальная образование.

Oksana Sinenko
Liliia Ostapenko

TECHNIQUE OF FORCEFUL SINGING IN POP VOCAL

It is determined that forced singing is a particular technique and the latest tendency in pop performances. The main problems connected with forced singing are singled out. Variety vocals are characterized by an accelerated change in tendencies, which often lead to negative results. Forced singing – a phenomenon in pop performances, the attitude to which is rather ambiguous, and one of these tendencies. The human voice has long been recognized as the oldest and most flexible musical instrument. Combining into a single whole, musical accompaniment, lyrics, and shades of human voices can make such an impact on the public like no other musical instrument taken separately.

As a listener, a person naturally perceives the sound of a human voice as the center and the main focus of a musical work. But the acoustic flexibility of the voice in singing words, forming phrases and transferring emotions also makes it the most complex tool for mastering. In this paper, forced singing is presented not only as a problem trend but as a technique, which, although difficult for mastering and physiology of the singer, can still be mastered in the initial stages of teaching vocal. The methodology of the research, which differs from the interdisciplinary character, is developed because musicology here borders on psychology, acoustics and even the basics of physiology and hygiene. In particular, the systematic approach to the study of forced singing has been applied.

The forced singing is presented as not only a problem trend but also a technique that, although difficult for mastering and physiology of the singer, can still be mastered in the initial stages of teaching vocal. It has been proved that one of the most difficult problems of vocal pedagogy is the need to teach the vocalist to sing without the tension of the larynx and vocal cords, but to properly master the special skills of extreme vocals from scratch without being able to control their voice well is impossible and dangerous. It was noted that this would lead to the fact that a person would not only not be able to sing, but also risk losing his or her spoken voice. It is concluded that improper singing, constant sound propagation inevitably leads to vocal cord disease. It is highlighted that the question of the restoration of the vocal system is very subtle and delicate, and the habits developed over the years, are eliminated with difficulty because there is muscle memory. It has been characterized that the process of voice recovery can be quite lengthy: in the group at risk are children's unscrupulous voices. It was concluded that in the training of singing is the very important stage of development: step by step, from simple to complex.

Special studies aimed at studying the state of vocal folds and vocal cavity at the singers during the formation of sounds of different heights, found that when the formation of low and medium sounds, vocal folds look like two thick cushions, tightly pressed against each other. The voice is only complete and rich when the fluctuations of the larynx occur at a frequency of 5–6 times per second. If the frequency fluctuations reaches 7–10 times, then we perceive this sound as trembling. When spastic reduction of the muscles of the vocal apparatus vibrate is impossible, and the voice is straightforward. The loudness of the muscles of the vocal apparatus also prevents normal vibration of the sound, resulting in a "rotation" of the sound. Disadvantages vibrate appear when forced singing to the end of the singing career, when the tone of the laryngeal and vocal muscles decreases.

It is in young singers that there are a large number of functional disorders of voiding without visible inflammatory pathology from the mucous membrane of the upper respiratory tract. The forced singing, according to observation data, often led to the continuity of vocal folds and the formation of so-called "knots of singers".

Thus, forced singing is the result of the irresponsible attitude of the teacher towards the student's vocal apparatus, the result of "hopping" through one or several stages of vocal

development, the result of disregard for the quality of vocal performance, and the pursuit of external brightness, efficacy. It has been characterized that forced singing can be a technique used partly in the development of the skill of pop performer, but not at the initial stages of its activity.

Keywords: *pop vocal, technique of pop vocal, technique of forceful singing, singing, vocal education.*

Мистецтво співу – це сукупність теорії та живого досвіду, це те, що називається “вокальною школою”, основи і традиції якої закладали в різних культурах упродовж століть. Естрадний спів – це феномен, який відрізняє ХХ та ХХІ ст. та популяризується через засоби масової інформації. Поширені різноманітні пісенні конкурси, шоу, де учасники демонструють вокальні таланти. Але проблема полягає в тому, що нині є дуже мало нової та адекватної сучасним реаліям методичної літератури. Інтернет пропонує величезну кількість посібників та самовчителів для вокалістів, сайтів, форумів та сторінок, порад від окремих блогерів, які активно консультують людей, котрі цікавляться співом. Варто зауважити, що такі практики самонавчання не є корисними для вокалістів-початківців, які прагнуть одразу ж стати зірками великої сцени та “перестрибнути” кілька сходинок і етапів занять. Спостереження за юними вокалістами на різних професійних музичних конкурсах дає змогу зробити висновок, що наслідком такого підходу до навчання є форсований спів. Така техніка співу небезпечна для молодих виконавців, які зловживають агресивними вокальними стилями, оскільки через форсований спів на голосових зв'язках часто утворюються вузли, що робить голос виконавця предметом цікавості вже не музикознавця, а лікаря-фоніатра. Відтак, дана проблематика не втрачає актуальності, беручи до уваги стрімке зростання популярності естради.

Естрадний вокал відрізняється пришвидшеною зміною тенденцій, які часто призводять до негативних результатів. Форсований спів – явище в естрадному виконавстві, ставлення до якого неоднозначне. Власне, основи вокальної методики досліджували Л. Дмитрієв [1], В. Откидач [3] та І. Е. Кім [6], а С. Коротєєва присвятила низку праць форсованому співу без опори на дихання і наслідкам такої техніки [2]. На питаннях вокальної педагогіки зосередила увагу А. Ренева [4], а Г. Стулова, відповідно, виокремлює істотні особливості вокалу естрадних виконавців [5]. У даній статті використані й роботи іноземних авторів. Наприклад, проблемі дихання під час співу присвятив свою працю Дж. Сандберг [7].

Мета статті – охарактеризувати форсований спів як техніку та останню тенденцію в естрадному виконавстві. Важливим завданням є виокремлення проблем, пов'язаних із форсованим співом.

Голос людини давно визнано найдавнішим і найгнучкішим музичним інструментом. Поєднуючись у єдине ціле, музичний супровід, тексти пісень та відтінки людського голосу спроможні здійснювати такий вплив на публіку, як жодний інший музичний інструмент, узятий окремо. Людина-слухач природно сприймає звук людського голосу як центр та головний фокус музичного твору. Але акустична гнучкість голосу при виспівуванні слів, формуванні фраз та передачі емоцій також робить його найскладнішим інструментом для опанування. Більше того, незважаючи на те, що всі голоси здатні виробляти загальні звуки, необхідні для розуміння мови та спілкування, кожен голос має відмінні риси, незалежні від фонем і слів. “Ці унікальні акустичні якості є результатом поєднання вроджених фізичних факторів та експресивних характеристик продуктивності, що відображаються у вокальній своєрідності особистості” [6].

У наш час слухачам доступна найрізноманітніша музика. Молоде покоління захоплюється сучасною “західною” музикою. Це захоплення обумовлене певними факторами. Вокалісти світової естради мають, як правило, сильні голоси з великим діапазоном, віртуозно володіють мелізматиною, основами імпровізації тощо. Це, безумовно, симпатизує слухачам, а також стимулює виконавців-початківців брати в роботу технічно складні для виконання світові шлягери. Проблема в тому, що керівники вокальних студій та викладачі музичних шкіл не завжди пояснюють своїм підопічним, що для виконання цих творів необхідно володіти основами вокальної техніки, а саме: правильним диханням, використанням резонаторів при співі, так званий спів “у маску”, володіння мікстом тощо.

Як зазначив Дж. Санберг, “за досвідом, голосові терапевти та викладачі вокалу дуже добре знають, що саме є ефективним. Спосіб поліпшення звучання – це покращення техніки дихання. І все ж таки техніка дихання може генерувати надлишковий тиск повітря в легенях. Такий надлишковий тиск необхідний для приведення голосових зв'язок у стан вібрації” [7, с. 49]. Індивідуальні голоси дуже відмінні та є відображенням особистості співака.

Проте людська здатність розпізнавати голоси не залежить від музики. Наприклад, люди цілком спроможні розрізнити голоси знайомих співаків, слухаючи фрагменти творів, які вони раніше не чули. Також для ідентифікації не потрібно багато часу: іноді розрізнити знайомий голос можна лише за секунду. Відтак, ця здатність поєднувати звук голосу та особистість естрадного вокаліста спирається на дві основні структури: людську слухову систему та фізіологію вокального апарату. “З позицій фізіології роботи голосового апарату основи біомеханізмів звукоутворення для всіх жанрових напрямків у вокальному мистецтві одні й ті самі. Це стосується природної координації в роботі всіх систем голосоутворюючого комплексу: енергетичної (дихання), генераторної (гортань), резонатора (артикуляційний апарат) і нервового апарату, що здійснює зв'язок головного мозку з руховою периферією” [5, с. 124]. З огляду на важливість вербального спілкування не дивно, що слухова фізіологія та перцептивні апарати людини сприяють високій чутливості до людського голосу. З погляду еволюції така чутливість, найімовірніше, сприяла виживанню та розмноженню виду. Можливо, настільки ж важливим було вироблення надзвичайно гнучкого вокального апарату для полегшення спілкування.

Незважаючи на свою надзвичайну гнучкість, вокальний апарат також високо самостійний та вразливий. Безліч різних звуків може бути видобуто простими фізичними системами вібрації та резонансу. Однак при навчанні вокалу необхідно привести ці системи у стан контролюваності. Оволодіння голосом – нелегка та довготермінова мета співака. Цей процес здійснюють поетапно. Часто естрадний вокал сприймають як явище, що є простішим та доступнішим до опанування, ніж вокал академічний чи народний. І на цьому шляху до найшвидшого досягнення результату початківці-вокалісти здійснюють ряд помилкових кроків. Розглянемо основні з помилок.

Замість щільного звуку форте, якого досягають співом у резонатори, може натрапити на затиснутий, “крикливий” звук, силу якого забезпечують сильним тиском на голосовий апарат. З погляду гігієни це, без сумніву, небезпечно, оскільки гортань та голосові зв'язки є надзвичайно вразливими. Звідси походить і невміння вокалістів філірувати звук. Це також стосується і наявності динамічних відтінків. Окрім того, однією з причин надмірно затиснутого виконання верхніх нот є невміння змішувати регістри, тобто співати мікст. Намагаючись “перетягнути” насичене щільне звучання грудного регістру на високі ноти, співак-початківець піднімає гортань, затискаючи звук. Таким чином, звучання нот у верхньому регістрі є пласким і тембрально не забарвленим [4].

В описаному вище випадку помічається і схильність до заниження звучання. Внаслідок, можна констатувати, що страждає також інтонація. Варто зауважити, що проблема з інтонацією – це не завжди проблема слуху, а дуже часто проблема саме техніки. Тенденція останнього часу в естрадному вокалі – так званий форсований спів, а мистецтво виконання піано практично втрачено, адже мало хто зі співаків володіє динамічними нюансами і техніками філірування звуку, про що вже йшлося. Наслідки такого співу бувають вельми негативні: починаючи від стійких вузлів на голосових зв'язках, які потребують подальшого тривалого лікування, й закінчуючи ефектом “старечої гортані”. “Останнім часом виник такий термін як “екстремальний вокал”, який, своєю чергою, поділяють на такі види: grunt, growl, scream (його різновиди: lowscream, inhalescream), pigsqueal, distortion та ін.” [2, с. 35]. Ці вокальні техніки є складними для опанування, тому “стартувати” з них початківцям не варто. Але цю рекомендацію часто не враховують – через популярність даних манер у сучасному естрадному вокалі.

Не акцентуючи увагу на питаннях методики, необхідно зауважити, що вокальна техніка у дитячому віці розвивається значно швидше, ніж у дорослому. При цьому нема принципових відмінностей у роботі дихання та в організації роботи комплексу “вокальних” м'язів у дитини й

дорослої людини, але звучання дитячого голосу відрізняється від дорослого як тембром, так і гучністю. Дитина не має співати на межі своїх сил: оскільки її голос ще формується, ставитися до нього слід дбайливо. Сила голосу вироблятиметься поступово, у процесі освоєння вокальної техніки, та ніяк не може бути першочерговим завданням для учня. Викладач має стежити за тим, наскільки органічно звучить голос дитини, постійно прагнучи до свободи звуковидобування при дотриманні вокальної техніки [1].

Повертаючись до явища форсованого співу, не можна не зазначити, що розуміння проблеми даної техніки залежить від знань фізіологічних механізмів, які відповідають за майстерність співу. Зокрема, на внутрішній поверхні верхнього краю щитовидного хряща є надгортанник, який за формою нагадує листок – угорі він широкий, внизу звужений – у вигляді стеблинки. Цей надгортанник складається з еластичного хряща і відрізняється більшою м'якістю, ніж інші хрящі гортані. Передня поверхня його звернена до язика, а задня – до порожнини гортані.

За допомогою м'язів і зв'язок надгортанник з'єднується з під'язиковою кісткою та щитовидним хрящем. М'язи і зв'язки, скорочуючись, змінюють положення надгортанника, що є важливим для здійснення виконуваних ним функцій – відповідно, захисної і голосоутворювальної. Нахилиючись над входом до гортані під час співу, надгортанник звужує передню частину гортані й разом з черпалоподібними хрящами утворює так звану передрупорну камеру – це, таким чином, необхідна умова для виникнення аеродинамічних ефектів у процесі звукоутворення. Від внутрішньої поверхні пластинок щитовидного хряща починається еластичний конус, задні верхні пучки якого вклинюються у просвіт гортані, закінчуючись на голосових відростках хрящів. Це – так звані голосові зв'язки, що є одночасно складовою частиною голосових складок. Довжина голосових складок у чоловіків дорівнює приблизно 20–22 мм, у жінок – відповідно, 18–20 мм. Між голосовими складками утворюється щілина, що називається голосовою щілиною, її ширина у дорослих дорівнює 10–15 мм. При форсованому диханні голосова щілина максимально розширюється під дією заднього перстньочерпалоподібного м'яза, що фіксує голосові складки у положенні відведення. При спокійному диханні щілина – середньої величини, трикутної форми.

Фонаторна (голосова) функція гортані тісно пов'язана з дихальною і мовною. Утворення голосу відбувається при закритій щілині, яка відкривається на короткий час при підвищенні тиску повітря в підголосовій порожнині. Струмін повітря, прориваючись із легень до гортані, вібує над голосовими складками, які здійснюють коливальні рухи всією своєю масою, частиною або вільними краями, сприяючи виникненню звуків різної висоти й сили. В утворенні голосу беруть участь як м'яз-звужувач, так і розширювачі гортані.

Складна й різноманітна система внутрішніх і зовнішніх м'язів гортані, скорочуючись та розслабляючись, змінює взаємне розташування окремих хрящів і таким чином стискає й розширює просвіт гортані, змикає та розмикає голосові складки, піднімає й опускає гортань, нахилає її наперед і назад. Спеціальні дослідження, спрямовані на вивчення стану голосових складок і голосової щілини у співаків під час утворення звуків різної висоти, виявили, що при утворенні низьких і середніх звуків голосові складки мають вигляд двох товстих валиків, що щільно притиснуті один до одного. Голос тільки тоді повний і багатий, коли коливання гортані відбуваються з частотою 5–6 разів на секунду. Якщо ж частота коливань досягає 7–10 разів, то ми сприймаємо цей звук як тремолоючий. При спастичному скороченні м'язів голосового апарату вібрато виявляється неможливим, і голос носить прямий характер. В'ялість м'язів голосового апарату також унеможливає нормальну вібрацію звуку, в результаті чого виникає “хитання” звуку. Недоліки вібрато виявляються при форсованому співі до кінця співочої кар'єри, коли тонус гортанних і голосових м'язів знижується.

Саме у молодих співаків спостерігається багато функціональних розладів голосоутворення без видимої запальної патології з боку слизової оболонки верхніх дихальних шляхів. Форсований спів, за даними спостереженнями, часто призводив до незмикання голосових складок і утворення так званих “вузликів співаків”. У осіб “мовних” професій, зокрема в педагогів, функціональні порушення голосу переважають над іншими захворюваннями голосового апарату. В адміністративних працівників, кондукторів,

диспетчерів, офіціантів частіше виникає гостре й хронічне запалення голосових складок і дещо рідше – різні форми дисфоній. У людей, професія яких не пов'язана з постійним використанням голосу, функціональні порушення голосу трапляються значно рідше. Тож, унаслідок форсованого співу й своєрідного емоційного складу характеру, студент чи учень може недостатньо добре вокально розвиватися, діапазон голосу в нього може бути неповним, а динаміки в голосі нема. Часто під час співу в таких студентів (учнів) спостерігаються затиски м'язів тулуба, м'язів видиху й різке напруження м'язів шиї. До кінця занять співак може сильно втомлюватись, а оперне професійне навантаження після закінчення курсу навчання може залишитися неопанованим.

Стосовно виконання співаком драматичного репертуару, то форсованим співом може бути досягнена, звісно, емоційна насиченість образів, що, власне, й привертає увагу більшості студентів або ж молодих виконавців до цієї вокальної техніки. Але у зв'язку з цим, якщо виконавець регулярно практикуватиме форсований спів у професійній діяльності на сцені (у тому числі оперній), є велика ймовірність утворення у нього так званої крайової кісти голосової складки. Також можуть відбуватися крововиливи у голосову складку, спостерігатися різні форми дисфоній, які після відповідного голосового режиму, лікування й правильного виспівування зазвичай зникають.

До форсованого співу часто вдаються співаки, які мають звучний голос, повний за діапазоном, приємним тембром, але дещо одноманітний за механізмом голосоутворення. За короткий термін такі вокалісти здатні розучити й проспівати, наприклад, партії Хозе з опери Бізе “Кармен”, Манріко з опери Верді “Трубадур”, Радамеса з опери Верді “Аїда” тощо. Але таке швидке розучування партій, форсований спів, деяке розширення голосу в нижній ділянці діапазону призводять до захворювання голосових складок і порушення механізму голосоведення, в результаті чого співак може мати проблеми зі здоров'ям та, відповідно, зі співом упродовж кількох місяців.

Досвід роботи зі солістами опери, артистами хору, студентами музичних училищ свідчить, що захоплення надмірно гучним співом, надто раннє звернення до репертуару, насиченого емоційними фарбами, який захоплює всю натуру молодого співака, перевищення теситурних можливостей вокаліста (як, наприклад, партія Ріголетто з однойменної опери Верді, Мефістофеля з опери Гуно “Фауст”, Каніо з опери Леонковалло “Паяци” тощо) сприяють утворенню у них, як ми вже зазначили, “вузликів співаків”, крайових кіст, фібром голосових складок та різних розладів у голосоведенні. Через те, що естрадний вокал відрізняється синтетичністю, запозиченнями технік та експериментами у вокальних манерах, форсований спів є нині однією з найпоширеніших проблем естради.

Слух і м'язове почуття, вібраційні відчуття сприяють розвитку співочого голосу. Під впливом щоденних тренувань м'язова пам'ять, слух, вібраційний контроль досягають високої досконалості, в кінцевому підсумку покращуючи співочий голос. У контексті форсованого співу дуже важливо, зокрема, звертати увагу на методи контролю голосу вокаліста.

Тільки таким чином можна розв'язати проблему охорони та розвитку дитячого голосу. Але, на думку В. Откидач, у той же час у класі сольного співу розвивають гнучкість голосу, навички кантиленного співу, вміння розуміти та втілювати у своєму виконанні композиторський задум, розрізняти стилі, вивчати питання фразування та смислових акцентів [3, с. 40]. Тому техніку форсованого співу не може використовувати у розвитку вокальних здібностей початківців, але вона є цілком припустимою для періодичного застосування досвідченими майстрами естради.

У даній роботі форсований спів представлений не лише як проблемна тенденція, а й як техніка, котра хоч і є складною для опанування та для фізіології співака, все ж може бути опанованою на початкових стадіях навчання естрадному вокалу.

Одна з найважчих проблем вокальної педагогіки – навчити вокаліста співати без небезпечної для голосу перенапруги гортані та голосових зв'язок. Але правильно опанувати спеціальні навички екстремального вокалу з нуля, не вміючи добре контролювати свій голос, неможливо та небезпечно, позаяк це неминуче призведе до того, що людина не просто не зможе співати, а й ризикує втратити свій розмовний голос. Неправильний спів, постійне форсування

звучу неминує призводить до захворювання голосових зв'язок. Як відомо, питання відновлення голосового апарату є дуже тонким та делікатним. Звички, вироблені роками, ліквідуються з великими труднощами, оскільки діє м'язова пам'ять. Тому процес відновлення може бути тривалим. Особливо в групі ризику опиняються дитячі незміцнілі голоси. Отже, в навчанні співу дуже важливою є етапність розвитку: крок за кроком, від простого до складного. Форсований спів – це наслідок безвідповідального ставлення педагога до голосового апарату учня, “перескакування” через один або кілька етапів вокального розвитку, наслідок зневаги до якості вокального виконання та погоні за зовнішньою яскравістю, ефектністю. Форсований спів може бути технікою, яку частково використовують у розвитку майстерності естрадного виконавця, але не на початкових етапах його діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.
2. Коротева С. В. Форсированное пение без опоры дыхания и его последствия / С. В. Коротева // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2016. – № 2. – С. 31–35.
3. Откидач В. Н. Пути становления творческой личности эстрадного исполнителя / В. Н. Откидач // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 1(9). – С. 37–42.
4. Ренева А. Н. Распространенные проблемы при обучении вокалу на начальном этапе / А. Н. Ренева // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2016. – № 2. – С. 36–38.
5. Стулова Г. П. Сущностные характеристики эстрадного вокального искусства и задачи учебного процесса / Г. П. Стулова // Музыкальное исполнительство и образование. – 2013. – № 2. – С. 123–127.
6. Kim Y. E. Singing Voice Analysis/Synthesis. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/89e3/10b7c5577866bbf6071efbcbc20f28b2f0c6.pdf>.
7. Sundberg J. Breathing behavior during singing. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/6028/74453b2b69ccef0e951e84725286e4a4aaa.pdf>.

REFERENCES

1. Dmitriev, L. (2007). *Osnovy vokal'noy metodiki* [Fundamentals of vocal technique], Moscow, Muzyka. (in Ukrainian).
2. Koroteeva, S. V. (2016). Forced singing without breathing and its consequences, *Nauchnyye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scientific works of the Moscow Humanitarian University], Vol. 2, pp. 31–35. (in Russian).
3. Otkidach, V. N. (2016). Ways of formation of the creative personality of the pop performer, *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], Vol. 1(9), pp. 37–42. (in Russian).
4. Reneeva, A. N. (2016). Common problems when learning vocal at an early stage, *Nauchnyye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scientific works of the Moscow Humanitarian University], Vol. 2, pp. 36–38 (in Russian).
5. Stulova, G. P. (2013). Essential characteristics of pop vocal art and tasks of the educational process, *Muzykalnoye ispolnitelstvo i obrazovaniye* [Musical Performance and Education], Vol. 2, pp. 123–127 (in Russian).
6. Kim Y. E. (2003). “Singing Voice Analysis/Synthesis”, available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/89e3/10b7c5577866bbf6071efbcbc20f28b2f0c6.pdf> (accessed 22.09.2018).
7. Sundberg J. (1992). “Breathing behavior during singing”, available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/6028/74453b2b69ccef0e951e84725286e4a4aaa.pdf> (accessed 22.09.2018).

УДК 784.3: 792.7

Олексій Шпортько
Галина Гаценко

ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ У КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

У статті визначено, що естрада як явище культури відрізняється синтетичністю. Охарактеризовано естрадний вокал у контексті подібного синтезу мистецтв, який перетворює сценічний номер на перформанс. Доведено, що естрада – це поєднання компонентів вокальних технік, театральних та хореографічних елементів, а також охоплює сукупність візуальних образів. Зроблено висновок, що все це дає естраді змогу формувати художній простір сучасної культури та бути одним із найвпливовіших елементів масової культури.

Ключові слова: естрадний вокал, синтез мистецтв, індивідуальна манера виконавця, сценічний образ, популярна музика.

Алексей Шпортько
Галина Гаценко

ЭСТРАДНИЙ ВОКАЛ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

В статье определено, что эстрада как явление культуры отличается синтетичностью. Охарактеризован эстрадный вокал в контексте подобного синтеза искусств, который превращает сценический номер в перформанс. Доказано, что эстрада – это сочетание компонентов вокальных техник, театральных и хореографических элементов, а также включает совокупность визуальных образов. Сделан вывод, что все это дает эстраде возможность формировать художественное пространство современной культуры и быть одним из самых влиятельных элементов массовой культуры.

Ключевые слова: эстрадный вокал, синтез искусств, индивидуальная манера исполнителя, сценический образ, популярная музыка.

Oleksii Shportko
Halyna Hatsenko

POP VOCAL IN THE CONTEXT OF THE SYNTHESIS OF ARTS

The main task of this work is to demonstrate the synthetic nature of the variety as a cultural phenomenon, as well as the characteristics of pop vocal in the context of such synthesis of the arts, which turns the stage number into a performance. The methodology of research, because of the specifics of this article's topic, requires a combination of methods of musicology, theater studies and cultural studies. Scientific novelty of the article is that in this paper, the pop music and, accordingly, pop vocal are presented not in isolation from other components of the stage number. The variety is a combination of components of vocal techniques, theatrical and choreographic elements, and also includes a set of visual images. Thus, all this allows the stage to form the artistic space of modern culture and be one of the most influential elements of mass culture.

Modern artistic culture, which develops in the conditions of a new information society, is characterized by plurality, multi-vectority, contradictions, conflict and coexistence of various artistic tendencies that require study and comprehension. Accordingly, there are a significant number of research papers devoted to various aspects of the formation and development of classical genres of musical art, the activities of outstanding performers and educators in the field of academic music and education. However, throughout the history of artistic culture, along with classical samples, there are significant layers of musical culture, also require serious analysis. This is the so-called "entertaining

music” that existed, meanwhile, at all times. To “entertaining music” it is customary to attribute the art of pop, although it does not always perform such a function. Moreover, the very concept of “pop music” (or “popular music”) already carries some kind of negative meaning, hence the birth of the term “pop”, which is just as neglected as musicians of the classical direction, jazz or rock-musicians. But in reality, the pop music is a complex phenomenon, it can be equated with an open system that develops under its own autonomous laws. Thus, the pop and pop vocal are of relevance in the context of studying them as phenomena that are synthetic in nature and give rise to a separate field of culture.

Today, before the system of musical education, which finally turned to the art of pop art, there is the problem of creating such pedagogical conditions in which future professional artists and educators will find a clear understanding of the significance not only of commercial success but also of its role in expanding the artistic cultural space. When their success will contribute to the formation of taste in a large number of listeners and spectators who love and willingly attend pop concerts, increase their artistic needs, and then the entertainer will cease to feel a representative of the art of “second grade” and become equal with the representatives of academic art. This is a very important aspect that contributes to enhancing motivation for learning and opens the way to a new spiritual environment. In this paper, the pop music and, accordingly, pop vocal are presented not in isolation from other components of the stage number. The variety serves as a combination of components of vocal techniques, theatrical and choreographic elements, and also includes a set of visual images. Thus, all this allows the stage to form the artistic space of modern culture and be one of the most influential elements of mass culture. Thus, pop art is a complex open system that is characterized by autonomy but also a synthetic integrity of not only elements and techniques of folk, academic vocal, manner, which are characteristic exclusively for the stage, but also the individual image of the vocalist, who needs to be simultaneously not only a singer, but also to have choreographic, plastic, acting and dramatic art. It is important to note the synthesis of the development of pop vocal art and, accordingly, acting art. Scenic skill is acquired in the process of theoretically mastered the basic laws of acting techniques and practical classes. The acquisition of stage skills must go hand in hand with improving voice performance. To achieve stage mastery you can study, supervise the play of outstanding artists, as well as practical realization on the stage of the acquired knowledge in the educational situation.

Keywords: pop vocal, synthesis of arts, individual manner of performer, stage style/image, popular music.

Сучасна художня культура, що розвивається в умовах нового інформаційного суспільства, відрізняється множинністю, багатовекторністю, протиріччями, конфліктністю та співіснуванням різних художніх тенденцій, які потребують вивчення та осмислення. Відповідно, є значна кількість дослідницьких робіт, присвячених різним аспектам становлення і розвитку класичних жанрів музичного мистецтва, діяльності видатних виконавців та педагогів у сфері академічного музичного мистецтва й освіти. Однак упродовж усієї історії художньої культури поряд із класичними зразками існують значні пласти музичної культури, які також потребують серйозного аналізу. Це так звана “розважальна музика”, що існувала, між тим, в усі часи. До “розважальної музики” прийнято відносити також мистецтво естради, хоча воно далеко не завжди виконує подібну функцію. Більше того, саме поняття “поп-музика” (або ж “популярна музика”) вже несе в собі якийсь негативний сенс, звідси й народження терміна “попса”, що зневажають музиканти як класичного напрямку, так і джазові або ж рок-музиканти. Але насправді естрада – це складне явище, її можна прирівняти до відкритої системи, яка розвивається за своїми автономними законами. Відтак, естрада та естрадний вокал виявляють свою актуальність у контексті дослідження їх як явищ, що є синтетичними та породжують окреме поле культури.

Естрада як предмет потенційних розвідок популярна серед дослідників. Мистецтво естради бере активну участь у формуванні художнього простору сучасної культури. Цей аспект досліджено, зокрема, у працях Н. Кирихно [2] та Я. Курганової [4]. Дж. Борн [6] приділяє особливу увагу популярній музиці та ефекту шоку, який вона справляє. Інша сторона, яка приваблює науковців, – процес становлення естрадного виконавства, що допомагає розкрити

його специфіку. Цій темі присвятив одну зі своїх статей Ю. Драбчук [1]. Еволюції естрадного виконавства як різновиду популярної музики стосується робота М. Мауча, Р. М. МакКаллама, М. Леві та А. М. Леруа [7]. Особливості та відмінні характеристики естрадного вокалу висвітлені у розвідках Н. Козлова [3], який пише про зв'язок естради, хореографії та жестів. Нарешті, синтетичність естрадного вокалу – основна тема праць В. Плахотнюк [5], на думку якої, у даному випадку ми маємо справу саме із синтезом мистецтв.

Мета статті – висвітлити синтетичність естради як явища культури, а також охарактеризувати естрадний вокал у контексті подібного синтезу мистецтв, який перетворює сценічний номер на перформанс.

У сучасну епоху західна музична культура відрізняється фрагментованістю. Протягом усього ХХ ст. можна побачити безпрецедентне серйозне відчуження композиторів академічного поля від публіки і, разом з тим, зростання популярності комерційних музичних форм із надзвичайним успіхом рівня продажів на ринку. Однак це грубе зображення складної історії музики показує поляризацію сучасної культури, порівняно з класичними зразками мистецтва. Архітектура може бути зразковим середовищем відчуженого та домінуючого модернізму; ідеологія авангарду була побудована в кінці ХІХ ст. на візуальній революції; музика також пережила деякі трансформації. Але ні візуальне мистецтво, ні архітектура не показують розширення впливу та нестабільний масовий ринок популярних форм синхронно з розвитком модернізму й авангарду. З іншого боку, в рамках комерційної популярної музики відбувається розширення ринків і наростання виробничих процесів, що є показовим порівняно з іншими формами культурних явищ, які підтримуються засобами масової інформації.

Тому естрадне виконавство є неоднозначним предметом для дослідження, з його здатністю відображати наявний стан культури. У соціально-економічному плані естрадна музика поширюється через комерційні ринкові механізми, тоді як процес навчання вокалістів можна забезпечувати й через державні структури [6, с. 51–52]. Вокаліст, як і представник будь-якого іншого виду сценічного видовищного мистецтва, прагне у своїй творчості до створення художнього образу. Елементи такого створення можуть охоплювати голос, інтонацію, ритм, тембр, інші технічні характеристики, пластику, міміку, внутрішню “енергетику” артиста, особливу атмосферу, ауру, яка виникає при виконанні номеру тощо.

Таким чином, естрадне виконавство не є “простою” сферою з пом'якшеними правилами, а через це нібито доступною для опанування у пришвидшеному темпі. Естрада потребує від артиста не лише оволодіння власним голосом, що почасти не є легкою справою (вокалістові необхідно розумітися на деталях як академічного, так і народного співу), а й знання акторського мистецтва, вміння правильно застосовувати невербальні форми комунікації.

Можна сказати, що робота над удосконаленням одного з інструментів творчої діяльності естрадного вокаліста підпорядковується всім законам школи драматичного й акторського мистецтва. Однак проблемним залишається питання акторської підготовки вокалістів, особливо теоретичних та методичних аспектів їх професійного становлення. У практичній діяльності вокальна педагогіка, крім навчання спеціальним навичкам, не приділяє належної уваги процесу об'єднання технічних завдань музичного виконавства і створення художнього образу.

У художній структурі “номеру” важливою основою його створення є неповторна індивідуальність артиста. Для порівняння можна зазначити, що у театрі першоосновою спектаклю є твір драматургії. Індивідуальність артиста служить відправним поштовхом до виникнення “образу”. Але на відміну, наприклад, від опери, де виконавець повинен постійно “приміряти” на себе певні ролі, залежно від твору, естрадний вокаліст завжди є ніби “самим собою”, завжди постає на сцені перед публікою в один раз винайденому для себе образі.

Відтак, одна з особливостей художньої структури номера – це постійний, звичний для глядачів естрадний образ (своєрідна маска) виконавця. У поняття індивідуальності естрадного артиста входить ряд специфічних особливостей: жанр, засоби виразності цього жанру, рівень виконавської майстерності, тобто “технології” опанування виразних засобів цього жанру, міра

володіння навичками акторської майстерності (тобто здатність або нездатність до “перевтілення”, котре, як ми вже зазначили, в естрадному виконавстві має свою специфіку).

Важливою складовою художньої структури номера є також драматургія, тобто сюжетно-дієва побудова номера, сукупність жанрових особливостей, що обов’язково знаходять вираження у специфічних виразних засобах, які артист використовує для створення художнього образу. Для того, щоб у вокальному виконавстві вдалося вміло використати акторську гру, найважливішою обставиною є точна, яскраво виражена драматургія номера. Номер представляє у реальних обставинах і безпосередньо виконує сам артист – тільки у такому випадку виникають “персонаж”, “тема” та “подія”. В естрадному вокальному мистецтві техніка виконання лежить поза площиною техніки акторської майстерності. Отже, є проблема методології створення і з’єднання спеціальної вокальної техніки з вибудовуванням драматургії естрадного номера.

У сучасних суспільствах зміни культури здаються постійними. “Фокус моди особливо очевидний для популярної музики” [7]. Артист неодмінно враховує запити публіки, на яку він орієнтується у намаганні вибудувати кар’єру. Останнім часом, як показує практика, великого значення в естрадному виконавстві набувають пластика співака та оволодіння хореографією. Пластика, як складова частина сценічного образу, розвивається та само, як й інший музичний матеріал. Також пластика бере участь у створенні умов для вираження теми, ідеї виконуваного твору, розкриття його емоційно-змістовної структури. Завдання естрадного співака, таким чином, полягає у тому, щоб, використовуючи ті чи інші засоби “пластичної лексики”, створити єдину образну систему у синтезі з вокальною виразністю. Щоб досягти зазначеної мети, вокаліст має оволодіти нюансами пластичної мови, опанувати сценічний простір та бути одночасно і хореографом, і режисером для “постановки” виконуваної пісні [3, с. 132].

Спершу варто звернути увагу на пластичну виразність у статичі (позу). Вона є серцем пластичної лексики естрадного вокаліста. Поза – це найлаконічніший елемент сценічної пластики, вона здатна виражати образ, сенс, характер твору та емоційний стан співака. Можливості пози є необмеженими, якщо вона – невід’ємна частка внутрішньої правди артиста.

Про естрадний номер не можна говорити у відриві від практики акторської гри. Як зазначає Ю. Драбчук, “прагнення до театралізації пісні виявлялося на початку становлення цього жанру в досить невігядливих, деколи навіть примітивних формах, що не можуть бути порівняні з арсеналом засобів сучасної театральної практики... Найчастіше виконавці використовували такі форми виразності, як ходіння по сцені, одноманітне відбивання такту ногою та ін. Водночас специфічність цього типу виконавства простежувалася від самого початку в спеціальних прийомах інтонування у веденні звуку, в метроритміці, характері мелодики й способі цезурування, а також у суто театральних прийомах виконання” [1, с. 71].

Варто підкреслити, що завдання опанування простором сцени не є тривіальним, бо естрада відрізняється мобільністю. Співак, особливо в період гастрольної діяльності, має швидко пристосовуватися до нових умов. Сценічний простір впливає не тільки на диспозицію виконавця, танцювальної групи, допоміжної техніки, а й зумовлює зміни у звучанні пісні. Таким чином, це потребує від виконавця розвитку такої якості, як гнучкість. У тому числі – стресостійкість та гнучкість психологічна.

Отже, для того, щоб мистецтво естради розвивалося не тільки в руслі суто комерційних проектів (хоча й успішні комерційні проекти можуть бути надзвичайно яскравими, оригінальними і талановитими, досить згадати хоча б виступ української співачки Руслани на Євробаченні у 2004 р.), необхідно високо підняти планку професійної підготовки майбутніх артистів естради, а також майбутніх педагогів у сфері музичного мистецтва й освіти, які готують талановиту молодь до реалізації своїх творчих можливостей на вітчизняних і зарубіжних сценічних майданчиках.

Складність окресленого завдання обумовлена саме тим, що мистецтво естради прийнято відносити, як ми вже зазначили, до “легкої”, “розважальної” сфери, критерії в якій штучно занижені. Але ж весь досвід досягнень у цій галузі свідчить про те, що справжнього успіху досягають лише дуже талановиті, неабиякі яскраві особистості, які володіють власним творчим обличчям, власним “почерком” і високою професійною культурою.

Сьогодні перед системою музичної освіти, котра нарешті звернулася до мистецтва естради, стоїть проблема створення таких педагогічних умов, у яких майбутні професійні артисти та педагоги знайдуть чітке розуміння значущості не тільки комерційного успіху, а й своєї ролі в розширенні художнього простору культури. Коли їх успіх сприятиме формуванню смаку в значній кількості слухачів і глядачів, які люблять і охоче відвідують естрадні концерти, підвищенню їх художніх потреб, тоді естрадний артист перестане відчувати себе представником мистецтва “другого сорту” і стане рівноправним із представниками академічного мистецтва. Це дуже важливий аспект, що сприяє підвищенню мотивації до навчання та відкриває шлях у нове духовне простір.

За такого підходу до організації освітнього процесу на естрадному відділенні у вищих навчальних закладах кожен його випускник погодиться з думкою, що музика здатна відновити цілісність внутрішнього світу людини – у поєднанні з цілісністю зовнішнього світу, який сприймається нею, тим самим відновлюючи у самій людині можливість здобуття психічної рівноваги та осягнення смислів життя [2, с. 210].

На думку В. Плахотнюк, естрада поєднується з популярною музикою у сенсі її західного розуміння. Але дослідниця пише, що можна також інакше тлумачити синтетичний характер естради: “...синтез, передусім, не видів мистецтв, а синтез жанрових, більше того, культурних метакультурних специфікацій музичної культури, де поєднуються інтуїції року, джазу...” [5, с. 265]. Відтак, простір глобалізації дає змогу змішуватися культурам різних регіонів світу, елементи яких комбінуються в те, що у вітчизняному контексті розвитку музичної культури називається естрадою.

На українську естраду вплинули не лише блюз, спірічуелс та регтайм, а й мовні особливості Угорщини, Польщі тощо. Національна естрада постає поєднанням різноманітних діалектних конфігурацій та дискурсів, ритмічних особливостей, характерних для культур країн-сусідів України.

У даному дослідженні естрада та, відповідно, естрадний вокал представлені не ізольовано від інших компонентів сценічного номеру. Естрада виступає поєднанням компонентів вокальних технік, театральних та хореографічних елементів, а також охоплює сукупність візуальних образів. Таким чином, усе це дозволяє естраді формувати художній простір сучасної культури та бути одним із найвпливовіших елементів масової культури.

Таким чином, естрадне мистецтво постає складною відкритою системою, яка відрізняється автономністю, але також є синтетичною цілісністю не лише елементів і технік народного, академічного вокалу, манер, характерних тільки для естради, а й індивідуального образу вокаліста, якому необхідно бути одночасно не лише співаком, а також володіти хореографічною, пластичною, акторською, драматургічною майстерністю. Важливо відзначити синтез розвитку естрадного вокального мистецтва та, відповідно, акторського мистецтва. Сценічна майстерність набувається у процесі теоретично засвоєних основних законів акторської техніки і практичних занять. Сценічні навички треба набувати одночасно з роботою над удосконаленням голосу. Домогтися сценічної майстерності можна навчанням, спостереженням за грою видатних артистів, а також практичною реалізацією на сцені набутих у навчальній ситуації теоретичних знань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дрбчук Ю. П. Українська пісенна естрада 70–80-х рр. / Ю. П. Дрбчук // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. – 2014. – № 7. – С. 69–72.
2. Киряхно Н. И. Искусство эстрады в формировании художественного пространства современной культуры / Н. И. Киряхно // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 5. – С. 208–210.
3. Козлов Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста. – URL: https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov_22_53_132_137.pdf.
4. Курганова Я. Эстрадный вокал в контексте современной масс-культуры / Я. Курганова // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / [ред.-

- упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. – Вип. 42. – С. 419–428.
5. Плахотнюк В. Г. Тенденції становлення естрадного синтезу мистецтв / В. Г. Плахотнюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – № 20(1). – Рівне : РДГУ. – С. 265–270.
 6. Born G. Modern music culture: on shock, pop and synthesis. – URL: http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf.
 7. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010 / M. Mauch, R. M. MacCallum, M. Levy, A. M. Leroi // Royal Society Open Space. – 2015. – V. 2. – №5. – P. 1–10.

REFERENCES

1. Born, G. (1987). Modern music culture: on shock, pop and synthesis, *New Formations*, no. 2 (Summer), available at: http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf (access August 20, 2018).
2. Drabchuk, Yu. P. (2014). Ukrainian singing stage of the 70's and 80's, *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: filosofii, kulturolohiia, sotsiolohiia* [Journal of Mariupol State University. Series: Philosophy, Culturology, Sociology], no. 7, pp. 69–72 (in Ukrainian).
3. Kiryakhno, N. I. (2008). The Art of Diversity in the Formation of the Artistic Space of Contemporary Culture, *Vestnik MGUKI* [Journal of the Moscow State Institute of Culture], no. 5, pp. 208–210. (in Russian).
4. Kozlov, N. I. (2007). On the plastic culture of a pop vocalist, *Journal of the A. Herzen Russian State Pedagogical University*, no. 53, available at: https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov_22_53_132_137.pdf (access August 20, 2018).
5. Kurganova, Ya. (2015). Variety vocal in the context of modern mass culture, *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education], Kharkiv, Publishing Company “S. A. M”, no. 42, pp. 419–428 (in Russian).
6. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. (2015). “The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010”, *Royal Society Open Space*, 2 (5), pp. 1–10.
7. Plakhotnyuk, V. G. (2014). Trends in the creation of a variety of arts synthesis, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, modern, ways of development], no. 20 (1), Rivne, Rivne State Humanitarian University, pp. 265–270. (in Ukrainian).

УДК 78.07

Олена Бурська

ДИНАМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАКТУРНОГО МИСЛЕННЯ ШАНІСТА У ПОШУКУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ

У статті розкриті питання змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, спрямованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу музичного твору. Зроблено спробу визначення інтрамузичних чинників інтонаційної виразності та внутрішньої динаміки музичної тканини на основі слухового аналізу фортепіанної фактури. Фактура розглянута у виконавському ракурсі як просторова модель звукового образу в клавіатурній проекції та мобільне фонічне середовище.

Ключові слова: інтонаційне музичне мислення, виконавський аналіз, фортепіанна фактура, цілісність звукового образу, інтонаційна виразність.

**ДИНАМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ ПИАНИСТА
В ПОИСКЕ ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОБРАЗА**

В статье раскрыты вопросы содержания исполнительского мышления в плоскости фортепианной фактуры, направленного на поиск источников интонационной выразительности и динамической целостности звукового образа музыкального произведения. Автором сделана попытка определения интрамузыкальных основ интонационной выразительности и внутренней динамики музыкальной ткани на основе слухового анализа фортепианной фактуры. Фактура рассматривается в исполнительском ракурсе как пространственная модель звукового образа в клавиатурной проекции и мобильная фоническая среда.

Ключевые слова: интонационное музыкальное мышление, исполнительский анализ, фортепианная фактура, целостность звукового образа, интонационная выразительность.

Olena Burska

**DYNAMIC FEATURES OF THE PIANIST'S TEXTURAL THINKING
IN SEARCH OF THE INTONATION EXPRESSIVENESS OF THE SOUND IMAGE**

Issue related to the content of the performing's thinking in the area of the piano texture which is aiming on the search of sources of intonation expressiveness and dynamic integrity of the sound image of a musical composition are investigated in the paper. The author has made an attempt to define the intra-music factors of the intonation expressiveness and internal dynamics of the texture of a musical composition on the base of the auditory analysis of the piano texture. The texture is considered under the performing's angle as a spatial model of the sound image in its keyboard projection and the mobile phonic environment.

It is emphasized that the investigation of the nature of the intonation expressiveness of the sound image of music is a base of the development of the performing's thinking. The sources of the intonation expressiveness are found in the specific attention to the phonic features of the elements of the music texture, such as the phonically coloring of the supporting harmony as a dominant issue within a specific syntactic structure with the appearance of the phenomenon of the phonic synthesis of the elements of a textured stem in its "gravitation field". The other elements of the music texture are inter-tone bonds which are resulted from the phonic quality of an interval in its harmonic form, and interval bonds in the developing of the melodic syntax; phonic micro-contrasts of the interval bonds are manifested as clear meaning of the expressed melody, etc.

The image of the music texture as a spatial model of the sound (textured carcass), and, at the same time, as a dynamic integrity, a "hologram" of the textured space in the completeness of its phonic quality, dynamics of the force fields and semantic lines of the development is a subject support of the sound image. The capability to see and hear the live plastics of the linear development of the textured polyphonic with the simultaneous perception of the architectonics of the textured elements is a leading feature in the development of the player's mastering. Analysis of the texture of the music composition on the base of the reduction of its tectonic layers to a harmonic basis of the music integrity (as per H. Schenker) and structural analysis of the melodic lines (as per M. Aranovsky), which discover the vision of the intonation plastics of the textured horizontal is an effective means of the development of such capability. In accordance with the spatial specifics of the music texture, which is described in the system of coordinates as "vertical – horizontal – depth", the logics of the performing's analysis is developed from the syntactic organization of a melodic horizontal through the establishing rhythm-intonation inter-links between the textured layers (textured stem) to the transferring of timbre-dynamic ideas of sounding under the angle of the spatial perspective (depth of texture).

The performing's analysis of the music texture as a dynamic integrity requires the support on the factors which define the preservation of the integral vision. Dynamic intonation processes which are capable to manifest on different scale levels of the texture, are defined simultaneously by "gravitation" forces of metric and modal systems and micro-dynamic properties of a tone as a plastic element of the intonation texture, which are based on the zoning nature of the sound diapason (as per M. Garbuzov). Imaginary change of the sound diapason within a specific tone defines the inertia of its plastic transition in the next tone, and, beyond the contour of a motive, combines the tones in the united line leaving the illusion of the "cordless" motion "through the tones" (effect described by E. Kurt). This change serves as an active united force which provides the music phrase with the intonation integrity. This technique "erases" limits between its structural elements and opens the internal logics of the multi-vector intonation inter-links between them and the way to the panoramic review of the "timbral surface" of the sounding.

Keeping the focus of attention on the phonic quality of the elements of the music texture, the vision of the structural logics of harmonic development and the feeling of its internal intonation dynamics are the basis of the performing's thinking which is aimed on the achievement of the integrity and expression of the sound image. The author suggests that the carrying out the analysis of the piano music texture according to the defined semantic parameters is a basis of the development of the mastering of the piano performance in view of the direct relationship of its technical constituent from the depth of understanding of intra-music intonation processes.

Keywords: *piano texture, intonation, musical thinking, performance analysis, the integrity of the sound image, intonation expressiveness.*

Виконавська майстерність у її найвищих проявах досконалого володіння інструментом, витонченого нюансування музичної тканини, інтонаційно виразного оперування звуком як словом, сповненим смислу, залишається переважно таємницею мистецтва, недосяжною погляду з позицій традиційного аналізу, якої можна торкнутися лише поверхово, в її окремих моментах, зосередившись на глибинних основах цілісності та природної виразності звукового образу. Особливістю майстерності такого рівня є важлива для виконавця здатність мислити інтонаційно витончено у часі та просторі музичної форми з інтуїтивним осягненням глибинних джерел інтонаційної пластики музичної тканини, її внутрішньої динаміки, яка задається природними інтрамузичними процесами, архітектонічної (в просторі фактури) та драматургічної (у динаміці часового розвитку) цілісності.

У дослідженні природи інтонаційної виразності звукового образу музики, зокрема як проблеми фортепіанної педагогіки, важливими є питання змісту виконавського мислення у площині музичної фактури. Саме в ракурсі фортепіанної фактури, одночасно як структури та фонічного середовища, "заповненого музичними звуками простору, що розгортається в часі" (Є. Назайкінський), відкриваються інтрамузичні джерела інтонаційної виразності, динамічної єдності та цілісності звукообразу згідно із законами краси, співмірності й гармонійності його елементів. З одного боку, піаніст оперує клавіатурною моделлю музичної тканини, яка проявляється крізь фактурний каркас, остов звучання, з іншого – у поліпластовому фактурному рельєфі з його "динамічними закономірностями глибинної мобільності" (М. Скребкова-Філатова) якнайкраще проглядаються широкі інтонаційні зв'язки елементів тканини, які не прописані у нотному тексті, але пунктиром проступають у живому звучанні.

Музична *фактурологія* (термін Ю. Холопова) набула розвитку з другої половини ХХ ст., у працях Л. Мазеля і В. Цукермана [15], Є. Назайкінського [17], М. Скребкової-Філатової [21], Ю. Тюліна [24], В. Холопової [26], дослідженнях українських музикознавців Г. Виноградова [2], О. Сокола [22], В. Москаленка [16], Г. Ігнатченка [8] та ін. Серед сучасних музикознавчих досліджень питанням фактури присвячені, зокрема, дисертації Т. Виноградової [3], І. Денисенко [5], Т. Красникової [13]. Виконавський аспект теорії фактури став предметом окремого вивчення у роботах Г. Когана [12], В. Приходько [20], Т. Рошиної [20], Л. Касьяненко [11], І. Цурканенко [27], М. Чернявської [28], С. Школярєнка [29]. Докладний аналіз найвагоміших наукових розробок з проблематики фактури поданий у статтях О. Гнатишин [4], О. Титової [23].

Мета статті – висвітлити особливості змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, зорієнтованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу.

Прояв особливої уваги до фактурної організації музичної системи, процесів складення музичної тканини (*тканевого сложения*) дослідники пояснюють сучасною практикою музичної композиції, її пошуками у площині звукової тканини, що “не перестає дивувати музичний світ новими звучаннями і дивовижними візерунками тканинного декору” [23]. “У сучасній музичній практиці, – зазначила О. Титова, – фактура не тільки виступає на передній план у загальній системі засобів виразності, а й часто завойовує собі право бути провідною силою, що організовує формотворення” [23]. За В. Холоповою, вона є “інтонаційний “резервуар” музики, носій тематичної функції, основа формотворення, а такі сильні виразно-конструктивні фактори, як гармонія, поліфонія, виступають лише її компонентами” [26, с. 4].

“Володіння фактурою” як виконавська якість і показник піаністичної майстерності полягає в особливому баченні музичної тканини твору. Зокрема, в її клавіатурній проекції, де проявляється графіка фактурних ліній, своєрідна “топографія” структурних пластів. Клавіатурний зріз фактури є її симультанним образом. Симультанність у сприйнятті фактурної організації звукової тканини, як зазначив С. Школяренко, є центральною проблемою виконавського відчуття в озвучуванні композиторського тексту. Дослідник підкреслив, що лише в одномоментному баченні фактури цілого виконавець може організовувати звукові деталі, вводити їх у загальний процес становлення форми як “фактурно-синтаксичного розгортання”. Увага до “звукових показників фактури, які не зводяться до нотного тексту навіть при його “мисленому” озвучуванні”, є особливістю виконавського підходу до феномену фактури, що відрізняє його від музикознавчого [29, с. 69].

В аспекті виконавського втілення найбільш наближеними до сутності феномену є визначення фактури в Є. Назайкінського (“Фактура в музиці – це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює й об’єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів” [17, с. 72]); В. Москаленка (“Фактура – художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється при взаємодії її елементів” [16]); Г. Ігнатченка (“Фактура є така, що рухається, і з певною мірою інтенсивності видозмінюється вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї побудови” [8]); Т. Красникової (“Фактура – феномен, який виокремлюється у формі твору і наділений функцією розподілу матеріалу в звуковому просторі, що перебуває у русі та розвитку”) [13].

Виконавська специфіка фактури – в її двоякості як, одночасно, зовнішньої архітектонічної форми звучання – *константної* і *стабільної* (С. Школяренко), що реалізується через фактуру як структуру, і внутрішнього експресивного, динамічного зв’язку фактурних елементів у “звукотекстовому” відображенні фактури як процесу [29, с. 108].

М. Скребкова-Філатова, обмежуючи виконавський ракурс трактування фактури його опорою на категорією “викладу” як конкретного мелодико-ритмічного малюнка, підкреслює, разом із тим, важливість для виконавця “витонченого і деталізованого осягнення неповторних особливостей музичної тканини твору, її конкретних “вигинів” і багатогранних художніх можливостей” [21, с. 18]. Наслідуючи Є. Назайкінського, М. Скребкова-Філатова говорить про фактуру як систему, що організовує в музиці особливий багатокоординатний художній простір. Художній простір і час є невід’ємною основою цієї просторової системи, а її функція в цій якості – у розкритті художніх можливостей внутрішніх просторових властивостей музики [21, с. 253].

До просторових характеристик фактури, її вертикального звуковисотного виміру і горизонтального часового Є. Назайкінський вводить третю, чи не найважливішу у виконавському аспекті координату – *глибину*, яка викликає асоціації з природною просторовою глибиною – “мірою віддаленості предмета або фону від спостерігача”, а в музичному звучанні пов’язана з ефектом звукової інтенсивності [17, с. 75]. Як “конфігурація музичного звучання” в тривимірній системі координат – вертикаль, горизонталь, глибина – фактура є результатом “комплексної організації звукового тіла твору”, відображає у побудові музичної тканини різні

типи об'єднання музичного матеріалу і визначається “не тільки лініями голосів і обрисами звукових мас, а й також звуковим колоритом та фонічною яскравістю” [17, с. 74, 80]. Характеристиками фактури, за Є. Назайкінським, виступають *контур*, *колорит* і *освітлення*, що прямо вказує на особливий ракурс її бачення – у різних проєкціях живого звучання музичної тканини.

Описуючи масштабно-часові рівні сприймання, Є. Назайкінський відносить прояви фактури як способу організації звучання до *фонічного шару* музичної тканини: сфери дії артикуляційної динаміки (саме динамічна гнучкість є акустичною умовою виникнення ефекту глибини звучання з його враженнями віддаленості, яскравості та світлісності), звуковедення як процесу розгортання окремих звуків, агогічних та “внутрішньозонних” інтонаційних відтінків [17, с. 71]. Як явище фонічне фактурний простір “насичений великою кількістю звукових деталей, котрі, власне, й описують об'єм звукової сфери твору, роблять її предметно відчутною, а іноді створюють, окрім того, і враження повітря – порожніх незаповнених проміжків між звуковими елементами” [17, с. 75].

У визначенні фактури як категорії музично-естетичної (фактура є матеріалізацією музичної думки у просторі й часі) Г. Виноградов теж відзначає її тривимірність, але поряд із фактурною вертикаллю та горизонталлю третьою координатою у нього виступає *щільність* [2]. За Г. Ігнатченком, через поняття *фактурної щільності* розкривається предметно-звуковий бік сприймання фактури (концепція цього поняття у Г. Ігнатченка спирається на асоціативний зв'язок музично-звукових явищ з фізичною предметністю), пов'язаний з її функціонально-фонічним аспектом, на відміну від функціонально-логічного. Процеси зміни щільності фактури захоплюють, як зазначив дослідник, усі три її виміри і реалізуються через певні фактурні *crescendo-diminuendo* (зміни щільності вертикалі та глибини) й фактурні *accelerando-allargando* (зміни щільності горизонталі фактури) у фактурному розвитку [8]. Важливою для виконавського осягнення фактурного простору в його динаміці є теза музикознавця про те, що глибинний параметр звучання пов'язаний із особливою організацією фактурної вертикалі, а саме: вертикаль як вихідна координата своєю організацією здатна зорієнтувати сприймання на глибинний параметр звучання. Що фактура як вертикаль музики, котра рухається в часі, “не тільки регулює глибинне розшарування тканини, а й утворює особливу горизонталь – послідовність змін свого стану, що взаємодіє з власне горизонтально-часовими (синтаксичними) структурами, але не зводиться до них” [8].

Виконавський зріз фактури в її цілісності представлений поняттям *фактурного абрису*, що Л. Касьяненко ввела у розумінні абрису як “лінійного окреслення предмета, контуру”, “узагальненого образу побудови музичної тканини” на основі слухового сприйняття фактури, що “відштовхується від зорової інформації”. Такий фактурний абрис виступає проміжною ланкою між нотним текстом твору і його виконавським втіленням [11].

При переведенні абрису, площинного образу фактури у фактурний об'єм (своєрідну модель музичного тіла, цілісного звукового образу) контури фактурних ліній виходять за межі клавіатурної схеми, описуючи “ландшафт” просторового образу звучання зі слуховою опорою на мікродинаміці його глибинних інтонаційних процесів. У такій багатовимірній проєкції слухові уявлення фактури близькі до цілісного звукового образу, відрізняючись лише мірою емоційного переживання, абстрагуванням від його художніх уявлень. Цікаво, що, описуючи складові звукового образу в його цілісному баченні, які не є звуком, але звуком породжуються, Д. Дятлов наводить базові елементи, характерні одночасно і для фактурних уявлень музичної тканини – *тембр*, *лінію*, *рух*; *об'єм*, *пропорції* і *тяжіння* як їх відношення у *колористичних*, *темпових* та *динамічних* протиставленнях [6, с. 7].

Фактурні уявлення – “панорамний огляд” побудови і розвитку музичної тканини, керуються слуховою логікою (Л. Касьяненко), художньою логікою (І. Цурканенко)¹, “іманентна звукопросторова фонічна природа фактури кореспондує з її логічними параметрами”

¹ “У контексті сприйняття фактури (а також особливостей кожного з її найбільш узагальнених складів) як тканинного, індивідуально-конкретного виразу комплексу універсальних закономірностей вона виконує умовну функцію форми, змістом якої є дія певної художньої логіки” (І. Цурканенко) [27, с. 5].

(С. Школяренко). За висловом Т. Чередніченко, зовнішня завершеність звучання фактурної тканини задається “внутрішньою закономірністю” її структури.

Відповідно до просторових особливостей фактурної тканини, за якими її описують у системі координат “*вертикаль–глибина–горизонталь*”, вибудовується логіка виконавського аналізу: *від синтаксичної організації мелодичної горизонталі через встановлення ритмо-інтонаційних взаємозв’язків між фактурними пластами (фактурна вертикаль) до переведення тембро-динамічних уявлень звучання у ракурс просторової перспективи (глибина фактури).*

Аналіз музичного синтаксису (мелодія, як відомо, виступає фактуротворчим фактором) виявляє особливості смислової організації музичної думки на різних масштабних рівнях форми: логіку фразування, його мікроструктуру (мотивну будову фраз, тонову організацію всередині мотивів), інтонаційну графіку, динаміку протікання. Цікаво, що в системі фортепіанної фактури та формування самої фрази, і об’єднання їх у більші побудови відбувається не в лінійній послідовності, а просторово – шляхом уявного накладання (мотивів у межах фрази, фраз у реченні і т. д.), що дає змогу рельєфніше проявитись їх спільним елементам (інтонаційним, гармонічним зворотам, фактурним формулам тощо) при повторенні або їх відмінностям в умовах розвитку матеріалу. В такому ракурсі слухового аналізу в музичній тканині починають проступати складні інтонаційні зв’язки, що не так помітні при лінійному русі.

Означені властивості взаємодії елементів музичної тканини лягли в основу “матричного аналізу”, розробленого І. Істоміним, сутність якого у встановленні гармонійності, узгодженості, спорідненості через гармонію між “фазами процесу інтонування”: “У процесі сприймання, при спонтанному порівнянні всіх тонів, що мають певні тривалості та розміщені в певних зонах пульсуючого музичного процесу (на певних долях тактів у нотному записі), мелодія “згортається” у “гармошку”, в своєрідну мелодико-гармонічну формулу» [9, с. 4–6]. Такі гармонічні “згустки” мелодичних тонів І. Істомін назвав зворотами-матрицями, відзначивши, що музичний процес складається із подібних між собою фаз, розвиток яких регламентовано відтворювальним зворотом-матрицею.

Вертикальна проекція мелодичних фрагментів у їх симультантності в площині фортепіанної клавіатури набуває уявної quasi фактурної форми: з динамічним розшаруванням цих локальних моментів музичної тканини на горизонтальні лінійні ряди – “фундамент”, верх та інтонаційно гнучку середину. Виконання на основі мислення мелодичної горизонталі такими фактурними кластерами відзначається природною інтонаційною пластичністю та витонченим нюансуванням музичної тканини.

Стосовно подібних фактурних явищ Т. Красникова зазначила: “Конкретні явища фактури виникають на перетині координат. Так, для прикладу, горизонталь мелодичного голосу межує з прихованою вертикаллю, яка проявляється в обрисах *резонуючої гармонії* (виділення наше. – О. Б.). Відповідно, за визначальної ролі вертикалі в гармонії існує прихована горизонталь, яка проявляється у зв’язках співзвуч на основі голосоведіння” [13]. Феномен “резонуючої гармонії”, яка містить і ніби подовжує в часі усі тони мелодичного звороту, або звороти-матриці І. Істоміна, як гармонічні згустки мелодичних тонів, пояснюють одне й те саме явище, з тією лише відмінністю, що “резонуюча гармонія” виступає фонічною, тембральною основою для інтонаційно виразної організації мелодичного фрагмента, котра проявляється на рівні мікродинаміки і слугує об’єднанню тонів і мікромотивів у мелодичні цілісності на основі їх фонічних якостей (емоційна виразність), тоді як звороти-матриці мелодичної горизонталі окреслюють її артикуляційний рельєф (виразність за смыслом).

Багатошарове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії відкривається на основі аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, згідно з теорією якого тонологічні особливості мотивної мікроструктури фрази полягають в об’єднанні звуків у синтаксичні структури завдяки центруванню одного з них або групи звуків (інтонації) на основі певної ієрархії з виникненням мікросистеми гнучких інтонаційних відносин між центральним тоном мотива і його “периферією”. За опорними тонами вибудовується загальний контур звуковисотного рисунка. Решта тонів заповнюють проміжки між опорними тонами, виконуючи “службову” функцію переходу, підготовки, центрування, руху “до” і “від”, зв’язок та

ін.” [1, с. 79]. Така нерівність інтонаційного “навантаження” тонів надає мотиву особливої виразності, характерності.

Отже, у глибинній структурі мелодії М. Арановський виділив опорний і орнаментований пласти, динаміка взаємодії яких ґрунтується на явищі “поширення звукового поля тона на широку просторову ділянку мелодії”: “...Опорний тон є подовженим, намагається зайняти домінуюче становище. Однак подовження не може бути нескінченим; тон повинен перейти в інший витриманий тон або утворити навколо себе ніби подовжуюче його звукове середовище... Подібне поширення звукового поля тону є в сутності метафоричним: тон стверджується не сам, а через інші тони, підкорюючи їх собі й утворюючи тим самим певну конструктивну одиницю, фазу мелодичного руху” [1, с. 76]. Цікаво, що ефект “поширення” дії інтонаційно опорного тону діє також у межах фактурної вертикалі, вибудовуючи її динамічну ієрархію.

У контексті аналізу цілісної фактури слухова процедура маркування центрального тону відбувається на основі відчуття тяжіння тонів до ладогармонічного центру інтонаційної побудови. Гармонічна інтонація (термін Б. Асаф'єва) впливає тут на інтонаційну виразність мелодичної горизонталі. Йдеться про таке уявлення фактурної тканини, коли її складові перебувають у складній системній взаємодії, взаємно впливаючи на внутрішні ритмоінтонаційні процеси як на поверхні, так і в глибині фактури. Інтуїція цих внутрішніх взаємозв'язків спонукала І. Істоміна до введення поняття “мелодико-гармонії”, інтонаційної цілісності, в якій “мелодія і гармонія виступають не як поперемінно панівні фактори формотворення, а як елементи, обумовлені цією формотворчою єдністю” [9]. У мелодичному процесі М. Арановський описав подібні інтонаційні явища так: “Хоча центральні тони випромінюють ладоінтонаційну енергію, реалізують її все ж центруючі тони»; безопорні тони “несуть на собі “ладову інформацію”, поширюючи її на всю фазу руху” та ін. [1, с. 82].

Таким чином, процес мелодичного структурування верхнього шару фактури спирається на своєрідну редукцію музичної тканини до певного остова та його “орнаментациї”, оспівування, гнучка ритмо-динаміка якого скеровується силовими лініями ладогармонічних тяжінь. Тони, які, за М. Арановським, у глибинній структурі мелодії належать до шару орнаментациї, утворюють контур звуковисотного руху, інтонаційна пластика якого має свою логіку – хвильового руху, висхідного чи низхідного ходів, оспівування, стрибків тощо. “Завдяки цьому, – наголосив М. Арановський, – інтонаційна лінія ніби повертається до своєї праформи *glissando*, яка так споріднює її з мовленнєвою інтонацією” [1, с. 128]. У фортепіанній фактурі інтонаційна лінія тісно пов'язана із клавіатурним малюнком, тому отримує графічні обриси. Графічний образ мелодичної інтонації є важливим орієнтиром для слухового аналізу фактури, в результаті якого слух піаніста загостреніше реагує на звуковисотний рух тонів (угору, вниз, по колу тощо), що надає звучанню тембрально-динамічної рельєфності, а сама лінія звуковисотного руху стає “видимою”.

Виконавський аналіз музичної фактури як динамічного цілого передбачає опору на фактори, які зумовлюють збереження цілісного бачення. Ними виступають насамперед метрична і ладова системи як “концептуальний час” і “концептуальний простір” (М. Арановський) – об'єктивно задані параметри інтонаційної форми, апріорна “граматична система”, як її визначив М. Арановський, котра в музичному мовленні реалізується, відповідно, через ритмічну і мелодичну організацію музичної тканини у часі. Динамічні інтонаційні процеси, що здатні проявлятися на різних масштабних рівнях фактурного цілого, зумовлені одночасно “гравітаційними” силами метричної і ладової систем та мікродинамічними властивостями тону як пластичного елемента інтонаційної тканини, що ґрунтуються на зонній природі висоти звука (за М. Гарбузовим). Внутрішньо-слуховий прийом *glissando* як уявної зміни висоти в межах окремого тону задає інерцію його пластичного переходу в наступний (“тон в тон”); за контуром мотиву – об'єднує тони в єдину лінію, залишаючи на поверхні ілюзію “безшовного” руху “крізь тони” (ефект, який свого часу описав Е. Курт); між мотивами – слугує активною об'єднувальною силою, яка надає інтонаційної цілісності музичній фразі; у спектрі фактурної тканини подібний слухомисленнєвий прийом “стирає” межі між її структурними

елементами, відкриваючи внутрішню логіку різновекторних інтонаційних звукозв'язків між ними і шлях до панорамного огляду “тембральної поверхні” звучання.

У горизонтальній проекції фактури як цілого таке “внутрішньотонове” мислення отримує підкріплення з боку гармонічної інтонації. Мікроритм та мікродинаміка інтонаційного процесу музичного мовлення підкорюються при цьому об'єктивним закономірностям внутрішньоладової взаємодії стійких (опорних) і нестійких (таких, що прагнуть до розв'язку) гармоній. “Гомофонна мелодія, – писав Л. Мазель, – подібна до англійської королеви: вона царює, але не править... Керує ж гармонія, а також метр, лад. Гармонія здатна об'єднати під егідою однієї функції багато тонів, нівелюючи до певної міри їх ладову самостійність і надаючи їм загального забарвлення” [цит. за 1, с. 126]. Така здатність тонів втрачати свою “самостійність” і змінювати тембральне забарвлення відповідно до гармонічного “контексту”, з одного боку, та динамічна функція безопорних (орнаментальних) тонів, за якою вони “несуть на собі” ладогармонічну інформацію і фактично дають проявитися гармонічним переходам – з іншого, спонукають слухове мислення постійно працювати в мобільному середовищі інтонаційної тканини, реагуючи на дію її “силових полів” (М. Арановський)¹.

Динамічність та гнучкість нюансування звукового образу закладена в переживанні загальної пластики гармонічного розвитку й, одночасно, мікροконтрастів за гармонічним забарвленням окремих фразувальних моментів. Для прикладу, таку особливу увагу до найвитонченіших інтонаційних деталей фактурної тканини і, разом із тим, масштабне гармонічне мислення, що природно синтезує її елементи за їх гармонічною належністю в художнє ціле, ми чуємо у проникливих виконавських відкриттях Григорія Соколова. Про піаніста, ім'я якого виділяється осібно серед видатних митців минулого і сучасності, під враженням від його високого мистецтва (явища, що “стоїть на межі відтінку геніальності й сприймається як “досягнення недосяжного”) П. Картуш пише: “Феноменальне почуття ритмічної енергетики, точніше, *темброенергетики* (виділення наше. – О. Б.) – одне з дивовижних його вмінь. Його моторні ритмоформули завжди забарвлені, причому завжди в різні кольори. Його ритмічна рівність – це ще й рівність звуконасичення, особлива “спрямованість тембру” [10]. В іншій рецензії на концерт піаніста читаємо: “У його Баха немає звукової плоти, це думка в чистому вигляді. Розмова голосів, кожен з яких володіє власним інтелектом, йде в потойбічному піаніссімо. Знамениті арпеджато і речитативи в сонаті Бетховена – безповітряні чорні дірки в часі та просторі – болісні навіть фізично: неможливо наважитися на подих, поки не відлетить останнє відлуння” [18].

Те, що в грі Г. Соколова сприймається як “таємниця на рівні містичному”, тобто дивовижна виразність його звуковисловлювань, абсолютне “звук оволодіння” (П. Картуш), що проявляється багатством артикуляційних та динамічних відтінків (джерело яких аж ніяк не раціональна винахідливість, а витончене, глибоке розуміння музики), є проявом глибинної інтуїції форми: в її синтаксичному, архітектонічному і фактурному вимірах. Джерела інтонаційної виразності такого виконання криються в особливій увазі до фонічних якостей елементів музичної тканини: фонізму *опорної гармонії* як домінуючої в межах певної синтаксичної побудови, з виникненням явища *фонічного синтезу* моментів фактурної вертикалі в її “гравітаційному полі”; *міжтонових зв'язків*, що зумовлені фонічними якостями інтервалу, взятого у його гармонічній формі; *міжінтервальних сполучень* у конструюванні мелодичного синтаксису, фонічні мікροконтрасти котрих проявляються як чистий смисл висловленого² тощо.

¹ У цьому зв'язку важливим є зауваження М. Арановського про те, що для розуміння семантичних процесів у музиці необхідно враховувати контекстуальні функції тону: залежно від того, якого реального вигляду набуває комбінація “силових полів”, на перетині яких виникає тон, він щоразу “виявляється носієм суто індивідуальної комбінації властивостей. <...>Тому, перебуваючи в різних місцях тексту, один й той самий звук ніколи не дорівнює самому собі” [1, с. 98]. Ця загальновідома особливість часто залишається поза увагою слухового аналізу, тоді як уважне ставлення до таких властивостей тона надає особливий гнучкості як інтонаційній лінії, так і внутрішній динаміці цілісної фактурної тканини.

² Дивовижне явище прояву музичної виразності, зумовлене увагою до фонічних контрастів між інтервальними мікροструктурами мелодичного синтаксису, із сприйняттям безпосередньо смислу музичного

Бачення внутрішньої логіки у побудові фактурної *конструкції* (проекція гармонічної вертикалі) й фактурної *композиції* (проекція часової горизонталі) відкривається на основі аналізу фактури музичного твору за методом Х. Шенкера, відомим в історії музикознавства як *метод редукції*, сутність якого – у послідовному знятті структурних пластів і розгляді музичної тканини твору як взаємозв'язку структурних рівнів [25, с. 135]. Метод редукції за Х. Шенкером, зазначив Ю. Захаров, відкриває унікальну можливість “диференційованого бачення музичної фактури як структури і як послідовності різних за вагомістю звуків, що тяжіють один до одного й утворюють висотні лінії, що закономірно спадають до тоніки» [7, с. 389]. Мета аналізу за методом редукції, як її формулює Ю. Холопов, полягає у “спогляданні та естетичному переживанні музичного цілого в усій глибині його структури, прослуховуванні голосів гармонічної організації у вертикальному і горизонтальному аспектах на великому часовому проміжку, баченні мети руху” [14].

Шенкерівський аналіз дає змогу усвідомити акорд у його горизонтальній формі (Ю. Холопов), що важливо при переведенні нотного запису в звукове уявлення. Принципова відмінність акорда як елемента фактури у нотному записі та його горизонтальної форми в динамічній музичній тканині свідчить про широкий діапазон художніх можливостей поля музичної фактури, різноманіття відношень між її компонентами, що визначають свободу виконавської інтерпретації, про що свого часу писав С. Скребков [21, с. 240].

Поєднання в аналізі фактури методу редукції, на основі якого проступають віддалені інтонаційні зв'язки в рельєфі музичної тканини й аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, який, своєю чергою, відкриває багатошарове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії, дають змогу раціонально осягнути цілісний фактурний каркас, побачити не прописані в нотному тексті динамічні особливості виконавської фактури з її моментами “проростання” мелодичних фрагментів у гармонічну тканину, прихованого голосоведіння, розшарування мелодичної лінії на пласт опор і пласт оспівуючих тонів, що приводить до виникнення ефекту фактурного об'єму в межах одноголосся тощо.

Таким чином, здатність бачити і чути живу пластику лінійного розвитку фактурного багатоголосся, одночасно споглядаючи архітектоніку фактурних елементів: голосів, пластів, формул, фактурних комплексів тощо, є однією з провідних у формуванні виконавської майстерності піаніста. Ефективний засіб розвитку такої здатності – є відповідний аналіз фактури музичного твору, зокрема, на основі редукції її тектонічних пластів до гармонічної першооснови музичного цілого та структурного аналізу мелодичних ліній, що відкриває бачення інтонаційної пластики фактурної горизонталі. Фокусування уваги на фонічних якостях міжтонових та міжінтервальних поєднань як основи інтонаційної виразності, бачення структурної логіки гармонічної тканини з відчуттям її внутрішньої інтонаційної динаміки (у гравітаційному полі опорних гармоній як домінуючих точок фонічного синтезу гармонічної вертикалі) становлять змістову основу виконавського мислення, спрямованого на досягнення цілісності звукового образу та його інтонаційної виразності. Предметною опорою звукообразу в змісті такого інтонаційного мислення слугує *образ фактури* як просторова модель звучання (фактурний каркас) і, одночасно, як динамічне ціле, “голограма” фактурного простору в повноті його фонічних якостей, динаміки силових полів та смислових ліній розвитку.

Аналіз фортепіанної фактури за окресленими змістовими параметрами автор пропонує як основу формування піаністичної майстерності, з огляду на безпосередню залежність її технічної складової від глибини розуміння внутрішньої логіки суто музичних, інтонаційних процесів. Докладний опис та приклади застосування такого підходу до виконавського аналізу музичних творів у фортепіанному класі мають стати предметом окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование / Марк Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с.

висловлювання, що “проступає” крізь його звукову форму. Подібне спостерігається при сприйнятті рідної мови, на відміну від іншомовних текстів, де посередником смислу виступає слово, що потребує перекладу.

2. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю / Г. В. Виноградов // Українське музикознавство. Вип. 12 : Наук.-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 91–107.
3. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі “лад-склад-фактура” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Виноградова Тетяна Павлівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 18 с.
4. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Випуск II (5), 2015 (International Journal: Culturology. Philology. Musicology). – К. : Міленіум, 2015. – С. 113–139.
5. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Денисенко Ірина Євгенівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – 16 с.
6. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Дятлов Дмитрий Алексеевич. – Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 27 с.
7. Захаров Ю. К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Захаров Юрий Константинович. – М., 2016. – 428 с.
8. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 / Игнатченко Г. И. – К., 1984. – 25 с.
9. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии: Учебно-методическое пособие / И. Истомин. – М., 1998. – 70 с.
10. Картуш П. Из глубочайшей тишины / Павел Картуш // Piano Форум. – 2011. № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2>
11. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Касьяненко Людмила Олегівна. – К., 2001. – 16 с.
12. Коган Г. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения / Григорий Коган. – М. : Советский композитор, 1961. – 193 с.
13. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения. 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2010. – 306 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-khkh-veka>
14. Лагутина Е. В. Метод редукции Хайнриха Шенкера в анализе гармонии / Е. В. Лагутина // Российский музыкант. – 2008. – 2 ноября. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278>.
15. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Лео Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 751 с.
16. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ. Серія: Музикознавство: 3 XX у XXI століття. – Київ, 2000. – Вип. 7. – С. 56–65.
17. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
18. Пантелеева О. Подключение к вечности: Ежегодное священнодействие Григория Соколова / О. Пантелеева // Ведомости. – 2006. – 24 апреля – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694>.
19. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / Приходько Вера Ивановна. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с.

20. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: На примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Рощина Татьяна Александровна. – К., 1991. – 20 с.
21. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
22. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Сокол Александр Викторович. – Киев, 1977. – 22 с.
23. Титова Е. В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>
24. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 166 с.
25. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / Юрий Холопов. – М. : Композитор, 2005. – 160 с.
26. Холопова В. Н. Фактура: очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
27. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Цурканенко Ірина Володимирівна. – Харків, 1998. – 16 с.
28. Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. / М. Чернявська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 128–140.
29. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 / С. И. Школяренко. – Харьков, 2017. – 213 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). *Sintaksicheskaya struktura melodii. Issledovanie* [The syntactic structure of the melody. Research], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Vinogradov, G. (1977). Musical texture as an aspect of style research, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology] Vol. 12, Scientific and methodological interagency yearbook, Kyiv, Muz. Ukraina, pp. 91–107. (in Ukrainian).
3. Vynohradova, T. (2004). “Dynamics of melodic-harmonic connections in the system “lad-structure-texture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), P. Chaikovskiy National Music Academy, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
4. Gnatyshyn, O. (2015). Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect, *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturologiia. Filologiia. Muzykoznavstvo* [International Journal of Culturology. Philology. Musicology]. Vol. II (5), Kyiv, Milenium, pp. 113–139. (in Ukrainian).
5. Denysenko, I. (2010). “Texture as a means of implementing program content in piano music (on the example C. Debussy and M. Ravel)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), Kharkiv I. Kotliarevskiy National University of Arts, Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Dyatlov, D. (2015). “Performing interpretation of piano music: theory and practice”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Musical Art), 17.00.02, S. Rakhmaninov’s Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 27 p. (in Russian).
7. Zakharov, Yu. (2016). “Melody in the Context of Intonational and Linear Harmonic Unfolding of the Mode”, Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 428 p. (in Russian).
8. Ignatchenko, G. (1984). “On the dynamic Processes in the Musical Invoice (Based on the Works of Ukrainian Soviet Composers)”. Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.02, Kyiv, 25 p. (in Russian).

9. Istomin, I. (1998). *Matrichnyy analiz muzykal'nykh proizvedeniy v kurse garmonii: Uchebno-metodicheskoe posobie* [Matrix analysis of musical works in the course of harmony: Teaching tutorial], Moscow. (in Russian).
10. Kartush, P. (2011). *Iz glubochayshey tishiny* [From the Deepest Silence], Piano Forum, no. 2. Electronic resource, available at: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2> (in Russian).
11. Krasnikova, T. (2010). "Texture in the music of the twentieth century", Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 306 p. – Electronic resource, available at: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-XX-veka> (in Russian).
12. Kas'yanenko, L. (2001), "Performing Interpretation of the Texture of F. Chopin's Preludes", Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
13. Kogan, G., (1961), *O fortepiannoy fakture. K voprosu o pianistichnosti izlozheniya*, [About piano texture. To the question of the pianistic presentation], Moscow: Sovetskiy kompozitor, (in Russian).
14. Lagutina, E. (2008). Heinrich Schenker's method of reduction in the analysis of harmony, *Rossiyskiy muzykant* [Russian musician] November, 2. Electronic resource, available at: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278> (in Russian).
15. Mazel, L., Cukerman, V. (1967). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza mal'nykh form* [Analysis of the musical compositions. Elements of music and analysis of the little forms], Moscow, Muzyka. (in Russian).
16. Moskalenko, V. (2000). "About the artistic Function of the Texture in the Music", *Naukovyi visnyk NMAU. Seriya: Muzykoznavstvo: Z XX u XXI stolittia* [Scientific herald of NMAU. Series: Music Studies: From XX to XXI Century], Vol. 7, pp. 56–65. (in Ukrainian).
17. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic in a musical composition], Moscow, Muzyka. (in Russian).
18. Panteleeva, O. (2006). Connection to Eternity: Gregory Sokolov's annual ritual, *Vedomosti* [Statements], Monday, April 24, Electronic resource, available at: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694> (in Russian).
19. Prihodko, V. (1997). *Muzykal'naya faktura i ispolnitel'* [Musical texture and performance], Kharkiv, Folio. (in Russian).
20. Roschina, T. (1991). "Performance decoding of the author's conception of texture creation: piano creative work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messian". Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 20 p. (in Russian).
21. Skrebkova-Filatova, M. (1985). *Faktura v muzyke: Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music: Artistic Possibilities. Structure. Functions], Moscow, Muzyka. (in Russian).
22. Sokol, A. (1977). "Typology of simple, complicated and synthetic texture in the works I. Stravinsky", Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 22 p. (in Russian).
23. Titova, E. (2012). Musical Facturology (counter moves in the terminology system), *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. st. po mater. IX mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [In the world of science and art: questions of philology, art history and cultural studies: collection of articles. st. on mater. IX International scientific-practical conf.] Novosibirsk: SibAK Publ., Electronic resource, available at: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>. (in Russian).
24. Tyulin, Yu. (1976). *Uchenie o muzykal'noy fakture i melodicheskoy figuratsii: Muzykal'naya faktura*, [The doctrine of musical texture and melodic figuration: Musical texture], Moscow, Muzyka. (in Russian).
25. Kholopov, Yu. (2005). *Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikhha Shenkera* [The musical-theoretical system of Heinrich Schenker], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
26. Kholopova, V. (1979). *Faktura: ocherk* [Texture: Essay], Moscow, Muzyka. (in Russian).
27. Tsurkanenko, I. (1998). "Principles of texture and polyphonic organization in contemporary Ukrainian piano music", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).

28. Chernyavska, M. (2015), Some features of actualization of performing modulation piano texture, *Problemy vzayemodiyi mystecztva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education], Vol. 44, pp. 128–140. (in Ukrainian).
29. Shkolyarenko, S. (2017). “Artistic and stylistic functions of texture in concert plays for piano and orchestra F. Chopin”, Diss. Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 213 p. (in Russian).

УДК 786.2.082.4.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО
В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

У статті розглянуто творчість одного з сучасних композиторів Буковини – Леоніда Затуловського, зокрема його фортепіанна музика. Уперше проаналізовано фортепіанний концерт композитора в процесі історичного розвитку жанру. Розкрито особливості драматургії, образного змісту, структури, музичної мови твору. Здійснено висновки стосовно творчого стилю композитора та місця жанру в його творчості.

Ключові слова: фортепіанна музика, фортепіанний концерт, мистецтво Буковини, буковинські композитори, творчість Леоніда Затуловського.

Юлія Каплиенко-Илюк

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНИДА ЗАТУЛОВСКОГО
В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

В статье рассмотрено творчество одного из современных композиторов Буковины – Леонида Затуловского, в частности его фортепианная музыка. Впервые проанализирован фортепианный концерт композитора в процессе исторического развития жанра. Раскрыты особенности драматургии, образного содержания, структуры, музыкального языка произведения. Осуществлены выводы относительно творческого стиля композитора и места жанра в его творчестве.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фортепианный концерт, искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Леонида Затуловского.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

**THE CONCERT FOR PIANO BY LEONID ZATULOVSKYI
IN THE CONTEXT OF NATIONAL DEVELOPMENT OF THE GENRE**

The article deals with the work of one of modern composers of Bukovyna – Leonid Zatulovskyi, in particular his music for piano. His creative works include pieces for various performers. They impress with originality of the musical style, where the traditions of European and Ukrainian art are intertwined with the peculiarities of Bukovynian folklore. The research provides a musicological analysis of the concert for piano in the context of the development of the genre in Ukrainian music. There were made the conclusions regarding the style of the composer and the role of the genre in his work.

There have been applied the methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis, which allow to reveal the peculiarities of the style of one of contemporary Bukovynian composers – Leonid Zatulovskyi.

The purpose of the paper is to analyze and characterize one of the genres of works for piano written by Leonid Zatulovskyi – a concert for piano; to define the role of the work in the process of national development of the genre.

One of the most important roles in the creative work of L. Zatulovskyi belongs to his music for piano, in particular 3 concerts for piano and orchestra, 4 sonatas, “Children’s Album”, a large number of individual plays, preludes, etc. Special attention deserves the genre of the concert, which L. Zatulovskyi interprets in the traditions of the national style, guided by the principles of virtuoso, romantic type, not deprived of the signs of symphony.

Musical art in Bukovyna, in particular the works of L. Zatulovskyi, has close ties with various national cultures, which has affected the polystylistic nature of the regional composers’ thinking. The concert for piano by Bukovynian composers of the twentieth century and the present is represented by the works of J. Elgiser and L. Zatulovskyi. Both composers adhere to the generally accepted features of the concert genre, however, each of them focuses on his own vision of the national style and fills the works with specific, author’s style content.

The concert in F-minor by L. Zatulovskyi, written in the traditional form of a three-part cycle, is marked by the breadth of musical thinking, richness of emotional content and incarnation of various life conflicts. In terms of mastering the traditions of both Ukrainian and European music, the composer’s concert genre relies to a certain extent on the style of S. Rachmaninov, whose works, in his time, also affected the stylistics of the concert by V. Kosenko.

Thus, the genre of the concert for piano in the works of L. Zatulovskyi combines the signs of its various types. Following mostly a romantic interpretation of the concert with the virtuoso piano function, the structure and general principles of drama bring the cycle together with the classical and symphonized type. At the same time, the concert of the Bukovynian composer is enriched with the characteristic features of the style of the artist. Melody, genre, rhythmic character, associated with Bukovynian folk song and folk dance traditions, are combined with classical features, typical components of the concert genre. The composer often introduces detailed copulas and cadences into the forms of various parts and their configurations. The frequent appearance of the latter – solo and accompaniment – is observed not only in the party of a solo instrument, in this case piano, but also in other members of the orchestra as well. This testifies to the special composer’s thinking of L. Zatulovskyi, for whom the process of improvisation and virtuoso playing acquires great significance.

Keywords: *music for piano, concert for piano, art of Bukovyna, Bukovynian composers, creative work of Leonid Zatulovskyi.*

На сучасному етапі розвитку музикознавчої думки значне місце займають розвідки, пов’язані з життям і творчістю композиторів, музикантів різних регіонів України. Особливого значення в процесі розуміння стилістичних основ композиторської школи Буковини ХХ – початку ХХІ століття набуває діяльність Леоніда Затуловського – одного з представників сучасної композиторської школи, який у своїй творчості поєднав високий рівень професіоналізму, таланту з умінням бути сучасним і затребуваним. Його музика набула широкої популярності як серед професійних українських колективів та виконавців, так і серед молодого покоління музикантів, учнів музичних шкіл і звичайних слухачів та цінителів музичного мистецтва. Тому дослідження творчої діяльності видатних персоналій сьогодення у контексті загального розвитку українського мистецтва – важливе та актуальне завдання сучасної музикознавчої науки.

Композиторська діяльність та особливості розвитку різних галузей творчості сучасних представників музичного мистецтва Буковини майже не досліджені. В підручниках з історії музики розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. У сучасному науковому просторі є кілька публікацій, присвячених історичному минулому мистецтва Буковини, серед яких дві історично-публіцистичні праці К. Демочко [5; 6]. Інформативним джерелом про історію музичної культури й освіти Буковини залишається колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [8]. Творчість

Л. Затуловського ніколи не була об'єктом музикознавчого аналізу. Про його творче життя та виконавську діяльність є багато публікацій у періодичній пресі та довідниках [1; 3; 7; 9], в окремих розділах посібників, зокрема в навчальному виданні “Буковинські композитори” [2]. Однак у цих розвідках стиль композиторів Буковини не вивчається, а творчість Л. Затуловського не досліджена.

Мета статті – проаналізувати й охарактеризувати один із жанрів фортепіанної творчості Леоніда Затуловського – фортепіанного концерту; визначити місце твору в процесі національного розвитку жанру.

Одне з найважливіших місць у творчому доробку Л. Затуловського займає його фортепіанна музика, зокрема три концерти для фортепіано з оркестром, чотири сонати, “Дитячий альбом”, велика кількість окремих п'єс, прелюдій тощо. Привертають увагу твори великих форм, що сконцентрували риси творчості композитора, де проявляються типові для його творчості ознаки полістилістики. Відзначимо жанр концерту, який Л. Затуловський трактує у традиціях національного стилю, спираючись на принципи віртуозного, романтичного типу, проте не позбавленого ознак симфонізації.

Доцільно зазначити, що на Буковині процес розвитку справжнього українського музичного професіоналізму, через історичні умови, розпочався дещо пізніше, ніж в Україні у цілому. Адже перші професійні композитори орієнтувалися переважно на здобутки європейського мистецтва, зокрема, класиків та романтиків. Однак і в українському мистецтві чимало композиторів надають перевагу класичному типу музичного висловлювання, зокрема, такий підхід проявився і в творчості В. Косенка, на що нерідко нарікають його сучасники. Проте в Концерті для фортепіано з оркестром та у камерних творах В. Косенко “виявив тонке (зовсім не “етнографічне”) внутрішнє усвідомлення українського музичного стилю” [4, с. 289]. Але Л. Ревуцький, відповідаючи на зауваження стосовно належності творчості композитора до національного українського музичного стилю, наголосив, що “проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це поняття наявністю в музиці певного числа автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів і т. д.” [10, с. 41]. Л. Ревуцький, який, до речі, став основоположником кристалізації жанру фортепіанного концерту в Україні, вважав, що “у визначенні національного більш важливі такі якості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв'язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність проїнятися психологією художнього мислення свого народу й уміння правдиво й переконливо відтворити все це” [10, с. 41]. Тому музичне мистецтво на Буковині, зокрема творчість Л. Затуловського, плекає тісні зв'язки з різними національними культурами, що позначилося на полістилістичному характері мислення композиторів краю.

Повертаючись до концерту, зазначимо, що його жанровий розвиток в Україні був нестабільним. Перші зразки інструментального концерту належать до кінця XVIII ст. та пов'язані з творчістю Д. Бортнянського. На Буковині в жанрі інструментального концерту, за деякими даними, працював С. Воробкевич, однак його концерт для скрипки зі супроводом не зберігся. Фортепіанні концерти Л. Затуловського побачили світ у період, коли формування національних основ жанру було відносно завершеним. XX століття в українській музиці вже окреслило три основні типи фортепіанного концерту (за В. Тимофєєвим) [11]:

- 1) українські концерти, які на національному ґрунті засвоювали засади класичного, передусім російського концерту (В. Косенко, В. Нахабін, М. Дремлюга);
- 2) програмні концерти (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, О. Жук, І. Шамо);
- 3) концерти, базовані на сукупності образних вражень, що утворюють власний оригінальний “світ” (Л. Ревуцький, Т. Маєрський).

Фортепіанний концерт буковинських композиторів XX століття та сучасності представлений творчістю Й. Ельгісера та Л. Затуловського. Обидва композитори дотримуються загальноприйнятих ознак концертного жанру, проте кожен із них орієнтується на власне бачення національного стилю і наповнює твори конкретним, авторським стильовим змістом.

Фортепіанна музика буковинських композиторів органічно вплітається у загальний процес розвитку її жанрів, зокрема фортепіанного концерту. Так, у ХХ столітті популярними стали концерти І. Карабиця, Ж. Колодуб, М. Сильванського, О. Красотова та ін.

Концерт фа мінор Л. Затуловського, написаний у традиційній формі тричастинного циклу, відзначається широтою музичного мислення, багатством емоційного змісту, втіленням різноманітних життєвих колізій. У плані засвоєння традицій як української, так і європейської музики концертний жанр композитора певною мірою опирається на стиль С. Рахманінова, творчість якого свого часу, позначилась і на стилістиці концерту В. Косенка. Неоромантичні риси нерідко проявляються у творчості українських композиторів, зокрема, романтичним за характером та жанровими рисами став Другий фортепіанний концерт І. Карабиця.

Перша частина концерту Л. Затуловського – *Allegro moderato* – розвинена рондоподібна композиція, котру, з одного боку, можна вважати вільною за формою, а з іншого – має чіткі ознаки рондо-сонати. Відступивши від сонатної форми, композитор демонструє своє вільне ставлення як до сонатності в цілому, так і до форми першої частини традиційного концертного жанру. За спостереженнями В. Тимофєєва, так нерідко діяли композитори ХХ століття та сучасності, у творах яких сонатне *allegro* рідко ставало обов'язковою формою розгортання матеріалу [11, с. 157].

Оригінальне ставлення Л. Затуловського і до тонального плану першої частини концерту. Від початку композитор не практикує чіткого усвідомлення основної тональності, де паралельні фа мінор та ля-бемоль мажор мають однакові права. Отже, паралельно-змінний лад, що традиційно пов'язаний з ознаками народного стилю, дає змогу вільно трактувати й тональний план цієї частини. Незважаючи на лаконізм побудови, вона неоднорідна, подрібнена на дві нерівномірні побудови – 3т. та 1т. На фоні фанфарного *tutti* оркестру активно звучать октави фортепіано на *forte*, що несподівано переходять у м'які фігурації, підводячи до початку головної теми першої частини.

Головна партія викладена у простій тричастинній формі, де мелодія першого розділу доручена унісону скрипок й альтів. Її наспівні початкові інтонації вибудовуються у монотонну структуру з перевагою повторів та перевикладів на новій висоті. Такий тип розвитку не позбавлений повноцінних його етапів, охоплюючи кульмінацію на мелодичній вершині, дає поштовх для наступного, контрастного розділу головної партії. Танцювальна, народного характеру з колоритними синкопами тема природно та невимушено звучить у гобоя та кларнета, вміщується у невелику чотиритактову побудову з репризним її повтором. Реприза головної партії демонструє риси розробковості, де тонально нестійка та розімкнена восьмитактова побудова представляє динамічний тип репризи. До неї додано 5 тактів модулюючої зв'язки з напруженими, дещо агресивними, карбованими пунктирами.

Перший епізод у тональності мі-бемоль мажор, в характері ліричних тем романтичного стилю може виконувати функцію побічної партії. Світла та прозора тема доручена партії фортепіано на фоні розрідженої фактури оркестру. Після її восьмитактового проведення повертається одна з початкових тональностей (ля-бемоль мажор), проте виникає контраст з появою нової теми, до якої у вигляді неточної імітації приєднується підголосок у гобоя. Це тематичне утворення набуває активного розвитку, претендуючи на відносну самостійність, що може дати їй підстави вважатися другою побічною партією. Однак у формі вона з'являється лише ще один раз після місцевої кульмінації та повторення основної побічної партії у валторн *solo*. Її окремі інтонації, покладені в основу секвенційного розвитку, переходять у невелику зв'язку до наступної головної партії. Насичена та динамічна оркестрова фактура, підсилена групою ударних, супроводжує тему, яка звучить у кларнетів в основній тональності.

Наступні два епізоди базовані на матеріалі першого, зокрема на відносно зміненому викладі побічної партії, яка в останньому епізоді, як зазвичай в репризі сонатної форми, проводиться в основній тональності (ля-бемоль мажор). У форму введено розгорнутий розділ у вигляді каденції, яка, своєю чергою, ділиться на три підрозділи: каденція з участю струнних та фортепіано, вставний епізод-ремінісценція колоритного середнього розділу головної партії та сольна фортепіанна каденція.

Останній розділ форми – реприза – вміщує кілька важливих для розвитку етапів форми. По-перше, на початку з'являється тема вступу, трансформуючись та змінюючи свій образ і характер завдяки ладовим перетворенням (фа мажор), динамічним та фактурним змінам. По-друге, у цей завершальний розділ потрапляє й загальна кульмінація форми, яка побудована на зіставленні активного ритмічного *tutti* всього оркестру та фортепіано зі стрімкими пасажами струнних, кларнета і фортепіано в унісон. По-третє, останнє проведення головної партії у фа мажорі перебирає функцію заключного проведення рефрену в рондо та роль коди в сонатній формі. Отже, даний факт, як і решта ознак, дають підстави визначити форму першої частини концерту як рондо-соната. Її вільне тлумачення, неточності у трактуванні класичних структур наводять думку на характерну типовість композиторського мислення у творчості сучасних, зокрема українських, митців. Основи подібних творчих методів були закладені ще на початку ХХ століття, наприклад у творчості В. Косенка, котрий, як і Л. Затуловський, в основі першої частини фортепіанного концерту наблизився до рондо-сонати.

Друга частина (*Andante*) фортепіанного концерту традиційна, адже втілює принципи класичного концертного жанру з повільною середньою частиною. Типовість загальної концепції твору перестає бути актуальною при глибшому аналізі другої частини – її структури, характеру тематичних утворень, принципів розвитку матеріалу. Вражаюче часта зміна розділів, тем, їх розроблення і трансформація нагадують принцип калейдоскопа й утворюють нестабільну структурну основу композиції. Незважаючи на цілком типову тричастинність, розділи форми набувають ознак вільної будови, що проявляється у наявності великої кількості завершених та відносно завершених побудов, базованих на монотематичних утвореннях. Насичена розробковість не заважає майже регулярній квадратності будови періодів, що відповідають 8-тактовій структурі.

Оригінальне ставлення композитора до трактування тональності: відсутність ключових знаків та звершення частини вказує на до мажор, проте не демонструє цієї тональності у процесі викладу та розвитку матеріалу. Так, уже вступ у струнних експонує фа-мажорну тональність і виклад основної теми також проявляє її ознаки. Тема романтичного характеру, насичена розвитком у вигляді транспонуючої секвенції з частими еліптичними зворотами та акордами мажоро-мінору (тризвуки та септакорди VII, VI низьких ступенів). Тема проходить кілька етапів перетворення, формуючи своєрідні оркестрові варіації, кожна з яких у процесі наступного розвитку форми набуває самостійного значення. Середина форми – розгорнута розробка, котра складається зі 7 розділів, кожен з яких, вміщуючи інтонації теми, вносить свій яскравий контраст. Перший розділ – імпровізаційного характеру, представлений сольною партією кларнета, виконує функцію вступної частини розробки на матеріалі нової епізодичної теми. Наступний розділ – кульмінаційний, розпочинає власне розробку, що приводить до активного перевикладу теми на основі секвенційного розвитку. Фанфарний початок розробки продовжується у четвертому розділі, де народжується нова наспівна тема, яка стане основою майбутньої коди другої частини. Останні два розділи розробки – токатного характеру: часті звукові репетиції у партії фортепіано надають сольному інструментові значення ударного, а приєднання до викладу барабанів підсилюють цей ефект.

У цілому, крім основних розділів розробки, нерідко з'являються зв'язки, які за масштабом (8 тактів) можуть претендувати на самостійність. Такого роду побудови пронизують усю форму, з'єднуючи як основні розділи, так і окремі побудови. Варто відзначити і наявність у формі розділів, які, за своїми ознаками, нагадують характерні концертні каденції. Вони з'являються не тільки у призначеному для сольного інструмента місці (перед репризою), а й у першому розділі форми та самій репризі.

Реприза форми насичена активною розробковістю, де тема спочатку викладена у струнних, а фортепіано виконує функцію акомпанементу. Одне з тематично варіативних утворень у наступному розділі репризи розчиняється у фігураціях фортепіанної прелюдійної фактури, що приводить до імпровізаційної каденції сольного інструмента. Після невеликої зв'язки-переходу звучить розгорнута тема, що синтезує теми з 4 та 5 розділів розробки й додає характерні синкопи зі вступу. Закінчення у до мажорі демонструє загальний композиторський стилістичний принцип завершення форми домінантою.

Тракування третьої частини концерту відповідає традиціям жанру і становить типову картину народного свята у формі семичастинного рондо. Кожна з частин створює достатню складну композицію з внутрішнім контрастом розділів, незважаючи на контрастність основних частин рондо. Таким чином, головна тема, якою розпочинається виклад, презентує два різні тематичні утворення, котрі вкладаються у просту тричастинну форму зі складним періодом як перший розділ та великий період середини. Тональність рефрену, а тому і третьої частини загалом – паралельна тональності завершення другої частини – ля мінор. Проте усі епізоди рондо викладені у мажорних ладах, що створює додатковий контраст.

Усе ж таки, характер головної партії (*Allegro moderato*), особливо її середнього розділу, найбільш енергійний та святковий. Перший її розділ – проста двочастинна структура, яку певною мірою можна визначити як складний період (4т.+4т.+4т.), де після викладу основної тематичної ланки йде ряд варіативних повторів, які дещо різняться за мелодичним рисунком та утворюють репризну тричастинну композицію. До неї додана 8-тактова розімкнена побудова з ритмічним уповільненням теми у вигляді низхідного секвенційного розвитку. Середина – найяскравіша у тематичному плані, з колоритним танцювальним характером, рисами буковинських народно-танцювальних пісень із типовими синкопами та м'якими акцентами на слабких долях при завершенні фраз. Розвиток теми базований на гармонічному варіюванні мотиву, який повторюється з видозміненими закінченнями та почерговими змінами тембрових функцій голосів фактури. Реприза форми головної теми скорочена та розімкнена, із завершенням на домінанті основної тональності, що стає й домінантою однойменного ля мажору – тональності першого епізоду. Пісенний тематизм *Andantino* і типова фактура акомпанементу вступного розділу в партії фортепіано *solo* вказує на жанр ноктюрну. Романтична мелодія має три фази тематичного розвитку, що приводить до невеликої середини в оркестровому викладі з характерними хроматизмами з рефрену. Після фортепіанної зв'язки, скороченої репризи відбувається перехід до чергового проведення головної теми рондо. Її виклад стислий, насичений варіативністю, пов'язаною з фактурним оточенням основного матеріалу та структурними змінами.

Другий епізод (*Andante*) – елегійного характеру, з контрастом двох контрапунктуючих тем, де основна – мрійлива, з терцієвим дублюванням звучить у флейт. На її фоні з'являється широкий розспів скрипок, а функції акомпанементу виконують валторни і фагот. При повторі тема почергово проводиться в різних групах інструментів оркестру. Після фортепіанної зв'язки, базованої на повтореннях звуків, що нагадують звучання цимбал – народного інструмента, який значно поширений на Буковині, відбувається нове проведення рефрену. У формі рондо даний розділ виконує кульмінаційну функцію, тому, поряд з основним викладом тематизму, відбувається насичення як фактури, так і структури новими прийомами розвитку, зокрема оберненим контрапунктом. До головної партії долучається об'ємний розділ, який за характером викладу та особливостями мелодики, що відповідають фоновому тематизму, виконує роль радше зв'язки-переходу до наступного розділу форми.

Третій епізод (*Andantino*) утворює новий контраст: як тональний (мі мажор) та тематичний, так і жанровий. Знову відчувуються ознаки ноктюрна, де тема звучить у скрипок з підголосковою функцією фортепіано. Струнка тричастинна структура епізоду завершується яскравою фортепіанною каденцією – незмінним атрибутом концертного жанру та улюбленим прийомом Л. Затуловського. Її перший розділ – імпровізаційний, віртуозного характеру, другий – побудований на танцювальній темі з рефрену, ніби передбачаючи початок головної теми. Останнє проведення рефрену динамічне, розширене, утворює складну структурну композицію з варіаційним та динамізованим викладом теми, з розгорнутою серединою (3 розділи), з наявністю зв'язок, зі вставним епізодом *tutti* оркестру, що створює враження агресивного втручання, з імпровізаційним розділом, допоміжні хроматичні сповзання якого нагадують вступ до першої частини концерту. Після такого активного і насиченого розділу форми з'являється лаконічна, не перевантажена новими тематичними утвореннями кода. Грандіозне звучання теми зі середини рефрену в усього оркестру урочисто завершує концерт.

Отже, жанр фортепіанного концерту в творчості Л. Затуловського поєднує ознаки різних його типів. Дотримуючись в основному романтичного тлумачення концерту з

віртуозною функцією фортепіано, структура й загальні принципи драматургії зближують цикл із класичним, симфонізованим типом. Поряд з тим концерт Буковинського композитора збагачується й характерними ознаками стилю митця. Мелодика, жанровість, ритмічна характерність, що пов'язані з буковинськими народнопісними і народно-танцювальними традиціями, поєднані з класичними ознаками, типовими складовими концертного жанру. Композитор нерідко вводить у форми різних частин та їх конфігурацій розгорнуті зв'язки й каденції. Часта поява останніх – сольних та зі супроводом – спостерігається не тільки у партії сольного інструменту, в даному випадку фортепіано, а й у інших учасників оркестру. Це свідчить про особливе композиторське мислення Л. Затуловського, для якого важливого значення набуває процес імпровізації, віртуозного володіння грою на інструменті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах : словник-довідник / М. А. Богайчук. – Чернівці : Букрек, 2005. – 312 с.
2. Буковинські композитори : навч. посібник / [уклад. А. В. Плішка]. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 143 с.
3. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини : бібліографічний довідник / [автори-укладачі Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк, Г. В. Добровольська, М. М. Довгань, А. С. Іваницька]. – Чернівці : Книги–XXI, 2010. – Вип. 1. – 312 с.
4. Гордійчук М. М. Інструментальні концерти / М. М. Гордійчук, А. П. Калениченко, В. Л. Клиш // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.] – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4: 1917–1941. – С. 286–307.
5. Демочко К. Мистецька Буковина : Нариси з минулого / К. Демочко. – Чернівці : Книги–XXI, 2008. – 336 с.
6. Демочко К. Музична Буковина : сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
7. Затуловський Леонід Борисович // Серцем з Буковиною : імена славних сучасників / [ред. колегія : Галиць Г. К., Гурбик Б. О., Ісак А. Ф., Марусик Т. В.]. – К. : Світ успіху, 2011. – С. 179.
8. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 376 с.
9. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2010 р.) : бібліограф. покажчик / [авт.-укл. : Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк ; ред. М. М. Довгань]. – Чернівці : Книги–XXI, 2009. – 400 с.
10. Ревуцький Л. Повне зібрання творів: у 11 т. Т. 11: Літературна спадщина / [упоряд., вступ. стаття і коментарі В. Д. Довженка]. – Київ : Музична Україна, 1988. – 319 с.
11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К. : Музична Україна, 1972. – 160 с.

REFERENCES

1. Bohaichuk, M. A. (2005). *Literatura i mystetstvo Bukovyny v imenakh : slovnyk-dovidnyk* [Literature and art of Bukovyna in names : dictionary-directory], Chernivtsi, Bukrek. (in Ukrainian).
2. Plishka, A. V. (2011). *Bukovynski kompozytory : navch. posibnyk* [Bukovynian composers], Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University (in Ukrainian).
3. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O., Dobrovolska, H. V., Dovhan, M. M., Ivanytska, A. S. (2010). *Vydatni diiachy kultury ta mystetstv Bukovyny : bibliohrafichnyi dovidnyk* [Prominent figures of culture and arts of Bukovyna], Chernivtsi, Knyhy – XXI, Vol. 1. (in Ukrainian).
4. Hordiichuk, M. M., Kalenychenko, A. P., Klyn, V. L. (1992). Instrumental concerts, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Hordiichuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 4, pp. 286–307. (in Ukrainian).

5. Demochko, K. (2008). *Mystetska Bukovyna : Narysy z mynuloho* [Artistic Bukovyna: essays from the past]. Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
6. Demochko, K. (1990). *Muzychna Bukovyna : storinky istorii* [Musical Bukovyna: History pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Halyts, H. K., Hurbyk, B. O., Isak, A. F., Marusyk, T. V. (Eds.). (2011). *Zatulovsky Leonid Borisovich, Sertsem z Bukovynoiu : imena slavnoykh suchasnykyv* [The heart with Bukovyna: the names of glorious contemporaries], Kyiv, Svit uspihu, p. 179. (in Ukrainian).
8. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., Vyshpynska, Ya. M. (2011). *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovyna: Tutorial]. Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
9. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O. (2009). *Pamiataimo! (Znamenni ta pamiatni daty Bukovyny v 2010 r.)* [Let's remember! (Significant and memorable dates of Bukovina in 2010)], edited Dovhan M. M., Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
10. Revutskyi, L. (1988). *Literary heritage, Povne zibrannia tvoriv* [Full collection of works], edited by Dovzhenko V. D., Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. 11. (in Ukrainian).
11. Tymofieiev, V. (1972). *Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert* [Ukrainian Soviet Piano Concert], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 786.1

**Оксана Сліпченко
Ірина Мельниченко**

РЕАЛІЗАЦІЯ BASSO CONTINUO ЯК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ

У статті коротко оглянуто первинні та вторинні джерела, в яких можна знайти інформацію з теорії і практики цифрованого басу. Розглянуто деякі ключові принципи розшифрування basso continuo й безпосередньої його реалізації. Порушене питання ансамблевих принципів та стилістики виконання барокового акомпанементу в традиціях різних національних клавірних шкіл того часу. Виконано загальний аналіз двох основних типів існуючих готових реалізацій basso continuo та їх порівняння з позиції автентичності.

Ключові слова: розшифрування basso continuo, стилістика барокового акомпанементу, ансамблеві принципи.

**Оксана Сліпченко
Ірина Мельниченко**

РЕАЛИЗАЦИЯ BASSO CONTINUO КАК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПРАКТИКИ

В статье произведен короткий обзор первичных и вторичных источников, в которых можно найти информацию относительно теории и практики цифрованного баса. Рассмотрены некоторые ключевые принципы расшифровки basso continuo и его непосредственной реализации. Затронут вопрос ансамблевых принципов а также стилистики исполнения барочного аккомпанемента в традициях разных клавирных школ эпохи. Произведен общий анализ двух основных типов существующих готовых реализаций basso continuo и их сравнение с позиции аутентичности.

Ключевые слова: расшифровка basso continuo, стилистики барочного аккомпанемент, ансамблевые принципы.

**REALIZATION OF BASSO CONTINUO
AS A PART OF ACCOMPANIST'S EXPERIENCE**

Basso continuo is a specific baroque theory and practice that gave the beginning to the classical harmony and became a mould for the letter-figural system of writing chords in jazz. The term "basso continuo", or thoroughbass was founded in 16th century. In general it means the system of reduced notation that contains clear and ciphered notes. The main rules of deciphering this "coded music" and it's stylistic features we can find in baroque tractates (the most popular are: Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses by J. D. Heinichen (1711), L'Armonico Pratico al cimbalo by F. Gasparini (1708), Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments by M. Saint-Lambert (1707), Kurze Anweisung zum Generalbass-Spielen by G. Turc (1791), and many others.

The main principles of thoroughbass realization are:

1. The figure in basso continuo score always means the interval from bass note (the most characteristic interval in the chord, as an example 7 – seventh-chord, 5 or 3 – basic chord, 6 – sixth-chord, 9 – ninth-chord). If some notes are left without figure, it can be harmonized with basic chords or be left as passing tones.

2. The alteration near the figure shows which tone changes. If the sharp or flat stays separately, it means the alteration of the third.

*The crossed out figure means diminished or augmented interval ($\cancel{5}$ - diminished fifth, diminished triad, or the second inversion of the dominant seventh-chord; $\cancel{4}$ - augmented fourth or second-chord; $\cancel{6}$ - *petite accord* – the third inversion of the dominant seventh-chord).*

The main voice-leading in rules baroque accompaniment are:

1. Two voices must never move in parallel octaves or fifths. That's why the contrary motion is desirable.

2. The chords must be played as near to each other as it possible to avoid illogical leaps.

3. All dissonances must be prepared and resolved. This rule refers to sevenths, seconds, tritons, suspended fourths and ninths.

The main ensemble principles in thoroughbass are:

1. The accompaniment must never double the lid voice. The continuo part has a complimentary function. It concerns the rhythmic organization as well as number and placement of voices.

2. Number of voices in accompaniment and type of texture depends on soloist's dynamics and expression.

3. Diminution should be applied reasonably. It must supplement the solo part and not to be overloaded with virtuoso progressions or ornaments.

There is some stylistic difference between French and Italian styles of playing thoroughbass. French clavier music has a lute roots. That's why it has very sophisticated ornamentation, well-developed polyphony and the specific complex of performing features concerning touché and methods of arpeggiating chords. The Italian tradition is more clear and simple. It intended on immediate performing. This feature related with big popularity of opera in Italy in that time. For playing such giant piece of music required to performer not to pay attention to details, as he did in miniatures.

There are some editions of baroque scores that offer finished realization of basso continuo. Sometimes they look like transcriptions, and lay very far from style of composer and his epoch. Sometimes they are more objective and trying to save the original figuring and not overload a score with spare notes. But with position of authentic performance, the priority must be given to self-made realization of basso continuo, because it gives the ability to performer to realize his fancy and to bring a drop of improvisation into his performance.

Keywords: *basso continuo realization, baroque accompaniments stylistic, ensemble principles.*

Серед сучасних вітчизняних музикантів побутує ставлення до історичного виконавства як до окремої складної науки, екзотичної та специфічної. Проте барокова музика була і залишається невід'ємною складовою навчального та концертного репертуару практично всіх академічних інструменталістів і вокалістів. Тому для того, щоб вивести вивчення старовинної класики на якісно новий, європейський рівень, ми маємо вивести історичне виконавство з елітарних вузьких кіл у широку практику академічного та сценічного музичного життя країни. Basso continuo є специфічно бароковою практикою, з якою ми не зіткнемося, виконуючи музику інших епох. Проте саме на фундаменті цифрованого басу сформувалася класична гармонія у тому вигляді, в якому наразі знаємо та вивчаємо її ми, а також система буквенно-цифрових позначень (як альтернативної нотації, котра дає імпровізаційну свободу виконавцеві) в естрадній і джазовій музиці ХХ–ХХІ ст. Тому вивчення принципів basso continuo не лише наблизить нас до історично коректного виконання барокових творів, а й поглибить відчуття та предметне знання гармонії і, як результат, дасть змогу піднятися на новий щабель у виконавській виразності й технічній стороні володіння інструментом.

Сплеск дослідницького та виконавського інтересу до барокової музики набув порівняно широких масштабів у ХХ ст. у країнах Західної Європи та продовжує набирати обертів досі. Навчальних посібників з генерал-басу є немало, проте жоден, на жаль, поки не перекладений українською мовою. Одним із посібників, на який спирається автор даної статті, є книга Йеспера Крістенсена “18th Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics)” [6]. Активно розробляють тему basso continuo і в наукових колах (наведемо як приклад дисертацію Девіда Чепмена “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices” [5]). Цікавим поєднанням музикознавчого, теоретичного та виконавського аспектів традиції цифрованого басу є праця Марціна Святкевича (Marcin Świątkiewicz) “Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku” [12]. Серед російських досліджень даній темі присвячені такі наукові статті: М. Катунян “Посткомпозиція XVI века: на пути к авторскому опусу” [2], О. Філіпової “Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения” [3], А. Бояркиної “Basso continuo – цифрованный бас или все-таки генерал-бас?” [1].

Мета статті – охарактеризувати основні принципи реалізації basso continuo на основі першоджерел (італійського, французького та німецьких трактатів епохи бароко), проаналізувати й порівняти редакції-реалізації з позиції автентичності з подальшим обґрунтуванням думки щодо практичної доцільності використання уртексту та самостійного розшифрування цифрованого басу.

Період з 1600 до 1750 р. у музикознавстві прийнято називати епохою генерал-басу. Ця практика справді є не просто одним із музично-теоретичних учень, а й знаковою віхою в історії світової музики, яка ознаменувала перехід від лінійно-поліфонічного мислення до так званої функціональної вертикалі. Поняття “генерал-бас”, виникло в XVI ст. та означало тип скороченого запису музики, за якого представлену нотами або буквами басову лінію, поступово усвідомлювану як фундамент багатоголосся, доповнювали цифрами та різноманітними знаками [1, с. 11].

Basso continuo – це феномен, який наглядно свідчить про нероздільність музичної теорії та практики в епоху бароко. Композитор, теоретик, виконавець, педагог – у ті часи ці поняття були не окремими професіями, а різними “іпостасями” музиканта. Можливо, саме тому барокові твори такі логічні та довершені, а трактати – такі практичні. До наших часів збереглося чимало манускриптів-трактатів, які активно вивчають, перекладають та коментують виконавці й дослідники старовинної музики. Багато з них є у відкритому електронному доступі, наприклад: *Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo* Ф. Сабатіні (Venice, 1628); *L'Armonico Pratico al cimbalo* Ф. Гаспаріні (Venice, 1708); *Der General-Bass in der Composition* Й. Д. Хайніхена (Dresden, 1728); *Große Generalbaß-Schule* Й. Маттезона (Hamburg, 1731); *Handbuch bey dem Generalbass und der Composition* Ф. В. Марпурга (Berlin 1755–8); *Kurze*

Anweisung zum Generalbass-Spielen Д.Г. Тюрка (Leipzig un Halle, 1791); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. А. Д'Англебера (Paris, 1689); Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments М. де Сен-Ламбера (Paris 1707); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. Ф. Дандрію (Paris ca 1719); Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale Ж. Ф. Рамо (Paris, 1764). Цей список можна продовжувати. Проте інформація, подана у трактатах різних авторів і навіть різних країн, має багато спільного та може бути зведена до ряду основних принципів реалізації basso continuo на клавірі.

Розшифрування цифрованого басу – це процес творчості, що має певні залежні від часу та країни написання твору стилістичні нюанси виконання. Але незмінним залишається принцип: цифра – це інтервал від басу. Причому кількість октав між басом і цим інтервалом до уваги не беруть, іншими словами – теситуру обирає виконавець, враховуючи ансамблеві, динамічні та інші музично-виразні умови, і це ніяк не зазначено в партитурі. Проте, за Сен-Ламбером, верхній голос акордового акомпанементу ніколи не повинен бути вище e^2 або f^2 , крім випадків, коли бас переміщається в альтовий регістр і всі ноти стають дуже високими [11, с. 34].

Лаконічність системи цифрових позначень полягає у записі акорду через найхарактерніший присутній у його складі інтервал (наприклад, 6 – секста = секстакорд, 7 – септима = септакорд). “Багатоповерхові” позначення використовували зазвичай для запису складних акордів із подвійними затриманнями (трапляються в пізніших партитурах, наприклад у Й. С. Баха). Один і той самий акорд може мати кілька позначень, і навпаки, одна цифра (або комбінація цифр) може означати кілька акордів. Вирішальним у таких випадках буде загальний контекст (тобто загальна гармонічна логіка даної музичної фрази). Наприклад, тризвук може бути записаний цифрою 5, цифрою 3 або взагалі залишатися без цифрового позначення, а цифра 4 може означати затримання до терцового тону або консонантний квартсекстакорд.

Окрім того, окремі басові ноти, що не підписані ніякими цифрами, можуть означати як тризвук, так і прохідні ноти, що не гармонізуються (особливо якщо бас є яскраво вираженою мелодизованою партією). Такі ноти можуть бути як акордовими, так і неакордовими. Прийняти рішення щодо їх гармонізації зазвичай допомагають гармонічна логіка та метричний крок, що відчувається у загальному русі акордів.

Альтерація зазвичай виписують біля цифри, що означає альтерований тон. Якщо ж знак не поєднаний ні з якою цифрою, то він означає альтерацію терції. Крім того, зменшений або збільшений інтервал може бути позначений перекресленою цифрою ($\mathcal{5}$ – зменшена квінта, знак використовували для запису зменшеного тризвуку, до якого часто додавали сексту; $\mathcal{4}$ – збільшена кварта, знак часто використовували для запису секундакорду). $\mathcal{6}$ означає терцквартакорд, який у Дандрію та Сен-Ламбера названий *petite accord* (проте цей самий акорд часто позначали звичайною шісткою).

Важливим аспектом у реалізації basso continuo є голосоведіння. “Перше правило говорить, що в музиці два голоси ніколи не повинні рухатись в октаву або квінту. Таких паралельних октав та квінт потрібно уникати, особливо коли вони утворюються між крайніми голосами. Щоб уникнути цього та інших незграбних і неприйнятних ходів, зверніть увагу на наступне правило: руки ніколи не повинні робити зайвих стрибків, але мають постійно знаходити найближчий акорд, використовуючи мінімальні переміщення так часто, як це тільки можливо” [10, с. 123]. Основним принципом є плавність (будь-які стрибки мають бути художньо або логічно виправданими). Для цього рекомендовано при зміні акордів затримувати (або залишати в тому ж голосі) спільний звук. Далі в тексті трактату Хайніхена [10] – знайомі правила гармонізації поступеневого руху в басі за допомогою тризвуків із використанням протилежного руху голосів. Отже, можна зробити висновок, що правила використання тризвуків дійшли до нас із тих часів, не зазнавши суттєвих змін. Підсумовуючи викладене, Хайніхен зазначив, що протилежний рух голосів є найвигіднішим, бо він дає змогу автоматично уникнути паралелізмів [10, с. 128].

Винятком із правила про паралелізми є рух паралельними секстакордами при поступеному русі в басі. У таких послідовностях Хайніхен радить пропускати октаву для уникнення бідного або незграбного звучання, а також для зручності правої руки (при додаванні прикрас або в інших випадках) [10, с. 140]. У трактаті Сен-Ламбера знаходимо детальне пояснення щодо дублювання в секстакордах. Окрім звичних дублювань октави і терції, Сен-Ламбер наводить також дублювання сексти та секстакорд із доданою квартою (*petite accord*). “Слід також згадати у зв’язку із акордом, що складається з мінорної терції і мажорної сексти, що кварта може бути зіграна замість октави, за умови, що ця заміна сталася в попередньому акорді” [11, с. 16].

Усі дисонанси повинні бути підготовленими та розв’язаними. Це стосується насамперед септими. Крім септими, секунди, нони і тритона дисонансом також вважається кварта, якщо вона виступає у ролі затримання до терції. Септима завжди переходить у сексту, кварта – в терцію, нона – в октаву. “Зверніть особливу увагу на правило, згідно з яким кварта, яка трапляється у верхньому або середньому голосах попереднього акорду, завжди затримана у тому ж голосі та розв’язується вниз у сусідню терцію. Кварта зазвичай поєднується з квінтою та октавою” [9, с. 46].

Щодо взаємодії акомпанементу із солуючим голосом, то у джерелах нема жорстких правил. Партія континуо не обов’язково має бути нижче соло, адже суть гармонічної підтримки – у збагаченні основного голосу додатковими обертонами й фарбами. Гаспаріні радить уникати дублювання мелодії в акомпанементі: “Тим не менш, треба остерігатися того, щоб не збити співака такими димінунціями (або так званими гірляндами): уникайте гри інтервалів або фігур, які він може використати. Більше того, ніколи не грайте нота в ноту вокальну партію або партію, написану для скрипки, оскільки достатньо того, що гармонія містить консонанс або дисонанс, викликаний співзвуччям із басом та пом’якшений згідно з правилами акомпанементу” [8, с. 88]. Проте не слід цуратися також дублювання мелодії в терцію або сексту – цей простий прийом є характерним для барокової музики, особливо в італійській традиції.

Ритмічна взаємодія партій також має бути гармонічною. Короткі тривалості в соло зазвичай урівноважуються витриманими акордами, а довгі ноти, навпаки, прикрашаються фігураціями (димінунціями) в акомпанементі. У трактаті Ф. Гаспаріні є два розділи, присвячені димінунціям: у першому йдеться про верхній голос, у другому – про бас. Проте, наприкінці він застерігає, що той, хто акомпанує, має заслужити звання гарного, міцного акомпаніатора, а не натхненного та моторного виконавця. “Він (*клавірист – О. С., І. М.*) може застосувати свою фантазію та дати волю блискучій техніці коли грає один, а не тоді, коли акомпанує; я, врешті-решт, маю намір говорити про те, як грати витончено, а не безладно” [8, с. 90].

Динамічні зміни в реалізованому basso continuo, звичайно, залежать від динаміки соліста та реалізуються фактурними засобами. Насиченість фактури регулюється як кількістю голосів, так і їх ритмічною та мелодичною “завантаженістю” (димінунції, імітації, мелізми, віртуозні пасажі тощо). Відчуття crescendo і diminuendo – це цілком реальна річ навіть на позбавленому динамічних градацій інструменті (наприклад, одномануальний клавесин). За допомогою туше, артикуляції, мікроагогіки та інших прийомів роботи з фактурою цілком можливо вибудувати музичні фрази таким чином, що слухач навіть не помітить, що фактично динаміка не змінилась жодного разу протягом усього твору. Важливість експресивності акомпанементу підкреслює Ф. Гаспаріні: “Ці та інші дисонанси, або жорсткі гармонії, здавалося б, дають гарному співакові змогу краще виразити афекти та дух композиції. Але, як я вже казав раніше, використовуйте їх за бажанням і стежте, щоб ви були задоволені ними в першу чергу, тоді і співак, і слухачі будуть задоволені ще більше” [8, с. 84].

Доречно також згадати про суттєву різницю естетики італійського та французького бароко. Італійський стиль більш прямолінійний, простий, експресивний. Тому запис цифрованого басу в партитурах італійських майстрів зазвичай є дуже лаконічним та простим, розрахованим на миттєве виконання. Для прикладу, в реалізації італійського континуо не соромним, і навіть характерним є багаторазове повторення одного й того ж співзвуччя. Дж. Фрескобальді (у вступі до Першої книги токат) та Ф. Гаспаріні радять повторювати таким

чином дисонанси, задля підсилення афекту, та використовувати арпеджування у розв'язанні, щоб зробити акорд м'якшим та слабкішим [8, с. 79].

XVII–XVIII ст. в Італії були ознаменовані розквітом опери. Особлива увага, яку приділяли в Італії цьому жанру, відображена і в трактатах про цифрований бас. Ф. Гаспаріні, наприклад, окремий розділ своєї книги “L’Armonico Pratico al Cimbalo” присвячує дисонансам та ачакатурам у речитативах. У трактаті Хайніхена “Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses”, окрім розділу про акомпанемент, є також розділ про застосування правил реалізації basso continuo у кантатах. Це свідчить про дві речі: про вплив італійської музики на німецьку та про пряму залежність стилевих особливостей клавірного акомпанементу від жанру, в якому його реалізують.

Французький стиль є складнішим за рахунок розвиненої поліфонічності, великої кількості та різноманітності прикрас, ритмічної примхливості (яскравим підтвердженням цієї думки може бути порівняння французької та італійської куранти). Якщо у трактаті Ф. Гаспаріні приділена увага лише двом прикрасам: ачакатурі та морденту, то в таблиці д’Англебера натрапляємо на велике різноманіття мелізмів [7, е]. Цифрований бас у цій традиції теж виписаний детально, і зазвичай залишає виконавцеві порівняно малий “простір для маневру”. Як зазначила О. В. Шадріна-Лычак у статті “Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков”, французька клавірна школа має лютневе коріння [4]. *Style luthé*, що сформувався як система музично-виразних засобів у французькій клавірній традиції XVII–XVIII ст., безумовно, наклав відбиток і на французьку традицію акомпанементу. Це відобразилось у специфіці фактурних прийомів та туше, притаманних французькій клавірній школі.

У сучасній концертмейстерській практиці часто використовують редакції з готовими реалізаціями basso continuo. З одного боку, існування таких редакцій значно полегшує життя музикантам, які не вивчали генерал-бас в консерваторії, а з іншого не всі редакції заслуговують однакової довіри. Наприклад, у редакціях, зроблених у XIX ст. часто натрапляємо на відверто романтичну фактуру, детально виписані штрихи та динамічні відтінки в партії акомпанементу, що дає право назвати такі редакції транскрипціями. Певна річ, що виконання барокового твору за такою партитурою буде далеким від історичного звучання (а отже, й від первісного задуму композитора). Проте є й об’єктивніші реалізації basso continuo, де виписані нотами акорди продубльовані оригінальною авторською цифровкою. У таких партитурах часто авторська лінія басу часто видрукувана більшим шрифтом, а запропоноване розшифрування – дрібнішим. Проте гра за готовою розшифровкою в будь-якому випадку позбавляє бароковий акомпанемент однієї з найприродніших його рис – імпровізаційності. Тому, можливо, не варто втікати від складності процесу реалізації цифрованого басу, адже за цією складністю прихована свобода.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бояркина А. В. Basso continuo, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов / А. В. Бояркина // Музыка, текст, перевод : материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций / [отв. ред. А. В. Бояркина]. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. – С. 11–18.
2. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу / М. И. Катунян // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – №3. – С. 3–14.
3. Филиппова О. Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения. / О. Филиппова // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : Сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 2001. – Вып. 32. – С. 100–109.
4. Шадріна-Лычак О. В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков / О. В. Шадріна-Лычак // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. – Кн. 6 : Збірник статей / [наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – С. 135–147.

5. Chapman D. Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices: diss. ... doctor of philosophy : 2008-05 / David Chapman. – Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2015. – 448 pp.
6. Christensen J. B. 18th Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics) / Jesper Boje Christensen. – Bärenreiter, 2002. – 155 p.
7. D'Anglebert G. H. Pièces de clavecin / J. H. D'Anglebert. – Paris, 1689. – 128 p.
8. Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord / F. Gasparini ; trans. by F. S. Stillings. – New Haven : Yale School of Music, 1963. – 102 p.
9. Heinichen J. D. Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses / J. D. Heinichen. – Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. – 283 p.
10. Heinichen J. D. Der General-Bass in der Composition / J. D. Heinichen. – Dresden, 1728. – 583 p.
11. Saint-Lambert. M. Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments / Michel de Saint-Lambert. – Paris : Christophe Ballard, 1707. – 64 p.
12. Świątkiewicz M. Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku / M. Świątkiewicz. – Katowice, 2008. – 128 s.

REFERENCES

1. Boyarkina, A. V. (2013). “Basso continuo, figured bass or nevertheless thoroughbass? To the music terms translation problem”, Proceedings of the *Muzyka, tekst, perevod: XLI i XLII Mezhdunarodnykh filologicheskikh konferentsiy* [Music, text, translation: 41st and 42nd International philological conference], Saint-Petersburg State University, March 26, 2012 – March 12, 2013, pp. 11–18. (in Russian).
2. Filippova, O. (2001). Basso continuo on the harpsichord. Stylistics and performance methods, *Problemy stilya i interpretatsii muzyki barokko: Sb. nauch. tr. MGK im. P. I. Chaykovskogo* [Style and interpretation problems of baroque music: Collection of Scientific Works of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory], vol. 32, pp. 100–109. (in Russian).
3. Katunyan, M. I. (2012). 16th century postcomposition: on the path to the autor's opus, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The art of music. Theory and history], no. 3. (in Russian).
4. Shadrina-Lychak, O. V. (2014). Style Lute Complex in French Harpsichord music of the 17th–18th Centuries. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 109, no. 6, pp. 135–147. (in Russian).
5. David Chapman, (2015). “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices”, The dissertation of doctor of philosophy, 2008-05, New Jersey, 448 p. (in English).
6. Christensen, J. B. (2002). 18th Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics), Bärenreiter. (in English).
7. D'Anglebert, G. H. (1689). *Pièces de clavecin* [Pieces for harpsichord], Paris. (in French).
8. Gasparini, F. (1963). The Practical Harmonist at the Harpsichord, translated by F. S. Stillings, New Haven: Yale School of Music. (in English).
9. Heinichen, J. D. (1711). *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* [Instruction for perfect Learning of the Thoroughbass], Hamburg: Benjamin Schiller. (in German).
10. Heinichen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition* [The Thoroughbass in the Composition], Dresden. (in German).
11. Saint-Lambert, M. (1707). *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments* [New treatise on the accompaniment of Harpsichord, Organ and other instruments], Paris, Christophe Ballard. (in French).
12. Świątkiewicz, M. (2008). *Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku* [Basso continuo in Italy and Germany in the first half of the 18th century], Katowice. (in Polish).

УДК : 78 : 398 : 001.89 “18/19”

Ірина Мазур

**ЗНАЧЕННЯ ПРОГРАМНИХ ДОКУМЕНТІВ В ПРОЦЕСІ
ЗБИРАЦЬКОЇ ТА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті досліджено особливості збирацької діяльності народнопісенної творчості другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Визначено й окреслено специфіку програмних документів цього періоду. Розглянуто роль і значення програм у процесі становлення та подальшого розвитку основних методологічних підходів та принципів збирацької та науково-дослідницької діяльності української фольклористики.

Ключові слова: народнопісенна творчість, збирацька діяльність, методологія дослідження, програмні документи, українська фольклористика.

Ірина Мазур

**ЗНАЧЕНИЕ ПРОГРАММНЫХ ДОКУМЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ
СОБИРАТЕЛЬСКОЙ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
НА УКРАИНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ – НАЧАЛА ХХ СТОЛЕТИЯ**

В статье исследованы особенности собирательской деятельности народно-песенного творчества конца ХІХ – начала ХХ века. Определена и очерчена специфика программных документов этого периода. Рассмотрены роль и значение программ в процессе становления и дальнейшего развития основных методологических подходов и принципов собирательской и научно-исследовательской деятельности украинской фольклористики.

Ключевые слова: народно-песенное творчество, собирательская деятельность, методология исследования, программные документы, украинская фольклористика.

Iryna Mazur

**THE IMPORTANCE OF SOFTWARE DOCUMENTS IN THE PROCESS
OF GROWING AND SCIENTIFIC-RESEARCH ACTIVITY IN UKRAINE
OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

The problem of studying the collectivist activity of folk-verse art of the Ukrainian people remains one of the priority research problems. The end of the XIX – the first third of the XX century is characterized by changes in the processes of collecting and researching the song material, manifested in a conscious attitude towards a folk song as a distinctive and original phenomenon. In this period, the formation of a system of theoretical and methodological foundations of musical folklore.

The purpose of the article is to reveal the principles and regularities of collecting and research activity of folk-verse art at the end of the XIX – the first third of the XX century. The main attention is paid to the consideration of the program documents, which became an important basis for the formation and further development of musical folklore, played an important role in the process of formation and further development of its main methodological approaches and principles of research.

The definition of methodological approaches to work with folk-spiritual sources should take into account the fact that the state of collecting folklore activity is one of the important characteristics, which reveals the level of development of folklore in general.

Creating questionnaires and numerous programs, experimental searches for new ways to record folklore material, attracting a large number of scholars and amateurs to this process, contributed to the development and activation of both collectivization and research activities. The view on folklore, as an achievement of the past, is organically linked with the presence of a large

number of materials that are torn from the organic context of their existence, are separated from the essence and function of ritual action. This moment was one of the important and topical issues that played an important role in the development and compilation of many folklore research programs.

A special place in the process of collecting activities belongs to documents, the characteristic feature of which is the availability of specific guidance on the specifics and features of the collection of folk material. In the history of Ukrainian folklore, these documents received a variety of definitions: guidance, instruction, questionnaire, program, recall, invitation, plan. The practice of creating programs with its roots dates back to the XIX century. The South-Western Department of the Russian Geographic Society actively conducted research on "Little Russian lands" under specially developed programs and questioners.

The study of folk poetry in the second half of the XIX century was regarded as an obligatory component of ethnography and envisaged the collection, fixation and study of all manifestations of oral writing, in particular such genres as epics, fairy tales, songs, short stories, proverbs.

If in the first programming documents folk music art was considered in the unity of all issues that concerned not only ritual action, but also the customs and traditions of peoples of a particular locality, then, since the 1860s, the meaning and function of the programs began to change, to be detailed in accordance with the chosen theme. Regulatory documents are created that deal with the fixation of purely ethnographic information. At the same time, programs are being developed to collect, fix and study samples of folk music.

The first attempt to develop and compile programs for the collection of Ukrainian folklore and ethnographic material should be attributed to the 60's of the XIX century. In the 1880's, interest in the folkloric heritage became much more active, resulting in a significant number of program documents related to the collection and study of samples of folklore.

In the preface to the collection "Songs of the Russian people", published in the early 90's of the XIX century, the principles of fixation of folklore texts in expedition are fully and meaningfully laid out. For the first time in the history of musical folkloristic forms and means of gathering activity are considered. The first program document "The Ethnographic Program for Search and Collecting and Research", which was developed in the 1930's in Ukraine, set itself the goal of studying the folklore and ethnographic treasury of the Ukrainian people from a general perspective and was widely used.

Particular importance is taken by the program documents that were developed by the Music and Ethnographic Commission, the existence of which dates back to 1901. An analysis of existing collections and records of folklore samples shows that in the first third of the twentieth century particular attention was paid to the complex study of folk art.

The value of the program documents of the end of the XIX – the first third of the XX century was in the quest to fully, accurately and reliably fix a variety of genre-related folklore and ethnographic material, to find out the conditions and peculiarities of it, the way of life, to identify the characteristic features and specificities of changes and transformations of song samples.

The first program documents played an important role in the process of deploying collecting activities in the territory of Ukraine, becoming a scientific tool for further research and development of scientists of the 20th years of the XX century.

Keywords: *collecting activity, research activity, program documents, methodological principles, musical folklore studies.*

Проблема дослідження збирацької діяльності народнопісенної творчості українського народу була і залишається однією з пріоритетних у цій сфері. Актуальність завдання, що гостро постало перед сучасними гуманітарними науками, зокрема, фольклористикою, полягає в необхідності пізнання та дослідження усіх компонентів процесу становлення та розвитку наукової думки в різні періоди історичного минулого української культури, що дасть змогу простежити динаміку та з'ясувати характер змін важливого і цінного компонента духовної скарбниці, яким є народнопісенна спадщина українського народу.

Серед багатьох дослідників та вчених XVIII – першої третини XX століття важко знайти постать, яка б залишилася осторонь збирання, дослідження, збереження та популяризації фольклорної творчості. У працях відомих діячів та видатних учених історичного минулого

(Володимира Антоновича, Бориса Грінченка, Михайла Грушевського, Михайла Драгоманова, Климента Квітки, Філарета Колесси, Василя Кравченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша, Михайло Максимовича, Омеляна Огоновського, Олександра Пипіна, Федора Савченка, Миколи Сумцова, Івана Франка, Павла Чубинського та інших дослідників) осмислено чимало явищ і фактів з історії розвитку української народної творчості.

В останні роки опубліковано чимало праць, присвячених розгляду етапів становлення та розвитку української культури, їх особливостей, вивченню і з'ясуванню значення діяльності наукових установ, окремих учених, які займалися дослідженням пісенної творчості нашого народу. Вивчення української народнопісенної спадщини, дослідження процесів збирання, збереження та популяризації кращих зразків пісенної творчості висвітлено в працях сучасних українських дослідників, зокрема В. Бойко [2], О. Боряк [3; 16], В. Гошовського [6], С. Грици [7; 8; 9], О. Дея [10; 11; 12], І. Довгалюк [14], А. Іваницького [17], Р. Кирчіва [20], І. Матяш [23], В. Шульгіної [30] та багатьох інших).

Мета статті – виявити принципи й закономірності збирацької і дослідницької діяльності народнопісенної творчості кінця XIX – першої третини XX століття, охарактеризувати програмні документи, що стали важливим підґрунтям в процесі формування та подальшого розвитку музичної фольклористики, відіграли важливу роль у становленні та подальшому розвитку її основних методологічних підходів та принципів науково-дослідницької діяльності.

Кінець XIX – перша третина XX століття характеризується певними змінами у процесах збирання та дослідження пісенного матеріалу, що проявляються у свідомому ставленні до народної пісні як до самобутнього й оригінального явища. Дослідники та фольклористи цього періоду, зокрема, О. Серов, М. Лисенко, П. Сокальський, О. Потебня, починають розглядати музичне мислення народу з проекцією на його історичне минуле, активно використовуючи окремі принципи порівняльної методології, які необхідні й важливі в процесі формування і подальшого розвитку принципів та методів фольклористики. Крім того, збірками І. Воробкевича, О. Кольберга, Л. Куба, І. Омельського, Я. Сенчика, Ю. Федьковича започатковано регіональний підхід до вивчення музичного фольклору. Таким чином, у зазначеного періоду відбувається становлення системи теоретичних та методологічних засад музичної фольклористики.

На думку науковців першої третини XX ст., дослідження фольклорних зразків має бути пов'язаним з виконанням наступних методологічних завдань:

- з'ясування справжнього обсягу конкретного зразка; виявлення джерела його походження;
- простеження тенденцій розвитку матеріалу, його змін і трансформацій;
- визначення хронологічних меж його появи і функціонування, фіксації території побутування матеріалу;
- виявлення зв'язку пісень з усною давньою традицією та літературною спадщиною.

У визначенні методологічних підходів до роботи з народнопісенними джерелами слід враховувати той факт, що стан збирацької діяльності фольклору є однією з важливих характеристик, завдяки якій з'ясовують рівень розвитку фольклористики в цілому.

Упродовж зазначеного періоду, а саме, наприкінці XIX – в першій третині XX століття, українська фольклористика прямувала в єдиному руслі розвитку європейської науки. Її методологічне спрямування зберігало наступність із попередньою епохою розвитку науки, що давало змогу застосовувати усі надбання не лише у царині теорії, а й на практиці. Саме це створювало для співробітників Етнографічної комісії, її численних кореспондентів та місцевих збирачів відповідні умови, щоб порівняно у стислий термін зібрати значну кількість народнопісенного матеріалу; це надавало можливості відобразити синхронний “зріз” побутування жанрових моделей традиційної української культури. Визначені методологічні завдання розв'язували за допомогою спеціальних програмних розробок.

Створення питальників, анкет та численних програм, експериментальні пошуки нових способів запису фольклорного матеріалу, залучення до цього процесу великої кількості науковців і аматорів, сприяли розгортанню й активізації як збирацької, так і дослідницької діяльності. Це були перші кроки на шляху до створення науково-дослідницького підходу в

процесі збирацької діяльності. Одночасно відбувався процес розгляду культурної спадщини не лише як продукту діяльності людини, а й як творчої субстанції, носія глибинної та місткої інформації.

Методика запису та фіксації фольклорного матеріалу має ґрунтуватися на принципах розуміння природи, генези і сутності народних традицій. Погляд на фольклор, як на надбання минулих часів, органічно пов'язаний із наявністю великої кількості матеріалів, котрі вирвані з органічного контексту їх побутування, відокремлені від сутності та функції обрядового дійства. Саме цей момент був одним з важливих і актуальних питань, який відіграв важливу роль при розробленні та складанні багатьох програм з дослідження фольклору.

Питання збирання та фіксації фольклорного матеріалу починають активізуватись і набувати особливого значення у другій половині XIX століття. Саме в цей період уже було достатньо пісенних збірок, які засвідчували необхідність створення відповідних програмних документів, спрямованих на вирішення багатьох питань щодо фіксації і систематизації народнопісенного матеріалу. Вивчення й аналіз пісенних збірників другої половини XIX століття дало змогу визначити та окреслити особливості збирацької діяльності:

1. Усі збирачі, які надсилали пісні чи зібраний фольклорно-етнографічний матеріал упорядникові збірника, обов'язково мають бути згадані у вступі або передмові з поданням відомостей як про автора, так і про поданий пісенний зразок;

2. Особливістю цих збірок є фіксація поетичного тексту пісень, нотного матеріалу – майже нема;

3. Усі упорядники пісенних збірників обов'язково подають пісенний зразок і його варіанти, зазначаючи при цьому, які варіанти є в інших рукописних чи друкованих збірках;

4. Ознакою збірок є наявність бібліографічного покажчика, в якому зазначені не тільки збірки, а й праці, в яких подано чи розглянуто пісенний матеріал, що містить даний пісенний збірник.

Необхідно зазначити, що більшість рукописних і друкованих збірників у XIX столітті склалися переважно з чітко визначених жанрово пісень: ліричних (пісні про кохання), побутових, жартівливих. Досить незначною була кількість сатиричних та родинно-побутових пісенних зразків. Ці збірки призначалися переважно для домашнього музикування, що значною мірою зумовило їх жанрову обмеженість та певну стереотипність. Історичні й календарно-обрядові пісні, думи в цих збірниках майже не траплялися, що частково обумовило необхідність створення програмних документів для необхідної координації та спрямування збирацької діяльності народнопісенного матеріалу.

Щодо причин, які гальмували процес наукового дослідження пісенного матеріалу в означений період, необхідно зазначити наступні:

1. Пісенні збірники минулих століть поступово ставали раритетними, саме це спричинило виникнення проблеми щодо визначення та усвідомлення особливостей та характеру змін і трансформацій жанрів фольклору протягом тривалого періоду їх побутування;

2. Увесь матеріал, представлений в пісенних збірниках, не систематизований, більшість із представлених в збірках фольклорних зразків не заслуговують на правдивість. Наприклад, в пісенних збірниках Вацлава з Олеська та Жеготи Паулі вміщено зразки народної творчості без будь-якого зазначення місцевості, часу запису, походження пісні, не подано жодної інформації щодо виконавців. Із цього приводу у 1936 році Ф. Колесса зазначив: “У самій збирацькій праці, у виданнях сирого матеріалу вражають деякі недостачі. В давніших збірниках, наприклад, М. Максимовича, Жеготи Паулі, навіть Я. Головацького, переважно не подано місця проведення запису. Переважає безсистемність у виданнях, недостача критеріїв порядкування. Це утруднює орієнтацію, перегляд матеріалу і дослідчу працю” [22, с. 424];

3. Матеріал збирали переважно з одного регіону, місцевості, що заважало створити реальну картину функціонування та побутування пісенних жанрів у різних регіонах та місцевостях;

4. Були пісенні збірники, в яких упорядники подавали пісні, виправляючи їх та вносячи суттєві корективи відповідно до власних поглядів і смаків.

Необхідність створення програм була тісно пов'язана з вирішенням ще однієї проблемної ситуації, яка на початку ХХ століття гостро постала перед фольклористами. Збирали й опрацьовували фольклорний матеріал в Україні нерівномірно. Не усі місцевості було досліджено повністю, одні регіони були представлені досить повно і змістовно, інші – лише окремими зразками. Поряд із систематичними матеріалами були матеріали випадкові, в яких подано поодинокі зразки пісенних жанрів, котрі сподобалися дописувачам чи потрапили сюди через те, що вдалося лише саме такий матеріал зафіксувати. Ці особливості збирацької діяльності певним чином перешкождали створенню цілісної картини функціонування народнопісенної творчості в різних регіонах та місцевостях, не сприяли відтворенню особливостей розвитку і трансформацій пісенного матеріалу протягом історичного минулого.

Перелік джерел, що містять інформацію про збирання та фіксації народнопісенного матеріалу фольклорної творчості, об'ємний і різноманітний. Особливе місце у процесі збирацької діяльності належить документам, характерною ознакою яких є наявність конкретних вказівок щодо специфіки та особливостей збирання фольклорного матеріалу. В історії української фольклористики ці документи отримали різноманітні визначення: настанова, керівництво, інструкція, анкета, питальник, програма, відозва, запрошення, план, квестіонар. Незважаючи на достатню кількість визначень, усі поняття безпосередньо стосуються збирання фольклорного матеріалу і допомагають у вирішенні важливого питання: максимально повно й точно зафіксувати фольклорну творчість. Активне використання терміна “програма” у збирацькій діяльності пов'язаний із тим, що це поняття містить не тільки вказівки щодо збирання та фіксації матеріалу, а й алгоритм вивчення культурного явища, певну дослідницьку матрицю. Програми слугували інструментом, за допомогою якого на місцях фіксували різноманітні прояви народної культури. Варто зазначити, що поняття настанова, керівництво, інструкція дослідники активно використовували переважно до середини ХІХ століття. Від 1860-го року в науковий обіг увійшов термін “програма”, який має активне застосування і в сучасному дослідницькому просторі музичної фольклористики.

Практика створення програм сягає своїм корінням у ХІХ століття. У другій половині ХІХ ст. Південно-Західний відділ Російського географічного товариства активно досліджував “малоросійські землі” за спеціально розробленими програмами і запитальниками.

Першим документом, що містив правила фіксації фольклорно-етнографічних матеріалів, вважають інструкцію “Про історію народів”, яку підготувала німецькою мовою Російська Академія наук у 1733 році. Цей документ було розроблено спеціально з метою дослідження фольклорно-етнографічної спадщини народів Сибіру, і мовою оригіналу він мав назву “Инструкция, данная Академией Г. Ф. Миллеру при отправлении в Сибирское путешествие. Наставление о том, на что надлежит обращать внимание при описании народов, в особенности сибирских”. До інструкції увійшли 1297 розробок, які були розгорнутими положеннями щодо процесу та специфіки збирання і фіксації фольклорно-етнографічного матеріалу [18].

У 1848 році М. Надеждин розробив етнографічну інструкцію, яка відіграла важливу роль у процесі подальшого розгортання збирацької діяльності. Вивчення народної поезії у другій половині ХІХ століття розглядали як обов'язкову складову етнографії, і це передбачало збирання, фіксацію і вивчення усіх проявів усної творчості, зокрема таких її жанрів, як билини, казки, пісні, скоромовки, прислів'я тощо [26].

Етнографічна інструкція М. Надеждіна відіграла важливу роль у процесі збирацької діяльності: вперше в історії музичної фольклористики було визначено необхідність фіксації музичного матеріалу як складової народної культури, чітко сформовані і визначені вимоги та критерії щодо записів варіантів пісенних зразків. Цей документ було розмножено у кількості 700 примірників і розповсюджено по всій території Росії. Він відіграв важливу роль у процесі активізації діяльності місцевих збирачів: у 1851 році було надіслано 700 рукописів, через рік кількість надісланих матеріалів сягнула 1000 примірників [25, с. 79].

Із 1840-х років в Росії активізувався процес розроблення і практичного використання перших програмних документів. Архівні документи цього періоду свідчать про те, що “...в эти годы нет почти ни одного района в стране, где бы не появлялись местные собиратели,

направлявшие своё внимание на вопросы истории, экономики, этнографии, языка и фольклора. Местные собиратели посылают ответы на программы центральных учреждений, публикуют свои материалы в местных изданиях (“Губернских ведомостях”, “Памятных книжках”), создают местные краеведческие издания, иногда посылают свои наблюдения в центральную печать; наконец, что ещё пока сравнительно редко, публикуют свои наблюдения в виде отдельных изданий” [25, с. 67].

Поміж програмних документів другої половини ХІХ ст. виділяється надрукована у 1853 році програма О. Метлинського, в назві якої чітко визначено її призначення: “О собирании, приведении в порядок, приготовлении к изданию и печатании песен и других произведений народной словесности” [16, с. 9]. Доцільно зазначити, що усі програми, які мали чітке призначення збирання пісенної творчості українського народу, майже завжди охоплювали окремими питаннями збирання народних казок, прислів'їв, переказів тощо.

У 1865 році О. Кольберг надіслав до редакції “Варшавської Бібліотеки” листа польською мовою, який містив етнографічну програму, де вперше в історії вітчизняної науки було сформовано принципово важливі положення щодо запису та фіксації музичних зразків фольклорної творчості [31, с. 35–37]. Лист складався з передмови, в якій було окреслено загальні методологічні завдання програми (цілі й завдання, звернення до збирачів щодо необхідності та важливості збирання і фіксації фольклорно-етнографічного матеріалу, вимога обов'язкової паспортизації надісланих матеріалів) і безпосередньо з тексту програми. Аналіз цього програмного документа дав змогу зробити висновки щодо основних принципів збирацької діяльності, які дослідник вважав принципово важливими:

1. Необхідність фіксувати при збиранні фольклорного матеріалу не тільки поетичний текст, а й музичний матеріал;
2. При записі тексту пісенного зразка звертати увагу та робити нотатки щодо специфіки й особливостей вимови, наголосу, використання мовних діалектів;
3. Записи пісенного матеріалу мають бути зафіксовані в усіх варіантах, які поширені та побутують у конкретній місцевості, з подальшим їх аналізом і виявленням особливостей музичного зразка;
4. Фіксація усіх пісенних зразків певного регіону в контексті обрядового дійства з метою виявлення їх функції, ролі та значення в обряді [31, с. 36].

Якщо в програмі, яку розробив О. Кольберг, народнопісенний матеріал розглянутий у єдності усіх питань, які стосуються не тільки певного обрядового дійства, а й звичаїв і традицій конкретної місцевості, то з 1860-х років значення та функція програм починають змінюватися, деталізуватися відповідно до обраної тематики. З одного боку, створюють нормативні документи, які фіксують суто етнографічні відомості, особливо стосовно вивчення народних юридичних звичаїв (це пов'язано з історичною подією окресленого періоду – відміною кріпосного права). З іншого боку, розробляють програми, присвячені переважно збиранню, фіксації та вивченню зразків народної музичної творчості.

У 60–70-х роках ХІХ століття розроблянням, складанням і поширенням програм займався південно-західний відділ імператорського Російського географічного товариства, в якому активно працювали П. Чубинський і А. Русов. Характерною ознакою цих програмних документів є поступове розширення тематики та деталізація окремих питань збирацької діяльності. У 1863 р. надрукована “Програма для надавання (доставлення) в Харківський губернський статистичний комітет відомостей про теперішню губернію”, що складається з 8 розділів, котрі містять значну кількість різноманітних питань з історії, географії, антропології, топографії, етнографії тощо. У восьмому розділі окремим пунктом подані питання, пов'язані зі збиранням народнопісенної творчості. У “Примітці” вміщені конкретні вказівки щодо записування пісенного матеріалу [16, с. 10–11].

У 1876 році вийшла “Програма для збирання історико-археологічних відомостей про Подолію”, яку склав викладач Подільської семінарії Митрофан Симашкевич. У назві програми конкретно зазначено регіон дослідження і серед чималої кількості програм це єдина, яку підготувала духовна особа [16, с. 14–15].

Першу спробу розроблення і складання програм для збирання українського фольклорно-етнографічного матеріалу датовано 60-ми роками XIX століття. Це “Програма для збирання відомостей про народні вірування і повір’я в Південній Росії” Петра Єфименка, у котрій чимало запитань стосується фольклорної творчості: обряди, свята, ігри, хороводи, прикмети, пам’ятки народної словесності, до яких належать безумовно і зразки пісенної творчості [16, с. 11–12].

У 1873 р. вийшла детальна і розгорнута “Програма Південно-Західного Відділу Імператорського Російського Географічного Товариства для збирання відомостей з Етнографії” [16, с. 13–14]. Вона мала передмову і 9 розділів, серед яких найбільшу увагу привертає шостий розділ – “Твори словесної народної творчості”, в якому містяться запитання щодо збирання зразків народної творчості: казок, пісень, легенд, вигадок. Варто зазначити, що поряд із програмними документами в кінці XIX ст. виходили “запитальники”, які не містили чітких інструкцій для збирачів фольклорно-етнографічного матеріалу, а лише зазначали пункти дослідження місцевостей, про які необхідно було мати уявлення та інформацію для того, щоб надалі ці регіони вивчали компетентні вчені. Ці запитальники найчастіше містили локальні запитання й мали місцеве призначення.

У 1874 році в Одесі вийшла збірка Д. Багенського “Вказівки до складання опису (описання) свого краю”, яка є цінним документом етнографії XIX століття, і її вважають важливим орієнтиром щодо процесу становлення та розвитку дослідницької діяльності, зокрема, формування методологічних принципів [16, с. 111]. На жаль, цей документ упродовж тривалого часу залишався майже невідомим. Програма складається зі вступної частини, першого розділу, який поділений на два підрозділи: “Декілька слів щодо значення етнографічних матеріалів та їх збирання” і “Техніка етнографічних записів”. Другий розділ (“Записи, які відносяться до обрядової поезії”) містить питання, що стосуються усіх жанрів пісенної творчості, котрі належать до обрядової поезії. В цьому розділі представлені різноманітні жанри фольклорно-обрядової творчості й найцікавіші зразки кожного з них. Розділ третій (“Необрядова пісенність”) складається з питань щодо збирання історичних пісень, ліричних, дитячих, дум. Четвертий розділ (“Народна прозаїчна творчість”) присвячений огляду та з’ясуванню специфіки і характерних ознак численних зразків народної поетичної творчості.

У 1880-х роках значно активізувався інтерес до народнопісенної спадщини, що привело до розроблення багатьох програмних документів, пов’язаних із збиранням та вивченням безпосередньо зразків фольклорної творчості. У 1884 році при Відділенні етнографії Російського географічного товариства створена спеціальна “Пісенна комісія з питань збирання російських народних пісень із наспівами” під керівництвом Т. Філіппова [5, с. 68]. Основним завданням її діяльності було збирання та видання зразків народнопісенної творчості, зокрема, з гармонізацією пісенного зразка.

У передмові до збірника “Пісні російського народу”, який вийшов на початку 90-х років XIX століття завдяки зусиллям співробітників Пісенної комісії, повно та змістовно викладено принципи фіксації фольклорних текстів в умовах експедиції [25, с. 79]. Уперше в історії музичної фольклористики розглянуті форми і засоби збирацької діяльності. Основна цінність і важливість передмов полягає в тому, що у ній сформовані й методологічно визначені прийоми, які важливо використовувати під час збирання та фіксації народнопісенного матеріалу: “Вопрос, как записывать, оказывается не менее важен, чем, что надлежит фиксировать” [25, с. 81]. До основних методичних принципів організації процесу збирання та фіксації пісенного матеріалу віднесені наступні позиції:

- слова і текст необхідно фіксувати під час запису та перевіряти відразу після звучання пісенного зразка;
- пісні чоловічі та жіночі треба записувати окремо, одночасно з фіксацією інформації щодо учасників співу;
- записувати потрібно усі варіанти наспівів, ретельно фіксуючи зміни при повторенні пісенного зразка [25, с. 83].

Принципово важливими для збирацької діяльності Пісенної комісії стали дотримання принципу чіткої фіксації контексту побутування пісень і паспортизація відомостей про

виконавців. Обов'язковим під час експедиції було складання словника, який містив діалекти та специфічні для кожного регіону словосполучення, слова з характерними наголосами, вимовлянням. Важливим у процесі збирацької діяльності стало складання термінологічного словника, який безпосередньо стосувався обрядового дійства, був розглянутий як важлива складова цього процесу, і виконавці використовували його під час дійства. Доцільно зазначити, що термінологія словника тісно пов'язана з моральними та естетичними поглядами та є відображенням народного світосприйняття.

Програмні документи, присвячені вивченню і дослідженню фольклорно-етнографічної спадщини українського народу, належать до другої половини XIX століття, і є здебільшого етнографічними за спрямуванням. Основне їх призначення – створення цілісної загальної картини про етнографічне та фольклорне розмаїття українців. Усі перші програми були надто загальними, конкретика не передбачена щодо жодного з їх питань (наприклад: “Програма для збору статистичних відомостей в селах” [16, с. 14], “Програма для групування відомостей про південний народ” [16, с. 22]).

Перелік запитань торкався таких позицій:

– етнографія описова (домівки, тварини, одяг, їжа, промисли, рослини; ігри й забави; звичаї – питання торкалися таких аспектів, як будівництво, весілля, народження, поховання, певних свят: Нового Року, Миколая, Різдва, Великодня);

– народна словесність та вірування, пісні обрядові, побутові, історичні, демонологія, космологія, чумацтво тощо.

Основну увагу в перших програмах приділяли відомостям про звичаєве та юридичне право, статистичні дані тощо. Програмні документи були спрямовані також на вивчення та дослідження окремих регіонів: Харківського, Київського. Особливістю цих програм є чітка позиція стосовно визначення територіально-географічного положення українського народу: розглядати його як південно-руський, народ Південної Росії тощо.

Перший програмний документ – “Етнографічна програма пошуково-збирацької та дослідницької діяльності”, який був розроблений безпосередньо на теренах України, мав на меті вивчення фольклорно-етнографічної скарбниці українського народу в загальному ракурсі і був призначений для широкого кола [16, с. 8]. Програму розробили у 30-х роках XIX століття відомі діячі із західної України: І. Вагилевич, Я. Головацький та М. Шашкевич (в історії української культури вони відомі як “Руська трійця”). Але зразком для написання і складання цієї програми була відома програма Ф. Туманського, яку вважають в Україні однією з перших дослідницьких програм, спрямованих на загальне фольклорно-етнографічне вивчення спадщини українського народу.

Одним із перших, хто запропонував програму збирання та дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу в Україні на межі XVIII–XIX ст., був відомий дослідник Ф. Туманський. Своєю чергою, моделлю для дослідника при створенні власного програмного документа став проект Топографічної комісії Російської Академії Наук, розроблений у 1777 р.

Перша програма Ф. Туманського “Доношение графу П. А. Румянцеву от бунчукового товарища Федора Туманского, корреспондента С.-Петербургской Академии Наук с присоединением двух программ для описания Малороссии 1779 г. в декабре”, як і переважна більшість програмних документів його попередників, передбачала всебічне обстеження земель, котрі тоді іменували Малоросією [16, с. 8]. Ця програма враховувала специфіку побутування фольклорної творчості як у містах, так і в окремих сільських населених пунктах. У проекті детально зазначено, на що треба звернути увагу при фіксації матеріалу. Чільне місце у програмі займали питання, що стосувалися народних звичаїв, традицій та обрядів. У проекті також зазначено необхідність розшукування будь-яких записів та літописів про Малоросію, знімання з них копій. Програмний документ мав важливе значення для розгортання збирацької та дослідницької діяльності на теренах України. Вагомість проекту полягала у тому, що він не залишився без практичного втілення, ставши зразком для появи значної кількості програм у XVIII столітті.

Особливістю програми, яку розробив Ф. Туманський, є такий підхід до вивчення фольклору, який передбачає проходження двох етапів. На першому з них здійснюють власне

збирацьку діяльність. Другий етап передбачає критичне осмислення та систематизацію зібраного матеріалу, що має виконувати кваліфікований дослідник. Цей етап є одним із необхідних чинників дослідницької діяльності й надалі буде розглянутий як важливий структурний компонент методології фольклористики.

Федір Туманський серед перших намітив для себе завдання створення не тільки повної історії Малоросії, з урахуванням усіх її складових та чинників. Він прагнув розглянути і представити наукову історію Малоросії, що відповідала б новим історіографічним вимогам. Спираючись на засади та положення, котрі запровадив цей дослідник, вибудовували свої програмні документи українські фольклористи.

Наприкінці XIX століття дещо змінилася структура програм. Упровадження передмови щодо методу збирання матеріалів, в якій дані пояснення (як і яким чином збирати матеріал та його записувати) свідчить про формування методологічних принципів збирання народнопісенної творчості. Це питання стане важливим при розробленні у наукових установах програм для збирацької і науково-дослідницької діяльності в 20-х роках XX століття. Поступово в програмах кінця XIX століття відбувається чітка диференціація: матеріал для збирання фольклорно-етнографічних відомостей стосується не тільки малоруського народу, а й великоруського народу. Надалі, а саме в 20-х роках XX століття, збиратимуть і вивчатимуть фольклор інших народів, які мешкали на території України.

Особливе значення займають програмні документи, що розробила Музично-етнографічна комісія, діяльність якої почалася 1901 року. Першим програмним документом цієї установи стала “Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов”, чітко орієнтована на збирання та фіксацію народнопісенного матеріалу [16, с. 25]. Уперше документ надруковано у 1902 році. Оскільки цю програму розробляли переважно мовники, філологи, які не мали уявлення про особливості фольклорної музичної творчості, керівник Музично-етнографічної комісії звернувся до місцевих збирачів фольклорного матеріалу з проханням, в якому чітко окреслив основні завдання щодо збирання та фіксації народнопісенного матеріалу.

Таким чином, на початку XX століття фольклористика не тільки мала достатню кількість зібраного фольклорно-етнографічного матеріалу, а й було створено надійне підґрунтя для вироблення системи та методів як збирацької, так і науково-дослідницької діяльності, що їх сформували в українському науковому просторі у 20-х роках XX століття.

Аналіз записів фольклорних зразків засвідчує, що в першій третині XX століття особливу увагу приділяли комплексному студіюванню народної творчості. Це проявлялось у підходах до систематизації матеріалу, серед яких відзначимо наступні принципи:

- збирання пісенного матеріалу в певних регіонах та місцевостях;
- фіксація і запис конкретних жанрів фольклору;
- фіксація матеріалу від окремих виконавців.

Збирацьку діяльність здійснювали за певним алгоритмом: на основі програм, що склалися з різноманітних запитань, проводили опитування і одночасно робили синхронний запис та фіксували не тільки етнографічні, а й музичні відомості.

Перед збирачами зразки народної музичної творчості поставало чимало питань у зв'язку з фіксацією пісенного матеріалу. Збираючи та фіксуючи зразки пісень у різних виконавців з багатьох місцевостей, кореспонденти наштовхувалися на проблеми з діалектичними особливостями говорів, наголосів, вимови. Дослідники народнопісенного матеріалу неодноразово наголошували на неможливості точної і відповідної фіксації усіх особливостей вимовляння.

Загальновідомо, що складнощі виникали і при публікації пісенних збірників, оскільки неможливо було передати друком усі ознаки та специфіку зафіксованого тексту пісенних зразків. Це привело до того, що збирацька діяльність потребувала тісної співпраці з науковцями різних спеціальностей – не лише власне музикознавцями, а й діалектологами, філологами, етнологами, істориками тощо.

Наявність великої кількості програм, друк збірок народнопісенного матеріалу, опублікування наукових статей з проблем фіксації і систематизації народних зразків

засвідчили, що вже на початку ХХ століття формувалася науково-етнографічна методика записів та публікацій музичного фольклору. Одними з головних принципів збирацької діяльності стали точність і максимальна фіксація усіх особливостей пісенного матеріалу. Особливу увагу в цьому процесі приділяли обставинам побутування фольклорних зразків. Саму ж пісню почали вивчати не тільки як самоцінне явище, а комплексно, із урахуванням усіх обставин її побутування і розглядати в контексті обряду та специфіки його складових.

Цінність програмних документів кінця ХІХ – першої третини ХХ століття полягала в прагненні повно, точно і достовірно зафіксувати жанрово різноманітний фольклорно-етнографічний матеріал, з'ясувати умови й особливості його побутування, виявити характерні ознаки та специфіку змін і трансформацій пісенних зразків. Перші програмні документи відіграли важливу роль у процесі розгортання збирацької діяльності на теренах України, ставши науковим інструментарієм для подальших науково-дослідницьких пошуків та розробок учених 20-х років ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. Б. Монография по истории Западной и Юго-Западной России / В. Б. Антонович. – К. : Тип. Е. Я. Федорова, 1885. – 351 с.
2. Бойко В. Г. Сучасна народнопоетична творчість на Україні. Основні тенденції розвитку / В. Г. Бойко. – К. : Наукова думка, 1973. – 120 с.
3. Боряк О. О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. О. Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 328 с.
4. Гнатюк В. М. Українська народна словесність (В справі записів українського етнографічного матеріалу) / В. М. Гнатюк. – Харків : Союз визволення України, 1916. – 46 с.
5. Горленко В. Ф. Історія української етнографії (ХІІ – середина ХІХ ст.) / В. Ф. Горленко / [відп. ред. Г. Скрипник]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2005. – 397 с.
6. Гошовський В. Л. Деякі проблеми збереження та дослідження народної пісні Карпат / В. Л. Гошовський // Науковий збірник Закарпатського Краєзнавчого музею / [упоряд. і наук. ред. П. Федака]. – Ужгород : Карпати, 1995. – Вип. 1. – С. 145–150.
7. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикознавчі розвідки / С. Й. Грица. – Тернопіль : АСТОН, 2002. – 234 с.
8. Грица С. Й. З історії нотації української думової епіки / С. Й. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 4. – С. 46–58.
9. Грица С. Й. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор: нарис / С. Й. Грица. – Київ ; Тернопіль : АСТОН, 2007. – 152 с.
10. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К., 1978. – 125 с.
11. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики / О. І. Дей. – К., 1975. – 325 с.
12. Дей О. І. Фольклористично-збирацька діяльність Осипа та Федора Бодяньського / О. І. Дей // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 2. – С. 33–44.
13. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: акценти сьогодення / М. К. Дмитренко // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К. : Сталь, 2008. – 325 с.
14. Довгало І. С. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції / І. С. Довгало. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 650 с.
15. Записки Юго-Западного отдела Русского географического общества: Т. 1–2. – К., 1874–1875.
16. З історії народознавства в Україні: Каталог етнографічних програм / [упоряд. О. О. Боряк]. – К. : Українознавство, 1995. – 119 с.
17. Іваницький А. І. Історична Хотинщина: муз.-етнограф. дослідження: збірник фольклору / А. І. Іваницький // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 575 с.
18. Инструкция, данная Академией Г. Ф. Миллеру при отправлении в Сибирское путешествие. О истории народов // Миллер Г. Ф. История Сибири. – М.; Л. : АН СССР, 1937. – Т. 1. – С. 47–64.
19. Історія української музики. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 3. – 424 с.

20. Кирчів Р. Ф. Двадцять століття в українському фольклорі / Р. Ф. Кирчів – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.
21. Колесса Ф. М. Історія української етнографії / Ф. М. Колесса // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2005. – 366 с.
22. Колесса Ф. М. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу / Ф. М. Колесса // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 424–462.
23. Матяш І. Б. Українські народні думи: дослідження, видання, виконавці: історіографічний нарис: бібліограф. покажчик / І. Б. Матяш // Український науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства. – К., 2008. – 239 с.
24. Метлинский А. Л. Народные южнорусские песни / А. Л. Метлинский. – К. : Издание Амвросия Метлинского; в Университетской типографии, 1854. – 472 с.
25. Надеждин Н. И. Об этнографическом изучении народности русской / Н. И. Надеждин // Записки ИРГО. – СПб., 1847, кн. II. – С. 61–115.
26. Надеждин Н. И. Инструкция этнографическая / Н. И. Надеждин // Свод инструкций для Камчатской экспедиции, предпринимавшей Императорским Русским географическим обществом. – СПб. : Тип. губернского правления, 1852. – С. 26–27.
27. Попов П. М. До питання про способи збирати фольклорні матеріали / П. М. Попов // Етнографічний вісник. – К. : Українська Академія наук, 1926. – Кн. 2. – С. 5–19.
28. Программа для собирания этнографических и статистических данных, составленная действительными членами Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества, гг. Чубинским и Русовым. – К., 1873. – 4 с.
29. Программа для собирания этнографических сведений, составленная при этнографическом отделении имп. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1887. – 8 с.
30. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук: монографія / В. Д. Шульгіна. – К. : ДАКККІМ, 2007. – 275 с.
31. Утенкова-Шалапак І. А. Собрание фольклорных материалов Оскара Кольберга: история, структура, методология / И. А. Утенкова-Шалапак // Вопросы этномузыкологии. – 2012. – № 3. – С. 35–48.

REFERENCES

1. Antonovych, V. (1885), *Monografiya po istorii Zapadnoy i Yugo-Zapadnoy Rossii* [Monograph on the history of Western and Southwestern Russia], Kyiv, Typography E. Fedorov. (in Russian).
2. Boiko, V. (1973), *Suchasna narodnopoetychna tvorchist na Ukraini. Osnovni tendentsii rozvytku* [Modern folk poetic art in Ukraine. Main tendencies of development], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
3. Boriak, O. (2006), *Ukraina: etnokulturna mozaika* [Ukraine: Ethnocultural mosaic], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
4. Hnatiuk, V. (1916), *Ukrainska narodna slovesnist (V spravi zapysiv ukrainskoho etnografichnoho materialu)*, [Ukrainian folklore (In the case of records of Ukrainian ethnographic material)], Kharkiv, Soiuz vyzvolennia Ukrainy. (in Ukrainian).
5. Horlenko, V. (2005), *Istoriia ukrainskoi etnografii (XII – seredyna XIX st.)*, [History of Ukrainian ethnography (XII – mid XIX century.)], responsible editor. H. Skrypnyk, Kyiv, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. (in Ukrainian).
6. Hoshovskyi, V. (1995), Some problems of preservation and research of the folk song of the Carpathians, *Naukovyi zbirnyk Zakarpatskoho Kraieznavchoho muzeiu* [Scientific collection of the Transcarpathian Regional Museum], scientific editing P. Fedak, Uzhhorod, Karpaty, Iss. 1, pp. 145–150. (in Ukrainian).
7. Hrytsa, S. (2002), *Transmissiia folklornoj tradytsii: etnomuzykoznavchi rozvidky* [Transmission of folklore traditions: ethnomusicology scientific research], Ternopil, ASTON. (in Ukrainian).
8. Hrytsa, S. (1971), From the history of the notation of the Ukrainian Duma epic, *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk art and ethnography], no. 4, pp. 46–58. (in Ukrainian).

9. Hrytsa, S. (2007), *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor: narys*. [Ukrainian folklore studies of the XIX – early twentieth century and musical folklore: essay], Kyiv ; Ternopil, ASTON. (in Ukrainian).
10. Dei, O. (1978), *Poetyka ukrainskoi narodnoi pisni* [Poetics of the Ukrainian folk song], Kyiv. (in Ukrainian).
11. Dei, O. (1975), *Storinky z istorii ukrainskoi folklorystyky* [Pages on the history of Ukrainian folklore studies], Kyiv. (in Ukrainian).
12. Dei, O. (1977), Folklore and collecting activity of Osyp and Fedir Bodiatskyi, *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk art and ethnography], no. 2, pp. 33–44. (in Ukrainian).
13. Dmytrenko, M. (2008), *Ukrainska folklorystyka: aktsenty sohodennia* [Ukrainian folklore: the emphasis of the present], Kyiv, Stal. (in Ukrainian).
14. Dovhaliuk, I. (2016), *Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii* [Fonography of folk music in Ukraine: history, methodology, trends], Lviv, Ivan Franko National University of Lviv. (in Ukrainian).
15. *Zapysky Yuho-Zapadnoho otdela Russkoho heohrafycheskoho obshchestva (1874–1875)*, [Notes of the Southwestern Department of the Russian Geographical Society], Vol. 1–2, Kyiv. (in Ukrainian).
16. Boriak, O. (1995), *Z istorii narodoznavstva v Ukraini: Kataloh etnografichnykh prohram* [From the History of Ethnography in Ukraine: Catalog of ethnographic programs], Kyiv, Ukrainoznavstvo. (in Ukrainian).
17. Ivanytskyi, A. (2007), *Istorychna Khotynshchyna: muz.-etnograf. doslidzhennia: zbirnyk folkloru* [Historical Khotynshchyna: musical ethnographer research: collection of folklore], Vinnytsia, Nova knyha. (in Ukrainian).
18. Miller, G. F. (1937), Instructions given by the Academy to G. F. Miller during departure to the Siberian journey. About the history of peoples, *Istoriya Sibiri* [History of Siberia], Moscow, Leningrad, Academy of Sciences USSR, Vol. 1, pp. 47–64. (in Russian).
19. *Istoriia ukrainskoi muzyky* (1990), [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, Vol. 3. (in Ukrainian).
20. Kyrchiv, R. (2010), *Dvadtsiate stolittia v ukrainskomu folklori* [Twentieth Century in Ukrainian folklore], Lviv, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
21. Kolessa, F. (2005), *Istoriia ukrainskoi etnografii* [History of Ukrainian Ethnography], Kyiv. (in Ukrainian).
22. Kolessa, F. (1970), A look at the current state of song creativity of the Ukrainian people], *F. M. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi* [F. M. Kolessa. Musicological works], Kyiv, p. 424–462. (in Ukrainian).
23. Matiash, I. (2008), Ukrainian folk dumas: research, publication, performers: historiographical essay: bibliographic pointer, *Ukrainskyi naukovo-doslidnyi instytut arkhivnoi spravy ta dokumentoznavstva* [Ukrainian Scientific Research Institute of Archival Affairs and Documentation], Kyiv. (in Ukrainian).
24. Metlinskiy, A. (1854), *Narodnye yuzhnorusskie pesni* [Folk South Russian songs], Kyiv, Amvrosii Metlinsky Edition; at the University Printing House. (in Ukrainian).
25. Nadezhdin, N. (1847), About ethnographic study of Russian nationality, *Zapiski IRGO* [Notes IRGO], Sankt-Petersburg, Book II, pp. 61–115. (in Russian).
26. Nadezhdin, N. (1852), *Ethnographic instructions, Svod instruktsiy dlya Kamchatskoy ekspeditsii, predprinimaemoy Imperatorskim Russkim geograficheskim obshchestvom* [Set of instructions for the Kamchatka expedition undertaken by the Imperial Russian Geographical Society], Sankt-Petersburg, Printing house of provincial government, pp. 26–27. (in Russian).
27. Popov, P. (1926), On the question of how to collect folk material. *Etnografichniy visnyk* [Ethnographic Bulletin], Kyiv, Ukrainian Academy of Sciences, Book 2, pp. 5–19. (in Ukrainian).
28. *Programma dlya sobiraniya etnograficheskikh i statisticheskikh danykh, sostavlenaya deystvitel'nyimi chlenami Yugo-Zapadnogo Otdela Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obshchestva, gg. Chubinskim i Rusovym*, (1873), [A program for collecting ethnographic and

- statistical dangers, compiled by the actual members of the Southwest Department of the Imperial Russian Geographical Society, Mr. Chubinsky and Rusov], Kyiv. (in Ukrainian).
29. *Programma dlya sobiraniya etnograficheskikh svedeniy, sostavlennaya pri etnograficheskoy otdelenii imp. obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii* (1887), [A program for collecting ethnographic information, compiled at the ethnographic department of the Imperial Palace. Society of lovers of natural science, anthropology and ethnography], Moscow. [in Russian].
30. Shulhina, V. (2007), *Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: dzhereloznavchyi poshuk: monohrafiia* [Essays on the history of Ukrainian musical culture: source-search: monograph], Kyiv, State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. (in Ukrainian).
31. Utenkova-Shalapak, I. (2012), Collection of folklore materials by Oscar Kolberg: history, structure, methodology, *Voprosy etnomuzykologii* [Questions of ethnomusicology], no. 3, pp. 35–48. (in Russian).

УДК 378:373.091.12.011.3-051:7:004

Ярослава Топорівська

ХМАРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

У статті окреслено можливості використання хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів. Увагу зосереджено на основних перевагах і недоліках хмарних технологій в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців та інтеграції хмарних сервісів Google Apps у їхню навчальну діяльність. Висвітлено сучасний підхід до професійно-орієнтованого навчання студентів із підтримкою інформаційно-комунікаційних технологій. Розглянуто особливості використання відеохостингу YouTube під час вивчення навчальної дисципліни “Музична інформатика”.

Ключові слова: інформаційно-освітній простір, хмарні сервіси Google Apps, сучасні інформаційні технології, навчальний процес, підготовка майбутніх фахівців.

Ярослава Топоривская

ОБЛАЧНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ

В статье обозначены возможности использования облачных технологий в учебной деятельности будущих педагогов-музыкантов. Внимание сосредоточено на основных преимуществах и недостатках облачных технологий в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов и интеграции облачных сервисов Google Apps в их учебную деятельность. Освещен современный подход к профессионально-ориентированному обучению студентов с поддержкой информационно-коммуникационных технологий. Рассмотрены особенности использования видеохостинга YouTube при изучении учебной дисциплины “Музыкальная информатика”.

Ключевые слова: информационно-образовательное пространство, облачные сервисы Google Apps, современные информационные технологии, учебный процесс, подготовка будущих специалистов.

SURFACE TECHNOLOGIES IN EDUCATIONAL ACTIVITIES
OF FUTURE MUSIC ACADEMIC PEDAGOGUES

Due to the widespread use of modern information technology in the educational process, the requirements for teacher training, the level of his knowledge, the level of general culture, language, etc. are significantly increased.

One of the topical issues associated with the use of cloud technologies is the practical aspect of using cloud technologies in the learning and professional activities of future music art teachers. On the one hand, the activity of a teacher-musician requires the implementation of a creative approach, the development of figurative thinking, creativity, and, on the other hand, the didactic and technological feasibility of the means, methods and forms of work, a clear sequence of professional actions.

The article outlines the possibilities of using cloud technologies in the educational activities of future music teachers. The focus is on the main advantages and disadvantages of cloud technologies in the process of training future professionals and integration of cloud services Google Apps into their training activities. It has been established that the use of Google Apps cloud services in the educational and cognitive activities of future music educators contributes to their ability to innovate, to develop creative and research abilities, to promote student's communicative activity, as well as to individualize and differentiate learning process; control and organize self-control; to establish a feedback; simulate processes and phenomena; to conduct laboratory and practical classes in virtual reality; to strengthen motivation for learning. There are some disadvantages of the application of cloud technologies in the educational process. They are: dependence on connection to the network; protection of personal data – it is not necessary to store confidential information in the cloud; user data storage depends on the company providing cloud services; the appearance of cloud monopolists; paid services for users.

The modern approach to professional-oriented student education with the support of information and communication technologies is highlighted. The peculiarities of the use of Google Apps services during the study of the discipline "Musical Informatics", in particular, the video hosting YouTube, for the creation of a personal video channel "TNP Faculty of Arts" by future teachers-musicians, on which the author's films were developed, were considered.

The expediency of the development and application of electronic training courses in individual professional disciplines for the creation of informational and educational space in the preparation of future teachers of musical art, which enable students to familiarize themselves with study material from disciplines presented in the form of various types of information resources (text, video, animation, presentation, e-manual), complete the task and send it for verification, perform electronic testing, etc.

It has been found out, that further study of the methodical aspects of application of cloud technologies in the process of professional training of future specialists is needed.

Keywords: *informational and educational space, cloud services Google Apps, modern information technologies, educational process, preparation of future specialists.*

В сучасних умовах широкого використання засобів сучасних інформаційних технологій у навчальному процесі значно зростають вимоги до професійної підготовки вчителя, обсягу його знань, рівня загальної культури, мови тощо. Оновлення професійної підготовки майбутніх учителів передбачає конструювання цілісної науково-методичної системи, спроможної реформувати його концептуальні, структурно-змістові, технологічні та організаційно-дидактичні засади.

Однією з актуальних проблем, пов'язаних із хмарними технологіями, є практичний аспект їх використання у навчанні та професійній діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. З одного боку, діяльність педагога-музиканта потребує реалізації творчого підходу,

розвитку образного мислення, креативності, а з іншого – дидактично-технологічної обґрунтованості засобів, методів і форм роботи, чіткої послідовності професійних дій.

Теоретичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі розглянуті в наукових працях В. Бикова [1], Р. Горбатюка, О. Потапчука [3], Р. Гуревича [4], Ю. Дюлічевої [5], В. Олексюка [8; 9] та інших.

Мета статті – висвітлити можливості використання хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів.

Сьогодні вдосконалення професійної підготовки вчителя музики неможливе поза впровадженням хмарних технологій, які відкривають нові можливості для педагогіки мистецтва.

Хмарні технології (англ. cloud technologies) – це кардинально новий сервіс, який дає змогу віддалено використовувати засоби опрацювання і зберігання даних [7, с. 99–100].

Використання хмарних технологій у навчальному процесі сприяє значному розширенню можливостей, відкритості, мобільності, доступності, якості навчання, а також розвитку мотивації до навчання, професійно-педагогічній комунікації, активізації самостійної роботи студентів у процесі навчання. Інтенсивне впровадження хмарних технологій в систему освіти впливає на вибір методів та форм організації навчання та потребує інновацій в організації освітнього процесу [12, с. 83].

Як зазначили Л. Процай та Н. Гібалова, хмарні сервіси раніше використовували у навчальних закладах України лише як безкоштовні хостинги поштових служб для студентів та викладачів. У зв'язку з відсутністю практичних навичок їх застосування в навчальному процесі інші інформаційно-комунікаційні інструменти хмарних технологій для навчання майже не використовували. В останні роки студенти й викладачі використовують хмарні сервіси зазвичай для організації документообігу в домені навчального закладу, он-лайн розкладу, чатів та відеоконференцій, створення простору для спільної роботи тощо. На думку науковців, хмарні технології сприяють організації проектної діяльності студентів, а також значно збільшують навчальний потенціал методу проектів [10, с. 128].

Т. Вакалюк стверджує, що перспективними напрямками розвитку хмарних технологій є розроблення навчальних онлайн-додатків, а також перенесення таких відомих систем, як Moodle та Blackboard, у хмари [2].

Ю. Дюлічева виокремлює такі переваги використання хмарних технологій в освіті: “Хмарні сервіси надають дослідникам та науковцям можливість миттєвої обробки величезних обсягів інформації з низькою вартістю обчислювальних ресурсів і можливості її миттєвого поширення та обміну результатами аналізу з іншими дослідниками в усьому світі; хмарні технології створюють можливість для безперервного навчання з підтримкою мобільних технологій та сервісів соціальних мереж і роблять сам процес навчання інтерактивним, тобто доступ до навчальних матеріалів студент може отримати будь-якої миті, в будь-якому місці, де є можливість підключення до мережі Інтернет; хмарні технології дають змогу здійснювати інтерактивне онлайн-консультування студентів у викладача та миттєво отримувати відповіді на запитання; хмарні технології дають змогу збереження даних у хмарах (центрах опрацювання даних) без необхідності їх перенесення з пристрою на пристрій (наприклад, з комп'ютера навчального закладу до домашнього комп'ютера), тобто є апаратна незалежність від обладнання; хмарні технології дають змогу проведення незалежного тестування в наявних хмарних сервісах або можливість розроблення власних тестів викладачами навчальних закладів” [5, с. 63].

В. Олексюк зазначає, що “стосовно технологічних аспектів використання хмарних технологій, то концепція їх розгортання можлива відповідно до таких сервісних моделей: створення і підтримання власної корпоративної хмари, що обов'язково передбачає побудову, підтримання функціонування і забезпечення розвитку власного центру опрацювання даних, його програмно-апаратних засобів та інформаційних ресурсів, а також існування у ВНЗ потужного ІКТ підрозділу; орієнтація на загальнодоступну хмару, що передбачає використання засобів і сервісів “хмарного” провайдера; орієнтація на гібридну (комбіновану) модель

реалізації ІКТ-сервісів, тобто одночасне використання корпоративних та загальнодоступних хмар” [9, с. 77].

Однією з проблем упровадження в освітній процес хмарних технологій є недостатній досвід використання хмарних сервісів викладачами під час навчальних занять із метою високоякісної підготовки студентів. Тому викладачі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка мали змогу пройти стажування у Центрі дистанційного навчання та новітніх освітніх технологій з курсу “Технології дистанційного онлайн навчання” обсягом академічного навантаження 1 кредит ECTS. Окрім опанування нових можливостей групової роботи зі службами Google Apps (поштовою системою, контактами, календарем), викладачі ознайомилися з можливостями пошукової системи наукових публікацій Google Scholar, сервісу Google Hangouts, відеохостингу YouTube.

Також В. Олексюк зазначає, що завдяки хмарним технологіям, зокрема і Google Apps, зменшуються витрати на обслуговування мережних комплексів навчальних закладів, підвищується якість і доступність їх навчальних ресурсів. На думку науковця, інтеграція хмарних сервісів Google Apps у систему навчальних засобів можлива у будь-якому вищому навчальному закладі [8, с. 68].

Розглянемо детальніше особливості використання хмарних технологій під час вивчення курсу “Музична інформатика”, зокрема, сучасний підхід до професійно-орієнтованого навчання з підтримкою сервісів Google Apps. Під час практичних занять із “Музичної інформатики” було оглянуто можливості, що надає платформа Google Apps Education Edition. Одним із завдань для студентів другого курсу факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка було розробити у програмах відео-редакторах і розмістити у відеохостингу YouTube відеопроєкти про особливості студентської навчальної діяльності та дозвілля. Використовуючи сервіси Google Apps, студенти мали змогу створити власний відеоканал “ТНПУ Факультет мистецтв”, на якому було розміщено авторські фільми про групу ММ-21, концерт Оксани Зіновіївни Довгань “Король танго”, присвячений 25-річчю факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [6]. Вагомим аспектом профорієнтаційної роботи факультету мистецтв та репрезентації навчальних і виконавських досягнень студентів є розміщений у відеохостингу YouTube концерт “Факультету мистецтв ТНПУ-25!” у трьох частинах [11] із виступами солістів та колективів факультету й інші мистецькі концертні програми.

Для забезпечення взаємозв'язків і взаємодії між суб'єктами навчального процесу, відповідно до програми навчального курсу “Музична інформатика”, було розроблено електронний навчальний курс “Музична інформатика”, який представлено на сайті сервера електронних курсів MOODLE. Сервер електронних курсів Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка забезпечує можливість виконання одного із завдань Болонського процесу – створення освітнього середовища, в якому навчальний матеріал подано у дидактично уніфікованій та формалізованій формі, що дає змогу використовувати його у будь-якому місці та в будь-який час незалежно від форми навчання студента. Електронний навчальний курс “Музична інформатика” передбачає здійснення модульного контролю (контрольні запитання, завдання з критеріями оцінювання і формою подання результатів виконання, тести для контролю виконання завдань) та підсумкового контролю (контрольні завдання й підсумковий тест для контролю знань студента за курс). Питання тестових завдань до кожної теми навчальної дисципліни було підібрано для практичної перевірки і закріплення теоретичних знань студента та визначення викладачем рівня цих знань.

Електронні навчальні курси, розроблені на платформі MOODLE, дають можливість студентам змогу ознайомитися з навчальним матеріалом із дисциплін, що представлені у формі різноманітних інформаційних ресурсів (текст, відео, анімація, презентація, електронний посібник), виконати завдання та відправити його на перевірку, здійснити електронне тестування тощо. Вони уможливили організацію дистанційного навчання студентів денної та заочної форм навчання. Так, на лекційних і практичних заняттях з навчальної дисципліни

“Українська музика” та “Світова музика” майбутні педагоги-музиканти мали змогу за допомогою ресурсів мережі Інтернет (електронні музичні енциклопедії та бібліотеки, фонотеки) ознайомитись із життєвим і творчим шляхом композиторів, переглянути й завантажити зображення про композиторів та їх середовище, епоху, в якій вони жили і працювали, а найголовніше – можливість прослуховувати, завантажувати аудіо та відео-файли програмових музичних творів у виконанні різних виконавців, оркестрів, хорів.

Використання електронних навчальних курсів під час вивчення навчальних дисциплін “Педагогіка”, “Психологія”, “Світова музика”, “Українська музика”, “Світова художня культура”, “Методика музичного виховання”, “Музична педагогіка”, “Музична психологія”, “Основи наукових досліджень”, “Гармонія” уможливорює інтенсифікацію та диференціацію навчально-виховного процесу. Щодо використання електронних навчальних курсів з виконавських фахових дисциплін (“Музичний інструмент”, “Постановка голосу і диригування”, “Хоровий клас і практикум роботи з хором”, “Методика роботи з інструментальними колективами”, “Методика роботи з дитячими оркестровими колективами” та інших), то є їх прихильники і противники. Логічний факт, що з фахових індивідуальних та практичних навчальних дисциплін із індивідуальною формою навчання підсумковий контроль у формі тестів недоцільний. Індивідуальні заняття потребують індивідуального підходу до студентів з різним рівнем підготовки. Проте використання електронних навчальних курсів створює можливість викладачам, які читають практичні дисципліни з індивідуальною формою навчання, розмістити в електронних навчальних курсах увесь необхідний теоретичний матеріал, наприклад, із навчальної дисципліни “Постановка голосу і диригування”, – це робоча програма, критерії оцінювання, друковані та Інтернет-джерела, глосарій, новини, електронні словники музичних термінів, електронні посібники (наприклад, К. Пігров “Керування хором”, М. Колесса “Основи техніки диригування”), а також, за потреби, блоги, форуми, чати. Окремим модулем із “Постановка голосу і диригування” є індивідуальне навчально-дослідне завдання, а саме письмовий аналіз хорового твору, який студенти мають змогу надіслати на перевірку за допомогою сервера електронних курсів у згаданий період. Використання електронного навчального курсу з “Хорового класу і практикуму роботи з хором” дало студентам змогу активно обговорювати й аналізувати новини у галузі хорового мистецтва за допомогою чатів, блогів та форумів електронного навчального курсу.

Таким чином, практичне застосування хмарних технологій забезпечує можливість програмового навчання майбутніх педагогів-музикантів, в якому зміст навчального матеріалу передавали невеликими, логічно завершеними частинами [13, с. 63], а студенти “дистанційно навчаються, беручи участь у вебінарах, майстер-класах, спілкуються з іншими суб’єктами освітнього простору, завдяки чому відбувається швидкий обмін досвідом, стимулюється самоосвіта і самовдосконалення” [3, с. 147].

Попри значні переваги хмарних технологій у навчальному процесі Р. Горбатюк і О. Потапчук виокремили і певні недоліки їх застосування, а саме: залежність від під’єднання до мережі; захист персональних даних – не варто зберігати в хмарі конфіденційну інформацію; збереження даних користувача залежить від компанії, яка надає послуги хмарних технологій; виникнення хмарних монополістів; платні послуги для користувачів [3].

Отже, інтеграція хмарних технологій у навчальну діяльність майбутніх педагогів-музикантів сприяє формуванню у них здатності до інноваційної діяльності, розвитку творчих і дослідницьких здібностей, сприяє студентській комунікативній активності, а також дає змогу: індивідуалізувати та диференціювати процес навчання; здійснювати контроль та організувати самоконтроль; налагодити зворотний зв’язок; моделювати процеси та явища; проводити лабораторні й практичні заняття у віртуальній реальності; посилити мотивацію до навчання.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів, пов’язаних із використанням хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів. У процесі пошукової роботи виявлено нові проблеми, що потребують подальшого вивчення, тому доцільно спрямовувати дослідження на методичні аспекти застосування хмарних технологій у вищій освіті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Биков В. Ю. Комп'ютеризація освіти / В. Ю. Биков // Педагогічна газета. – 2000. – № 5. – С. 2.
2. Вакалюк Т. А. Можливості використання хмарних технологій в освіті / Т. А. Вакалюк // Актуальні питання сучасної педагогіки. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Острого, 1–2 листопада 2013 року). – Херсон : Видавничий дім “Гельветика”, 2013. – С. 97–99.
3. Горбатюк Р. М. Методичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі / Р. М. Горбатюк, О. І. Потапчук // Збірник наукових праць Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. – 2016. – Вип. 47. – С. 147–150. – Режим доступу : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/8668>.
4. Гуревич Р. С. Проектування, створення та використання електронних підручників / Р. С. Гуревич // Теоретичні та методичні засади розвитку педагогічної освіти : педагогічна майстерність, творчість, технології : зб. наук. пр. / [за заг. ред. Н. Г. Ничкало] – Харків : НТУ “ХПІ”. – 2007. – С. 453–458.
5. Дюлічева Ю. Ю. Упровадження хмарних технологій в освіту: проблеми та перспективи / Ю. Ю. Дюлічева // Інформаційні технології в освіті. – 2013. – № 14. – С. 58–64.
6. Концерт Довгань Оксани Зіновіївни “Король танго”. – Режим доступу : https://www.youtube.com/channel/UCHtfbMBiUnS_ck9XArVTnVw.
7. Литвинова С. Г. Хмарні технології в управлінні дошкільними навчальними закладами / С. Г. Литвинова // Інформаційно-комунікаційні технології в економіці, освіті та соціальній сфері. Випуск 8. – Сімферополь : ФЛП Бондаренко О. А., – 2013. – С. 99–101.
8. Олексюк В. П. Досвід інтеграції хмарних сервісів Google APPS у інформаційно-освітній простір вищого навчального закладу / В. П. Олексюк // Інформаційні технології і засоби навчання. – 2013. – Т. 35, вип. 3. – С. 64–73. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2013_35_3_9.
9. Олексюк В. П. Застосування віртуальних хмарних лабораторій у процесі підготовки майбутніх учителів інформатики / В. П. Олексюк // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 2 : Комп'ютерно-орієнтовані системи навчання. – 2015. – № 15. – С. 76–81. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_2_2015_15_15.
10. Процай Л. Використання хмарних технологій у проєктній діяльності майбутніх психологів / Л. Процай, Н. Гібалова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2016. – № 9. – С. 126–136.
11. Факультету мистецтв ТНПУ-25! Ч. 1. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=WLh59N4dzII&t=18s>.
12. Харук А. О. Методика використання хмарної платформи Google Apps Education Edition в освітньому процесі / А. Харук // Матеріали всеукр. конф. молод. науков. (м. Київ, 28–29 трав. 2015 р.) – К. – 2015. – С. 83–84. URL: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf.
13. Чайка В. М. Основи дидактики : тексти лекцій і завдання для самоконтролю : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / В. М. Чайка. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ, 2008. – 350 с.

REFERENCES

1. Bykov, V. Yu. (2000), Computerization of education, *Pedahohichna hazeta* [Pedagogical newspaper], no. 5, p. 2. (in Ukrainian).
2. Vakaliuk, T. A. (2013), “Possibilities of using cloud technologies in education”, *Aktualni pytannia suchasnoi pedahohiky. Materialy mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* [Topical issues of modern pedagogy. Materials of the international scientific and practical conference] Ostroh, November 1–2, 2013, Kherson, publishing house Helvetyka, pp. 97–99. (in Ukrainian).
3. Horbatiuk, R. M. and Potapchuk, O. I. (2016), Methodological aspects of the application of cloud technologies in the educational process, *Zbirnyk naukovykh prats Vinnytskoho derzhavnoho*

- pedagogichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho* [Collection of scientific works of M. Kotsyubinsky Vinnytsia State Pedagogical University], Iss. 47, pp. 147–150, available at: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/8668>. (in Ukrainian).
4. Hurevych, R. S. (2007). Designing, creating and using electronic textbooks, *Teoretychni ta metodychni zasady rozvytku pedahohichnoi osvity : pedahohichna maisternist, tvorchist, tekhnologii : zb. nauk. pr.* [Theoretical and methodical foundations of pedagogical education development: pedagogical skill, creativity, technology: a collection of scientific works], under the general editorship of N. G. Nychkalo, Kharkiv, NTU KhPI, pp. 453–458. (in Ukrainian).
 5. Diulichева, Yu. Yu. (2013). Implementing cloud technologies in education: challenges and perspectives, *Informatsiini tekhnologii v osviti* [Information technology in education], no. 14, pp. 58–64. (in Ukrainian).
 6. *Kontsert Dovhan Oksany Zinoviivny "Korol tanho"* [Kontsert Dovhan Oksany Zinoviivny "Korol tanho"], available at: https://www.youtube.com/channel/UCHtfbMBiUnS_ck9XArVTnVw. (in Ukrainian).
 7. Lytvynova, S. H. (2013). Cloud technologies in the management of pre-school educational institutions, *Informatsiino-komunikatsiini tekhnologii v ekonomitsi, osviti ta sotsialnii sferi* [Information and communication technologies in economy, education and social sphere], issue 8, Simferopol, FLP Bondarenko O. A., pp. 99–101. (in Ukrainian).
 8. Oleksiuk, V. P. (2013). The experience of integration of Google APPS cloud services in the information and education space of a higher educational institution, *Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia* [Information technologies and teaching aids], Vol. 35, Iss. 3, pp. 64–73, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2013_35_3_9. (in Ukrainian).
 9. Oleksiuk, V. P. (2015). Application of virtual cloud laboratories in the process of preparing future teachers of computer science, *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova Serii 2 : Kompiuterno-orientovani systemy navchannia* [Scientific journal of M. Drahomanov National Pedagogical University. Series 2: Computer-based learning systems], no. 15, pp. S. 76–81, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_2_2015_15_15. (in Ukrainian).
 10. Protsai, L. and Hibalova, N. (2016). Use of cloud technologies in project activities of future psychologists, *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii* [Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies], no. 9, pp. 126–136. (in Ukrainian).
 11. *Fakultetu mystetstv TNPU-25! Ch.1.* [Faculty of Arts TNPU-25! Part 1], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WLh59N4dzII&t=18s>. (in Ukrainian).
 12. Kharuk, A. O. (2015). "The Google Apps Education Edition cloud platform is an educational process", *Materialy vseukr. konf. molod. nauk.* [Materials of the All-Ukrainian Conference of Young Scientists], Kyiv, May 28–29, 2015, Kyiv, pp. 83–84, available at: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf. (in Ukrainian).
 13. Chaika, V. M. (2008). *Osnovy dydaktyky : teksty leksii i zavdannia dlia samokontroliu : navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Basics of didactics: lecture texts and self-study tasks: a manual for students in higher education], Ternopil, publishing house TNPU. (in Ukrainian).

УДК 786.8 (477.83)

Олександр Лузан
Вадим Самолюк

БАЯН У СУЧАСНИХ КЛЕЗМЕРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті підкреслено, що одним з компонентів культури України є клезмерська музика. Зазначено її синтетичність, адже вона вбирає у себе елементи різних етнічних

культур – української, румунської, молдавської, польської, турецької. Представлено, що баянне виконавство є одним з компонентів клезмерських ансамблів. Вказано специфіку репертуару колективів, який не обмежується музикою певної етнічної групи, а містить популярні пісні й танці інших народів, здебільшого тих, на території яких функціонує ансамбль.

Ключові слова: баян, виконавство, клезмерська музика, колектив, полікультурність, репертуар.

**Александр Лузан
Вадим Самолюк**

БАЯН В СОВРЕМЕННЫХ КЛЕЗМЕРСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ: УКРАИНСКИЙ КОНТЕКСТ

В статье подчеркнута, что одним из компонентов культуры Украины является клезмерская музыка. Обращается внимание на ее синтетический характер, ведь она впитывает в себя элементы различных этнических культур – украинской, румынской, молдавской, польской, турецкой. Продемонстрировано, что баянное исполнительство является одним из компонентов клезмерских ансамблей. Указана специфика репертуара коллективов, не ограничивающихся музыкой определенной этнической группы, а включающего популярные песни и танцы других народов, в основном тех, на территории которых функционирует ансамбль.

Ключевые слова: баян, исполнительство, клезмерская музыка, коллектив, поликультурность, репертуар.

**Oleksandr Luzan
Vadym Samoliuk**

BAYAN IN MODERN CLEASMERS COLLECTIVES: UKRAINIAN CONTEXT

Bayan is an instrument that managed to take a leading place in musical culture. Ability to meet the spiritual needs of people, wide performance opportunities causes interest in this instrument in different directions. A leading feature of our time is the presence of a significant number of cultures. The problem of their coexistence in the present conditions is one of the key issues of modern scientific discourse. This phenomenon may have different projections of development. On the one hand, the gradual absorption of certain crops is possible, which is accompanied by globalization. On the other hand, the interaction of cultures and ethnic groups is possible, which will lead to their mutual enrichment. The second trend is of a promising nature and implemented at different levels. Modern researchers point out that the problem of identity and self-determination is extremely topical within a multicultural society. Issues of self-identification, including at the level of musical landmarks, are a feature that characterizes the present state. The corresponding tendency manifests itself in the interest of folk ethnic music, which is one of the components of contemporary culture. The brightness and diversity of manifestations of ethnic culture of different peoples contribute to the fact that it is difficult to unanimously characterize, because it has a unique character, no future value, possesses the ability to be changeable and stable at the same time. Among the factors that have an individually colored character, one can mention the melody, intonation, rhythm, peculiarities of the meter. However, in the analysis of musical layers relating to different cultures, a toolkit, common to many nations, can act as a unifying entity.

In the Ukrainian space in recent decades arouse number of projects aimed at the development of ethnic music. There are a number of festivals focused on music from different countries and cultures of the world. These may be projects where attention is paid to World music in general or to Klezmer music in particular. Similar projects allow you to get acquainted with the activities of not only domestic but also foreign collectives. Among the festivals that take place in the Ukrainian space, we

can mention the International Festival of Jewish Music – LVIVKLEZFEST. The activities of groups that play different ethnic music are an interesting subject for research, because the acquaintance with cultures leads to the enrichment of musical luggage and the potential for the formation of new phenomena of synthetic nature.

In each of the areas of ethnic music, the bayan is given the leading place. This instrument is an embodiment of the culture of the people. Bayan is represented in klezmer music, which was and remains a component of musical culture of Ukraine. One can give a considerable list of klezmer groups that are available, both in the western space, as well as in the native. One of the hallmarks of these teams is the use of bayan (accordion or bandeon) as one of the instruments that helps create unique sounds. Typically, such collectives are not limited to the execution of only klezmer music, but include in their repertoire folk works of other peoples, synthesizing the achievements of different cultures.

Keywords: bayan, performance, klezmer music, collective, multicultural, repertoire.

Баян – це інструмент, що попри свою не надто давню історію, встиг зайняти провідне місце в музичній культурі. Чимала кількість творів сучасних композиторів, призначена для баянного виконавства, як окремі п'єси, так і великі твори, зокрема концерти для баяну з оркестром. Проте, попри його широку затребуваність у сфері академічної музичної культури, він є і невід'ємним компонентом культури різних етносів. Здатність відповідати духовним запитам людей, широкі виконавські можливості обумовлюють інтерес до даного інструменту і у напрямках, що є своєрідною “золотою серединою” між академічною та народною музикою – в інших напрямках неакадемічної (в тому числі естрадної) музики. Виділення особливостей звернення до баяна в контексті сучасної неакадемічної музичної культури є актуальним та малодослідженим питанням, що демонструватиме перспективні напрямки для його подальшого розвитку.

Проблема полікультурності й аспектів її впливу на етнічні культури проаналізовані у праці І. Сидоренко та В. Федосової [4]. Специфіку єврейської народної інструментальної музики досліджує М. Береговський [1]. Клезмерська музика в культурі України ХІХ – початку ХХ ст. розглянута у статті В. Щепакіна [6]. Дефініція і загальні особливості клезмерської музики представлені в розробці Р. Хантінгтона [7]. Особливості фестивалів, присвячених розвитку баянного виконавства, визначив О. Сергушкін [3].

Мета статті – окреслити роль баяна в діяльності клезмерських колективів, які становлять частину музичної етнічної культури сучасного українського простору.

Провідною ознакою нашого часу є наявність значної кількості культур. Проблема їх співіснування в умовах сьогодення – одне з ключових питань сучасного наукового дискурсу. Дане явище може мати різні проєкції розвитку. З одного боку, можливе поступове поглинання певних культур, яке супроводжується глобалізацією. З іншого, можлива взаємодія культур та етносів, що приводить до їх взаємозбагачення. Друга тенденція є перспективною та реалізується на різних рівнях. Сучасні дослідники відзначають, що в рамках полікультурного суспільства надзвичайно актуалізується проблема ідентичності та самовизначення. “Культурний плюралізм, взаємопроникнення цінностей, обмін ідеями призвели до того, що суспільна свідомість актуалізувала питання самовизначення. Відповідно виникли завдання про формування етнічних, національних, релігійних ідентичностей, їхній взаємозв'язок зі суспільством і територією проживання; постали питання не лише про колективні орієнтири в спільному світі, а й про вибір та свободу кожного індивіда” [4, с. 233].

Питання самоідентифікації, в тому числі на рівні музичних орієнтирів, служить ознакою, що характеризує стан сьогодення. Відповідна тенденція проявляється в інтересі до етнічної музики, яка є одним із складових компонентів сучасної культури. Яскравість та різноманітність проявів етнічної культури різних народів сприяють тому, що її важко одноставно охарактеризувати, адже вона неповторна, має сучасну, а не прийдешню цінність, здатна бути мінливою і стабільною одночасно. Серед факторів, що індивідуально забарвлені, можна згадати мелос, інтонаційність, ритм, особливості метру, ладову організацію. Разом з тим,

при аналізі музичних шарів, що належать до різних культур, об'єднувальним чинником може служити інструментарій, який є спільним у багатьох народностей.

Баян – це інструмент, який по-різному трактують у рамках етнічної культури; при цьому він залишається актуальним і таким, що надає народності звучанню. Баян представлений в українській музиці, аргентинській, іспанській, окрім цього, баян (акордеон) часто виступає одним з обов'язкових учасників клезмерських колективів. Що ж саме можна віднести до клезмерської музики та якими є її сутнісні риси? Їй притаманна передусім синтетичність, бо вона спирається на етнічну музику різних народів. “Було багато впливів на клезмерську музику, адже вона вбирала музику з областей, де грали клезмерську музику. Є вплив циганської музики. Клезмерська музика охоплює елементи грецької, української, російської, литовської, угорської, польської та турецької музики. Інструментальні засоби базувалися на наявності інструментів і виконавців у кожному регіоні” [7].

Дослідники вказують на те, що клезмерські колективи мали широку сферу застосування у музичній культурі України на рубежі XIX–XX століть. “До найтипівших, зумовлених багатоміковою історією єврейського народу подій належать: весілля (до речі, не завжди обов'язково єврейські), деякі релігійні та цивільні свята тощо, під час котрих неможливо було обійтися без єврейських музикантів, додамо також доволі часті випадки їхньої діяльності в повсякденному житті всієї полінаціональної громади, яка населяла те чи інше місто, містечко або селище” [6, с. 271]. Подібні колективи функціонують і в наш час. Наразі можна виділити чимало проектів, спрямованих на розвиток та популяризацію клезмерської музики, яка широко представлена в різних європейських та країнах Сходу. Клезмерська культура має зв'язок з релігійним і духовним спадком, причому в сучасному дискурсі наголошується, що без урахування релігійного чинника вона не була б самою собою. “Під час розгляду питання полікультурності та ідентичності не можна залишити поза увагою роль релігійного чинника. Цей чинник безпосередньо пов'язаний із проблемою національних меншин та іммігрантів в Європі. Питання національного самовизначення в Європі стає дедалі актуальнішим, і почався цей процес від 70-х минулого століття” [4, с. 235].

Більшість клезмерських колективів, які існували до XX століття, мали надзвичайно великий репертуар, що не обмежувався єврейською музикою, а часто містив популярні пісні й танці інших народів, здебільшого тих, на території котрих функціонував ансамбль. Відбувались освоєння та проникнення у клезмерську музику певних інтонацій, ладових та ритмічних елементів, що мали румунське, молдавське фольклорне походження. М. Береговський наголосив на відсутності національної замкнутості. “Поряд зі специфічно єврейськими танцями (якщо будь-які танці взагалі можна називати специфічно національними), такими, як шер, фрейлехс, баройгез-танц (танець сварки) та ін., на весіллях завжди грали і танцювали загальнопоширені в другій половині XIX ст. танці – польку, кадрили, лансьє, рондо та ін. Серед сольних танців на єврейських весіллях в Україні і за її межами найпопулярнішим та найулюбленішим танцем споконвіку був козачок” [1]. Цей самий науковець зазначив, що жок, який часто виконували в українському просторі клезмерські ансамблі як вуличний наспів чи танець, найімовірніше був запозичений із молдавського або румунського фольклору, хоча згодом його почали сприймати саме як невід'ємну частину музики клезмерів.

В українському просторі упродовж останніх десятиліть виник ряд проектів, спрямованих на розвиток етнічної музики. Є низка фестивалів, орієнтованих на музику різних країн та культур світу. Це можуть бути проекти, де увагу приділяють World music загалом чи клезмерській музиці зокрема. Подібні проекти дають змогу ознайомитися з діяльністю не лише вітчизняних, а й зарубіжних колективів. Серед фестивалів, які проходять в українському просторі, можна згадати Міжнародний фестиваль єврейської музики – LVIVKLEZFEST, який за підтримки Холдингу емоцій “!FEST” з 2009 року проводять у Львові. В рамках даного фестивалю відбуваються концертні виступи різних колективів, як українських, так і закордонних. Серед тих ансамблів, які брали участь у проектах у рамках фестивалю LVIVKLEZFEST, можна згадати аргентинський “TangoKlezmerProject” (бандеон, клавішні, контрабас та кларнет), польський колектив “KlezmarFour” (скрипка, контрабас, ударні, баян, кларнет), словацький “Preßburger Klezmer Band” (саксофон, скрипка, кларнет, ударні, перкусія,

клавішні, акордеон). Колективом, який виконує етнічну (в тому числі клезмерську) музику та використовує серед інших інструментів баян, є канадський квартет “Quartetto Gelato” (Колін Майер, Кірк Старкі, Чарль Козенс, Пітер де Сотто). Його виконавці грають на різних музичних інструментах (скрипка, мандоліна, гобой, кларнет, віолончель, гітара), в тому числі на баяні. Музиканти не лише грають, а й поєднують гру зі співом. Вони блискуче комбінують різні стилі й напрямки. “Це і віртуозно виконувани класичні твори, і романтичні оперні арії, і запальне танго, і пристрасні циганські композиції, і народні пісні” [3, с. 86].

Одним з цікавих явищ у сучасній культурі є діяльність дуету “Klezmer Reloaded” у складі Олександра Шевченка (баян) та Мацея Голєбіовські (кларнет). У їх репертуарі цікаво звучить музика східноєвропейських євреїв-клезмерів, пропущена крізь призму власного бачення. Інтерес до клезмерської музики об’єднав у 2008 році українського та польського музикантів, які змогли виробити власний виконавський неповторний індивідуальний стиль, базований на змішуванні різних музичних культур. У їх творчому доробку – не лише перевтілення та відтворення єврейських мелодій, а й численні експерименти з класикою.

Є чимало українських колективів, які виконують клезмерську музику. В них використовують як баян, так і акордеон. Pushkin Klezmer Band – це колектив, який було засновано в 2010 році, його учасники (Дмитро Герасимов, Олексій Сагітов, Шевкет Зморка, Дмитро Коваленко, Ігор Сідаш, Христина Кирик, Олексій Гмиря) однаково добре виконують фольклор різних народів світу, презентуючи його не лише на клезмерських фестивалях, а й у інших проектах, пов’язаних із world music. У їх репертуарі – єврейські весільні мелодії, хасидські нігуни, одеський міський фольклор, румунська, циганська, кримськотатарська музика. Основою їхнього інструментарію є кларнет, тромбон, клавіші, акордеон, гітара, контрабас та ударні. Альбом гурту заслужив чимало позитивних відгуків, у яких підкреслено широкий спектр тих музичних стилів, котрі переплітаються у творчому спадку колективу. “З легкої руки молодих клезмерів старовинні теми стають частиною актуальної джазової та world music культури. Протискуючись крізь жанри, балансує між розумним джазом і балканським божевільям, теплим ретро і колоритною шароварщиною, “Пушкін” намацує свій власний, новий солодкий стиль” [2].

Український колектив “Консонанс-ретро” з Одещини також належить до ансамблів, які виконують музику фольклорного спрямування. В їх репертуарі народна музика, характерна для південних регіонів України, у тому числі клезмерська. Участь колективу в міжнародних етно-фестивалях, запис кількох музичних альбомів сприяють популярності “родинного” гурту. “Репертуар цього духового оркестру складається з унікальних єврейських, українських та молдавських (бессарабських) весільних мелодій, які виконували клезмери, музики та латуари у 30-70 роках ХХ століття. Відновлені з ініціативи оркестру Konsonans-Retro мелодії отримали нове звучання, характерне для балканської клезмерської музики, оскільки основними інструментами колективу є мідні духові” [5]. З інструментів використовують трубу, тромбон, бас-трубу, баян, акордеон, барабан.

Варто зазначити, що діяльність колективів, які грають різну етнічну музику, є цікавим предметом для дослідження, адже ознайомлення з культурами приводить до збагачення музичного багажу та потенційної можливості утворення нових синтетичних явищ. “Полікультурність як множинність культур у їх різноманітності містить безумовно позитивне розуміння своєї суті – взаємні збагачення, обмін, наслідування, запозичення, інтеграція як узгодженість норм, надбань, здобутків, ціннісних настанов тощо” [4, с. 233].

Практично в кожному з напрямків етнічної музики чільне місце відводять баяну. Цей інструмент є уособленням культури народу. Баян представлений у клезмерській музиці, яка була й залишається компонентом музичної культури України. Можна навести чималий перелік клезмерських гуртів, що наявні як у західному, так і у вітчизняному просторах. Однією з характерних ознак цих колективів є використання баяна (акордеона чи бандеона) як одного з інструментів, що допомагає створити неповторне звучання. Подібні колективи, як правило, не обмежуються виконанням лише клезмерської музики, а вводять до свого репертуару фольклорні твори інших народів, синтезуючи здобутки різних культур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка / М. Береговский. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text11.php.
2. Концерт еврейского оркестра Pushkin Klezmer Band [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <https://cultprostir.ua/ru/event/koncert-evreyskogo-orkestra-pushkin-klezmer-band>.
3. Сергушкин А. Все цвета музыки на фестивале “Виват, Баян!” / Алексей Сергушкин // Самара и Губерния, № 2/2013 (июнь). – С. 86–88.
4. Сидоренко І. Г. Полікультурність та ідентичність як чинники самовизначення особистості / І. Г. Сидоренко, В. С. Федосова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 231–238.
5. Сімейний оркестр Konsonans-Retro відкриє гала-концерт фестивалю LVIVKLEZFEST-2018 традиційною весільною клезмерською музикою [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.klezfest.lviv.ua/ua/uchasnyky/razom/54-konsonans-retro-mkodyma-ukraina-odeska-obl.html>.
6. Щепакін В. М. Клезмерська музика в культурі України XIX – початку XX ст. / В. М. Щепакін // Культура України. Збірник наукових праць. – Х. : ХДАК, 2010. – Вип. 31. – С. 270–279.
7. Huntington R. Klezmer: Definition, Music & Instruments. – URL: <https://study.com/academy/lesson/klezmer-definition-music-instruments.html>.

REFERENCES

1. Beregovsky, M. Jewish folk instrumental music. – available at: http://www.klezmer.com.ua/history/history_text11.php (accessed 25.09.2018). (in Russian).
2. Concert of the Jewish orchestra Pushkin Klezmer Band. – available at: <https://cultprostir.ua/ru/event/koncert-evreyskogo-orkestra-pushkin-klezmer-band> (accessed 30.09.2018) (in Russian).
3. Sergushkin, A. (2013). All the colors of music at the festival “Vivat, Bayan!”, *Samara i Guberniya* [Samara and the Province], Vol. 2, pp. 86–88. (in Russian).
4. Sidorenko, I. G. and Fedosova, V. S. (2014). Polyculture and identity as factors of personality self-determination, *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Actual problems of history, theories and practices of artistic culture], Vol. 33, pp. 231–238. (in Ukrainian).
5. The Konsonans-Retro family orchestra will open the gala concert of the LVIVKLEZFEST-2018 festival with traditional wedding klezmer music, available at: <http://www.klezfest.lviv.ua/ua/uchasnyky/razom/54-konsonans-retro-mkodyma-ukraina-odeska-obl.html> (accessed 1.10.2018). (in Ukrainian).
6. Schepakin, V. M. (2010). Klezmer music in the culture of Ukraine of the XIX – early XX centuries., *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Vol. 31, pp. 270–279. (in Ukrainian).
7. Huntington, R. Klezmer: Definition, Music & Instrument. – available at: <https://study.com/academy/lesson/klezmer-definition-music-instruments.html> (accessed 11.10.2018). (in English).

УДК 781.1

ORCID iD 0000-0001-7181-996X

Ольга Вороновська

АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИСУ
ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ

У статті висвітлено сучасні наукові трактування походження мови в цілому, зокрема, музичної мови, як такої, що має знакову природу. Досліджено єдину природу звукової інтонації

та мови людських рухів. Охарактеризовано процес становлення звукової інтонації музичною мовою під час її формування у часі згідно із законами логіки музичного руху. Розглянуто моторно-пластичну сторону музики як одну з найважливіших засад інтонування у психологічно-асоціативній формі.

Ключові слова: музична мова, знак, музична інтонація, жест, музичний рух, інтонаційно-рухова природа музики.

Ольга Вороновская

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА ЗНАКОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

В статье освещены современные научные трактовки происхождения языка в целом, в частности, музыкального языка, как имеющего знаковую природу. Исследована общая природа звуковой интонации и языка человеческих движений. Охарактеризован процесс становления звуковой интонации в музыкальный язык при формировании её во времени по законам логики музыкального движения. Рассмотрена моторно-пластическая сторона музыки как одна из важнейших основ интонирования в психологически-ассоциативной форме.

Ключевые слова: музыкальный язык, знак, музыкальная интонация, жест, музыкальное движение, интонационно-пластическая природа музыки.

Olga Voronovskaya

ACTUAL ASPECTS OF THE PROBLEM OF MUSICAL LANGUAGE SIGNS GENESIS

This article is dedicated to studying of a modern scientific interpretation of language origin in general, and music language in particular, that has a sign nature. The interpretation of music as a separate type of language was established in art studies only with the development of semiotics. According to many researchers, the general theory of sign systems should be based on analytical concepts derived by linguistics.

If the essence of a language is to be a means of communication for people thanks to its ability to transmit certain spiritual information, then the structure of verbal speech will be only its peculiarity, and the languages of art, the musical language in particular, should be considered as full linguistic, sign-semiotic systems. The relevance of our research is to prove this issue.

The objectives of the article are the analysis of modern scientific interpretations of the human communication language origin; the study of the essence of music, the laws of its functioning and development in the system of languages; consideration of the single nature of sound intonation and the language of human movements; the study of the motor-plastic side of music as one of the most important base of intonation.

Thoughts are shown and transmitted not only through a sound form. Such non-verbal means as gesture, facial expressions and pantomime do not give way to a sound intonation and are in a deep relationship with it. The fact that a sound intonation and gesture are controlled by one center (right hemisphere of the brain) is an important point of their commonality, of a single nature and serves as an essential argument for their theoretical convergence.

In theoretical musicology there are a lot of scientific research dedicated to the problem of a genesis of a music art language. The structure of the analysis proposed by many researchers determines the presence of three arts which are based on gesture, word and sound, because these means are necessary and sufficient to fully express the emotional processes, that is to express the personal meaning of reality in musical matter that bears an aesthetic function. We believe that music as an immanent art is built not only on the basis of verbal intonations, but also on plastic intonations which reflect the movement of the whole surrounding world and, first of all, of a man.

Basing on the works of psychologists and neuroscientists that the verbal language is preceded by its non-verbal formation, that is the primacy of the process of creating thought in the right hemisphere of the brain, which controls non-verbal intonational means of communication (audio – voice, musical sound; visual – gesture and facial expressions) and on the study of musicologists who dealt with the problem of a musical language genesis, we made the following conclusions:

– the human movement lies at the basis of a musical art, in other words “the energy of a living movement” (M. Bernstein), and it is primary, because it is the movement that is the condition for the emergence and development of perception and sensation;

– intonation becomes a musical language, that is a means of expressing and transmitting figurative and semantic information when it is formalized in time according to the laws of the musical movement logic;

– not only in the early stages, but also in the further development of music the motor-plastic side either directly organized the musical movement (when combining music with dance, procession, pantomime), or became one of the most important foundations of intonation in a psychologically associative form;

– the category of musical movement is based on a kind of “hidden anagram” of human bodily activity as an ontological formula for meaning formation;

– the type of musical mobility that organizes the musical movement is the condition for the existence of the intonation system of music.

Keywords: *music language, sign, musical intonation, gesture, musical movement, intonational-plastic nature of music.*

Тракування музики як окремого різновиду мови утвердилося в мистецтвознавстві лише з розвитком семіотики. На думку багатьох дослідників, загальна теорія знакових систем повинна ґрунтуватися на аналітичних поняттях, вироблених лінгвістикою, оскільки вони “мають достатній ступінь спільності, що дає приступити з їхньою допомогою до семіологічного дослідження” [3, с. 115]. Але за такого підходу жодну мову, крім словесної, не може вважати мовою, тому що дискретність знаків, їх жорстка організаційна структура (граматика) та конкретне словесне значення кожного знака (семантика) властиві тільки словесній мові.

У визначенні музики як мови мистецтва ми дотримуємося думки Б. Асаф’єва про те, що музичне інтонування – це образно-звукове відображення дійсності, аналогічно якому поетична, мальовнича, архітектурна, хореографічна та інші мови – це діяльність людського інтелекту, особливий процес виявлення людської свідомості. Якщо сутність мови – бути засобом спілкування людей, завдяки її здатності передавати їм певну духовну інформацію, то будова словесної мови буде лише її особливістю, а мова мистецтва, зокрема музичного, повинна бути визнана повноцінною (за всієї її своєрідності) мовною, знаково-семіотичною системою. У доведенні цього питання і полягає актуальність нашого дослідження генезису знаків музичної мови.

Сучасне наукове бачення щодо походження мови взагалі, тобто як знакового поведіння, відображено в роботах багатьох дослідників, серед яких Б. Якушин [28], Р. Барт [3], К. Бюлер [6]. Значну роботу щодо дослідження особливостей музичної мови здійснили В. Медушевський [16], Ю. Кон [13], С. Мальцев [14], М. Бонфельд [5], В. Холопова [25], О. Самойленко [21], С. Шип [26], Ю. Захаров [9], Г. Орлов [19], С. Раппопорт [20], А. Фарбштейн [24] та ін.

Мета статті – проаналізувати сучасні наукові трактування походження мови в цілому. Зрозуміти сутність музики, закони її функціонування та розвитку в системі мов людського спілкування. З цього погляду розглянути єдину природу звукової інтонації та мови людських рухів, дослідити моторно-пластичну сторону музики як одну з найважливіших засад інтонування у психологічно-асоціативній формі.

У цілому, все різноманіття знаків, що слугують завданням мистецтва, можна звести до акустичних (мистецтво слова, музика), оптичних (образотворчі види, архітектура, пластика) і синтетичних знаків (танці, театр, кінематограф). Музичні знаки за своєю природою належать до

класу акустичних. Проте ухвалення цієї тези не повинно заважати усвідомленню глибинних споріднених взаємин музичних знаків із жестовими, вербальними, а також графічними знаками.

Перш ніж розпочати розгляд проблеми генезису знаків музичної мови, стисло обговоримо сучасне наукове бачення щодо походження мови взагалі, тобто як знакового поведження. У цьому плані великий інтерес становить книга “Гіпотези про походження мови” Б. Якушина [28]. Він запропонував таку ідею: знакова діяльність людини розпочалася з пантоміми. По-перше, за думкою автора, дані антропологів свідчать про те, що первісна людина не володіла рухливою нижньою щелепою, і виходить, не могла промовляти членороздільних звуків. Тому, за думкою вченого, єдине, до чого можна було прийти як до первісного засобу спілкування, – пантоміма [28]. З опису пантоміми, власне, починається і всяке дослідження знакового поведження всіх колективних живих істот: “мова танцю” бджіл, “шлюбні танці” птахів і т. д.

Сучасна психологія, розглядаючи проблеми виникнення відчуття, сприйняття та психіки людини, поєднує їх із проблемою походження руху та дії взагалі. Це треба сприймати у тому розумінні, що живий рух можна розглядати як вихідну генетичну одиницю аналізу психічної реальності. Мова жестів як попередник словесної мови розглянута у численних дослідженнях М. Яковлева, М. Бернштейна, І. Сеченова, В. Вундта, М. Кагана, Я. Марра, Л. Виготського, К. Леві-Стросса, С. Ейзенштейна, О. Веселовського, Х. Міккіна, Т. Ніколаєвої та інших.

Жести створювали те предметне культурне середовище, яке надалі сприяло народженню абстрактного мислення людини. Єдність руху і психіки виявляється настільки виразно, що психологи обґрунтовують її так: “живий рух – це і є психіка..., рухи становлять ніби субстанцію образу”. Крім того, “у живому русі наявні як буттєві характеристики, так і характеристики, що прийнято називати власне психологічними, суб’єктивними. Іншими словами, у ньому присутні значення і зміст” [8, с. 76–78].

Якщо спочатку культура виступає як певна мова жестів у синкретичній, нерозчленованій єдності своєї сфери, то на наступному етапі розвитку культури та цивілізації – жести, набуваючи знаковості в духовно-перетворюючій діяльності людини як мовної системи, поряд із звуко-словесною, займають своє важливе значення у семіозі культури, що переконливо довів М. Каган [10, с. 278].

В. Медушевський відзначив цікаву властивість “правопівкульового мислення” – “інтимний зв’язок усіх його знакових систем”, завдяки якому музика отримує можливість узагальнити не лише свій власний досвід, а й досвід всієї культури: “у звуках музики відображені екстаз ритуального танцю, чемні жести галантної епохи, розміреність військової ходи, незоре різноманіття мовної виразності” [16, с. 43].

У теоретичному музикознавстві проблемі генезису мови музичного мистецтва присвячено багато наукових праць, у яких дослідники виділяють від двох до шести її формотворних початків. Г. Кнеплер бачить дві групи джерел музичної інтонації: з одного боку – “біогенні” та “мімогенні” імпульси (пов’язані, відповідно, з психофізіологією голосового апарату, тобто з “первинними” біологічними засобами звуковилучення, і далі – з мовою і рухом), а з іншого боку – “музикогенні”, що йдуть від “логіки звуковідносин” [30, с. 22]. Перший полюс – екстрамузичний, що групує джерела, які в реальній дійсності не є пов’язаними з музичними звуками (інтонації людської мови, охоплюючи і різного роду вигуки, крики, стогони, сміх та інше, а також “німі інтонації” жесту, міміки, танцю, пластики людського тіла); другий – інтрамузичний, навкруги якого зібрані позамузичні імпульси, які, проте, споконвічно пов’язані з музичними звуками (сигнали труб, дзвінки, удар годинника і т. д.). М. Бонфельд доповнює запропоновані класифікації “важливим виміром, у якому функціонують імпульси, що йдуть від обох полюсів: це імпульси, що пробуджують властиву музиці здатність до синестезії, тобто до передачі за допомогою звуків уявлення про простір-час” [5].

У російському та українському музикознавстві проблемам генезису знаків музичної мови присвячені роботи С. Скребкова, Л. Мазеля, О. Сохора, В. Цуккермана, В. Холопової, В. Медушевського, О. Сокола та інших дослідників, більшість із яких обирають жанровий підхід у визначенні та класифікації першоджерел музичного мистецтва. Причому у деяких

роботах центром класифікації стає опора на первинні побутові жанри, а в інших – жанровий початок трактовано ширше, і він охоплює різні аспекти життєдіяльності людини. Як приклад, звернемося до вислову О. Сохора: “Стилі жанрів повсякденної музики складаються на основі найтіснішого зв’язку цих жанрів з повсякденним життям і практичною діяльністю людей, точніше кажучи – на основі їх безпосередньої участі у житті. Тому в первинних жанрах найлегше простежити початкові зв’язки музики з дійсністю” [23, с. 297].

А тепер звернемося до роботи “Художні принципи музичних стилів” С. Скребкова, в якій автор вказав на три основні жанрові типи музичного тематизму. “Два з них, – наголосив він, – є історично первинними: танцювальність (точніше моторність, охоплюючи усі види танцю, маршу, передані музикою рухи) і декламаційність (вигуки, заклики, голосіння, речитація і т. д.). Третій тип – аріозний розспів, кантілена – виникає у музиці... на основі перших двох і формується в міру досягнення музичним мистецтвом своєї художньої самостійності, незалежно від слова і танцю” [22, с. 17]. За С. Скребковим, три типи жанрової характерності тематизму – декламаційність, моторність і розспів – є різними сторонами музичного інтонування.

Таким чином, структура аналізу, яку запропонували багато дослідників, обумовлює наявність трьох музичних мистецтв, основою яких є жест, слово та звук, оскільки ці засоби потрібні та достатні для повноти вираження емоційних процесів, тобто для вираження особистісного смислу дійсності в музичній матерії, яка містить естетичну функцію.

Цікавим у цьому зв’язку є твердження В. Москаленка, який звернув увагу на спільний знаменник усіх виділених першоджерел музичної мови: “Найважливішим фактором єдності, генетичної синкретичності всієї тріади є сама людина, точніше, – властиві їй психофізіологічні можливості музично-творчого самовираження. Грунтуючись на пісенності, декламаційності і моториці, у процесі художнього самовираження можна не вдаватися до засобів, створених штучно, тобто до музичних інструментів” [17, с. 91]. На основі цього, В. Колоней зробив висновок про специфічну тілесну “природу” жанрових основ музики, зважаючи на те, що “тілесність самовираження на генетичному рівні постає перед нами як ланка, що єднає всі первинні жанрові засади в одне ціле, як основа їх синкретичності” [12, с. 285].

Виявляючи генезис знаків музичного мистецтва, дослідники виділяють два основні начала – рух і слово. Так, Б. Асаф’єв привертав увагу до того, що “процес інтонування, щоб стати музикою, або зливається з мовною інтонацією, або, минаючи слово, але відчуваючи вплив “німої інтонації” пластики і рухів людини, стає музичною мовою” [1, с. 211–212]. В. Холопова, говорячи про дві основи музики, що забезпечують її існування, виділила дві “глобальні концепції музики – мелодійну і ритмічну” [25, с. 26]. Диференціацію подібного типу зробили ще давньогрецькі філософи, виділивши як два самостійні види музичних побудов ритмопею (моторне інтонування) та мелопею (мовленнєве інтонування), причому першій вони віддавали більшу перевагу. Взагалі звуко-інтонаційність і ритмо-інтонаційність виявляються такими глибинними явищами музики, розвиненість, характер і стан яких можуть бути наочними показниками того чи іншого типу музичної культури, пов’язаними з національно-цивілізаційними факторами.

Багато музикознавців спрямовували свої зусилля на поглиблення аналогії між музичною та словесною мовами, на її конкретизацію. Такі зусилля робили, зокрема, Ю. Кон, Б. Гаспаров, В. Гошовський, І. Земцовський та інші. В результаті у теорії музики склався досвід створення спеціальної теорії музичної мови. Спробу визначити засади цієї теорії зробив, наприклад, О. Сохор [23], позначивши напрям, в якому повинна рухатися теорія музичної мови. Цей напрям полягає в уточненні структурних і функціональних аспектів мовної організації, у дослідженні властивостей знакового тезауруса, законів граматики, сфери значень (семантики) цих елементів та їх відносин. Аналогічно, для аналізу системної організації музичної мови С. Шип звертається за допомогою до категорій теоретичної лінгвістики, приймаючи як гіпотезу, що “у музичному мовленні виявляються ті ж самі структурні яруси, функціонують ті ж самі механізми, що й у вербальній мовній системі” [26, с. 151].

Таким чином, теоретична література у вивченні генезису інтонаційної природи музики від словесної мови досить велика. Але є й інші погляди на цю проблему.

Звернемося, використовуючи метод дискурсивного аналізу, до спадщини С. Ейзенштейна: “Інтонація – це стадія руху тіла в цілому, витончений ступінь того ж виразного руху, що моделює звучання голосу, який, своєю чергою, теж є рухом людських органів – голосових зв’язок та інших. Але рух такої частоти і тонкості, що сприймається вже не зоровими переміщеннями, а звучаннями. Ритм у музиці – це слід вихідних тілесних рухів праці чи танцю, які передували тому, що потім, стало власне музикою” [27, с. 365].

Це положення перекликається з ученням Б. Асаф’єва про інтонацію, яке тяжіє до загальноестетичного її трактування. Вчений стверджував, що є дві загальні форми інтонації – зорова (жест, міміка, пантоміма) і звукова [1]. Отже, евристичний потенціал теорії інтонації Б. Асаф’єва перевершує рамки власне музичного мистецтва і, базуючись на матеріалі музики, звернений до глибинних витоків соціального буття та спілкування, до генезису власне культури в тій або іншій її історично-конкретній формі.

Загальновідомим є вислів Б. Асаф’єва: “Думка, щоби стати звуковираженою, інтонується. Інтонування ж або зливається з мовною інтонацією, перетворюючись на єдність слова-тону, або... з німою інтонацією пластики, стаючи чисто музичною інтонацією” [1, с. 211]. Гранично широке визначення Б. Асаф’єва інтонації ніби вбирає у себе весь процес руху, який пронизує музичний матеріал і приводить до створення художнього образу у музичному мистецтві. Отже, музична інтонація стає музичним мовленням, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли оформлюється у часі згідно із законами логіки музичного руху. Організація музичного руху стає умовою для реалізації змістовного сенсу, закладеного у музичній мові як системі інтонацій. Таким чином, тип музичної моторності, який організовує музичний рух, є умовою існування інтонаційної системи.

Згідно з В. Медушевським, музична інтонація – це єдність праїнтонаційної і структурно-аналітичної сторін [15]. Праїнтонаційна організація поєднує музику із життям – з мовленням, мисленням, пластикою, з досвідом живопису. В. Москаленко з цього приводу зробив висновок, що явище музичної інтонації має охоплювати, крім ідеальної і матеріально-пластичну, м’язову природу [17]. До цієї природи інтонації дослідник відносить працю голосових зв’язок, міміку, жестикуляцію і пантоміміку у виконавському апараті диригента, а також усю моторно-рухову сферу виконання на музичних інструментах.

Б. Асаф’єв писав, що інтонація – це нерозривна єдність усіх сторін звучання, що спирається на інтонаційно-мовний і рухово-пластичний досвід та досвід духовного життя, що стоїть за ними [1]. Окреслюючи настільки глобальну проблему, Б. Асаф’єв та інші дослідники зосереджувалися тільки на її першій частині, а саме – на спільності джерел мовленнєвої та музичної інтонацій. Однак, розуміючи також важливість “живого” руху в музиці, Б. Асаф’єв зауважив, що “мовленнєва інтонація завжди і постійно входить у суперечку з іншою, що йде від обумовленості ритму “німими” інтонаціями жесту, кроку, танцювального руху”, тобто з моторною інтонацією [1, с.47].

С. Скребков зазначив: “У далекій старовині, на зорі людської культури, зародки музичної інтонації народилися в колективній дії танцю, супроводжуваного вигуками...” І далі: “Музика, широко кажучи, вийшла з танцю, тому метро-ритмічний, моторно-танцювальний початок, об’єднуючий рухи колективу людей, навіки залишився у музичному мистецтві” [22, с. 399].

Більше того, Б. Асаф’єв визнає що “всяка архітектоніка музичних форм... обумовлена “німими” стимулами, з їх внесенням в інтонаційно-безупинне становлення “музики подиху” ударної, чіткої виразності мірного кроку чи механічно закономірного чергування танцювальних па” [1, с. 212], а “стійкість – не лише консонанс, бо вона є поняттям з галузі музичної кінетики і динаміки, а не акустики й не вчення про інтервали” [1, с. 201]. Крім того, Б. Асаф’єв стверджував, що “музика – переважно моторне мистецтво” [1, с. 204], у якому “музикалізації інтервалів передувало їх поступове виділення з повторів одних і тих самих постійних ритмо-інтонацій” [1, с. 213].

Усім зрозуміло, що поняття “сила”, “тяжіння”, “розв’язання”, “хвиля”, “імпульс”, “коливання”, “рівновага” – мають не менший стосунок до природи музики, ніж “число”,

“структура”, “симетрія”, “метр”, “функція” і т. п. Б. Асаф’єв ще у 1923 році писав, що “в музиці сила тяжіння ніби перетворюється з вертикальної у горизонтальну: музичний рух спрямовується вперед у боротьбі відцентрової і доцентрової сил, ніби перетікаючи з первинного центру тяжіння до наступного, від однієї точки опори до другої” [1, с. 147].

Наведеним думкам співзвучні погляди інших вчених, які писали про цей аспект музичного мистецтва. Так, Р. Барт вельми категорично висловив парадоксальну думку, що музика базована більше на “внутрішніх рухах тіла”, ніж на духовних процесах. В одній з робіт він зазначив, що “в музиці тіло починає говорити” і що музику можна аналізувати через наявну в ній пульсацію і акценти (“сома теми”) – цю ідею він і поклав в основу аналізу “Крейслеріани” Р. Шумана. Ті ж ідеї ми знаходимо в інших статтях Р. Барта: “Тіло – як “творець” музики, музика – як продукт тіла, музичне виконавство – як соматична і сенсуальна діяльність” [29].

Аналогічна думка є провідною у статті польського етномузикознавця Л. Беляєвського: “Інструментальна музика – це трансформація ряду людських жестів і рухів в музичні жести, що виробляються за допомогою голосу чи музичних інструментів” [4, с.109]. Тобто, людина виконує “жести-рухи” і сприймає “музичні жести”. Забігаючи трохи наперед, підкреслимо, що ми розуміємо “музичний жест” як одиницю музичного руху, його фрагмент, який втілює у собі будь-яку якість. Це поняття особливо важливе тим, що спроможне позначити як сам рух у його процесуальності, так і “згорнутий” рух. Оскільки в жести-русі й у “згорнутому” жести втілюється той самий ейдос, то доречним буде і ту, й іншу форму називати тим самим словом – “музичний жест”.

Цікаво, що, при дослідженні нейропсихологічних “механізмів” сприйняття жанрових значень через музичну інтонацію В. Медушевський також як і Жак-Далькроз [7], дійшов висновку, що кодами сприйняття служать певні музично-пластичні, слухо-моторні знаки, в яких зафіксовано будь-який, відповідний жанру рух. В. Медушевський надає великого значення тілесно-руховій стороні музики. Він пише: “Музична інтонація тілесна вже за своєю формою: вона обмірковується подихом, зв’язками, мімікою, жестами – тобто цілісним рухом тіла” [15, с. 168]. Якщо у цій цитаті жест виступає одним із джерел музичної інтонації, то в другій – безпосередньо підкреслюється єдина сутність інтонаційного і пластичного жестів. Ця думка настільки важлива, що ми дозволимо собі навести її формулювання повністю: “Музиці не потрібне переведення на мову інтонацій і жестів, тому що вона сама є цілісною інтонацією тіла: будь-яка інтонація може бути осмислена у реальних жестах... Найкращий спосіб – розгорнути сховану інтонацію у повну жесто-мімічно-звукову інтонацію, як це мимоволі роблять виконавці. Тоді художній світ твору ясніше відкриється і свідомості лівої півкулі мозку, його легше буде описати словами” [15, с. 170]. В музиці у схематичному вигляді це відображається у таких поняттях, як ямб, хорей, анапест, дактиль та ін., запозичених з поезії, яка, своєю чергою, запозичила їх із метрики і ритміки танцю, що складається зі стоп: арсиса – підняття стопи і тезису – “положення”.

Отже, у певному сенсі можна говорити про єдиноприродність всякого “якісного” руху, в тому числі тілесного й музичного жестів.

Намагаючись визначити першоджерела музики з гносеологічного погляду, ми знову знаходимо підтвердження нашої думки про велику близькість музичної та рухової мов. А саме – вербальні засоби, із властивою ним поняттєвою навантаженістю, не дають змоги словесній мові вийти за межі “словесно-понятійної дискурсивної структури словесного матеріалу” [11, с. 68]. Стосовно ж музичної мови, то вона не є зображальною за своєю природою, тому що музично-інтонаційні структури значать, але не позначають – переживання як духовний процес не можна “зобразити”, його можна тільки “виразити” (зобразити можна лише вираження емоції – жестове, словесне та ін.). Розрізняючи два шляхи художнього осмислення дійсності – літературний та музичний, С. Раппопорт бачить своєрідність першого у “фактографічному” засобі відображення буття, а другого – у експресивно-виразному засобі відображення особистісного ставлення людини до дійсності [20].

Спираючись на традиції порівняння самостійних видів мистецтва, ми спробуємо схематично показати різні явища, що лежать у підвалинах музичної мови, а саме ті ознаки, котрі музика отримала як превалюючі від рухової та словесної мов людини.

<u>Мовленнєві явища</u>	<u>Рухово-пластичні явища</u>
1. часове сприйняття	1. просторово-часове сприйняття
2. звукова основа	2. рухова основа
3. поняттєво-раціональна пізнавальність	3. інтуїтивно-емоційна пізнавальність
4. темпові розмаїття	4. темпова регулярність
5. різнометрична неповторність	5. однометрична повторність
6. неперіодичність	6. періодичність
7. розспів	7. ударність
8. неподільність часток	8. дроблення часток
9. звукоінтонеми	9. ритмоінтонеми

Розглядаючи різноманітні елементи, характерні для музичного інтонування, зауважимо наступне. Ми вважаємо, що музика, як іманентне мистецтво, будується не тільки на основі словесних інтонацій, а й, навіть у більшій мірі, на моторних інтонаціях, які відображають рух усього навколишнього світу і насамперед людини. Чудово про це сказав Г. Нейгауз: “Простим жестом – змахом руки – можна іноді набагато більше пояснити і показати, ніж словами. Це не суперечить і самій природі музики, в якій завжди підспудно чувається рух, жест, хореографічний початок” [18, с. 47].

Зі всього викладеного стає зрозумілим, що в основі музичної мови лежать два початково дані людині засоби спілкування і передачі певної духовної інформації – словесна мова і мова рухів. Спираючись на праці вчених-психологів і нейрофізіологів про те, що словесній мові передують її несловесне формування, тобто про первинність формування думки у правій півкулі мозку, яка керує невербальними інтонаційними засобами спілкування (звуковими – голос, музичний звук, і зоровими – жест та міміка), ми звернулися до досліджень музикознавців, які займалися проблемою генезису знаків музичної мови, і зробили наступні висновки.

Той факт, що звукова інтонація, жест і міміка “керуються” з одного центру (права півкуля) є важливим моментом їхньої спільності, єдиної природи, і служить суттєвим аргументом для їх теоретичного зближення. Спираючись на висловлення і думки наведені вище, ми можемо стверджувати, що у підвалинах музичного мистецтва лежить людський рух, інакше кажучи “енергія живого руху” (М. Бернштейн), і вона є первинною, бо саме рух, як буде доведено далі, виступає умовою виникнення й розвитку сприйняття та відчуття. Інтонація стає музичною мовою, тобто засобом вираження і передачі образно-значущої інформації, тоді, коли оформлюється у часі згідно із законами логіки музичного руху. Не тільки на ранніх етапах, а й у подальшому розвитку музики моторно-пластична сторона або безпосередньо організовувала музичний рух (при поєднанні музики з танцем, процесією, пантомімою), або ставала однією з найважливіших підвалин інтонування у психологічно-асоціативній формі. Отже, категорія музичного руху базується на своєрідній “прихованій анаграмі” людської тілесної діяльності як онтологічній формулі смислотворення, а саме тип музичної моторності, який організує музичний рух, виступає умовою наявності інтонаційної системи музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. Книга 1 и 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баллонов Л., Деглин В. Слух и речь доминантного и недоминантного полушария / Л. Баллонов, В. Деглин. – Л. : Наука, 1976. – 218 с.
3. Барт Р. Основы семиологии / Р. Барт // Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975. – С. 114–163.
4. Беляевский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений / Л. Беляевский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М., 1987. – С. 106–115.

5. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1999. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
6. Бюлер К. Теория языка / К. Бюлер. – М., 1993. – 501 с.
7. Жак-Далькроз Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М. : Классика-21 в., 2002. – 247 с.
8. Запорожец А., Зинченко В. Восприятие, движение, действие / А. Запорожец, В. Зинченко // Познавательные процессы. Ощущение, восприятие. – М. : Педагогика, 1982. – С. 50–80.
9. Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дис. на соискание науч. степ. канд. искусств.: спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Ю. Захаров. – М., Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. – 1999. – 23 с.
10. Каган М. Философия культуры / М. Каган. – СПб, 1996. – 416 с.
11. Каган М. Музыка в мире искусств / М. С. Каган. – СПб., 1996. – 232 с.
12. Колоней В. Пластическое начало в структуре фортепианно-исполнительского интонирования / В. Колоней // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 1. – Одеса, 2002. – С. 279–286.
13. Кон Ю. К вопросу о понятии “музыкальный язык” / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. Сборник статей. – М. : Музыка, 1967. – С. 93–104.
14. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака / С. М. Мальцев. – Л., 1980. – 62 с.
15. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
16. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы / В. Медушевский // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 34–48.
17. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа) / В. Москаленко. – К. : Мин. культ. Украины, КГК, 1994. – 157 с.
18. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М., 1988. – 295 с.
19. Орлов Г. Дерево музыки / Г. Орлов. – Вашингтон : Н. Л. Frager & Co – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 408 с.
20. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства / С. Раппопорт // Музыка, искусство и наука. Вып 2. – М., 1973. – С. 17–58.
21. Самойленко А. Язык сознания и семантический анализ музыки: к постановке проблемы / А. Самойленко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2004. – С. 18–29.
22. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.
23. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сборник статей. – М., 1971. – С. 292–310.
24. Фарбштейн А. Музыкальная эстетика и семиотика / А. Фарбштейн // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. – М. : Музыка, 1974. – С. 75–89.
25. Холопова В. Музыка как вид искусства / Валентина Холопова. – М. : Научно-творч. центр “Консерватория”, 1994. – 260 с.
26. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки (теорет. исслед.) / С. Шип. – Одесса, 2004. – 295 с.
27. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти т. / С. Эйзенштейн. – Т. 2. – М. : Искусство, 1964. – 460 с.
28. Якушин Б. Гипотезы о происхождении языка / Б. Якушин. – М. : Наука, 1984. – 137 с.
29. Barthes R. Image. Music. Text / Roland Barthes. – New York : Hill and Wang ; London : Fontana, 220 p.
30. Knepler G. Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik / G. Knepler // Sitzungberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. Berlin, 1983, N.1. S. 7–34.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protses* [Musical form as a process], Book 1 and 2, Leningrad, Music. (in Russian).
2. Ballonov, L. and Deglin, V. (1976). *Slukh i rech dominantnogo i nedominantnogo polushariya* [Hearing and speech of the dominant and non-dominant hemisphere], Leningrad, Nauka. (in Russian).
3. Bart, R. (1975). Basics of semiology, *Strukturalizm: "za" i "protiv"* [Structuralism: "for" and "against"], Moscow, pp. 114–163. (in Russian).
4. Belyaevskiy, L. (1987). Instrumental music – the transformation of human movements, *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk musical instruments and instrumental music], Moscow, pp. 106–115. (in Russian).
5. Bonfel'd, M. (1999). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Language. Speech Thinking. The experience of the system study of musical art], Vologda, Rus, available at: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>. (in Russian).
6. Byuler, K. (1993). *Teoriya yazyka* [Theory of Language], Moscow. (in Russian).
7. Zhak-Dalkroz, E. (2002). *Ritm* [Rhythm], Moscow, Klassika-21 vek. (in Russian).
8. Zaporozhets, A. and Zinchenko, V. (1982). Perception, movement, action, *Poznavatel'nye protsessy. Oshchushchenie, vospriyatie* [Cognitive processes. Sensation, perception], Moscow, Pedagogika, pp. 50–80. (in Russian).
9. Zaharov, Yu. (1999). "The interpretation of music: semiotic and hermeneutic aspects", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.02, Moscow, Moscow P. Tchaikovsky State Conservatory, 23 p. (in Russian).
10. Kagan, M. (1996). *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of Culture], Saint Petersburg. (in Russian).
11. Kagan, M. (1996). *Muzyka v mire iskusstv* [Music in the World of Arts], Saint Petersburg. (in Russian).
12. Koloney, V. (2002). Plastic beginning in the structure of piano performing intonation, *Muzichne mistetstvo i kultura. Naukoviy visnyk* [Musical art and culture. Scientific Journal], Odesa, pp. 279–286. (in Russian).
13. Kon, Yu. (1967). To the question of the concept of "musical language", *Ot Lyulli do nashih dney. Sb. Statey* [From Lully to our days. Collection of articles], Moscow, Muzyka, pp. 93–104. (in Russian).
14. Mal'tsev, S. M. (1980). *Semantika muzykal'nogo znaka* [Semantics of the Musical Sign], Leningrad. (in Russian).
15. Medushevskiy, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki : Issledovanie* [Intonational form of music: Research], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
16. Medushevskiy, V. (1980). Man in the mirror of intonational form, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 9, pp. 34–48. (in Russian).
17. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykal'noy interpretatsii (K probleme analiza)* [Creative aspect of musical interpretation (On the problem of analysis)], Kyiv, Ministry of Culture of Ukraine, KGK. (in Russian).
18. Neygauz, G. (1988). *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [About the art of the piano game], 5-th edition, Moscow. (in Russian).
19. Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki* [The Tree of Music], Washington: H. L. Frager & Co, St. Petersburg: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
20. Rappoport, S. (1973). Semiotics and the language of art, *Muzyka, iskusstvo i nauka* [Music, art and science], Iss. 2, Moscow, pp. 17–58. (in Russian).
21. Samoylenko, A. (2004). Language of consciousness and semantic analysis of music: to the formulation of the problem, *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukoviy visnyk Odeskoyi derzhavnoi muzychnoyi akademii imeni A. V. Nezhdanovoi* [Musical art and culture. Scientific Journal of the Odesa A. V. Nezhdanova State Musical Academy], Odesa, pp. 18–29. (in Russian).
22. Skrebkov, S. (1973). *Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic principles of musical styles], Moscow. (in Russian).

23. Sokhor, A. (1971). Theory of musical genres: tasks and prospects, *Teoreticheskie problemy muzykalnykh form i zhanrov. Sb. Statey* [Theoretical problems of musical forms and genres. Collection of articles], Moscow, pp. 292–310. (in Russian).
24. Farbshteyn, A. (1974). Musical aesthetics and semiotics, *Problemy muzykal'nogo myshleniya. Sb. Statey* [Problems of musical thinking. Collection of articles], Moscow, Muzyka, pp. 75–89. (in Russian).
25. Holopova, V. (1994). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a kind of art], Moscow, Scientific creativity Center Conservatria. (in Russian).
26. Ship, S. (2004). *Muzykal'naya rech i yazyk muzyk (Teoret. issled.)* [Musical speech and the language of music (Theoretical research.)], Odesa. (in Russian)
27. Eyzenshteyn, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniya v 6-ti t.* [Selected works in 6 volumes], Vol. 2, Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
28. Yakushin, B. (1984). *Gipotezy o proiskhozhdenii yazyka* [Hypotheses about the origin of the language], Moscow, Nauka. (in Russian).
29. Barthes, R. (1975). *Image. Music. Text*, New York, Hill and Wang, London, Fontana. (in English).
30. Knepler, G. (1983). *Sprache und Musik unter dem Aspekt der Ästhetik*, *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR* [Meeting reports of the Academy of Sciences of the GDR], Berlin, no. 1, pp. 7–34. (in German).

УДК 783.8:061.23 (477.44)

Нінель Сізова

РОЛЬ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У РОЗВИТКУ ХОРОВОГО РУХУ НА ВІННИЧЧИНІ У 1920-Х РОКАХ

У статті розглянуто специфіку діяльності хорових колективів, які існували при музичному товаристві ім. Леонтовича на Вінниччині. Досліджено творчу діяльність хорів, виступи колективів, їх репертуар. Проаналізовано роботу керівників хорів упродовж існування колективів до 1937 року. Виявлена особливість роботи, умови й наслідки впливу радянської ідеології на творчість хорових колективів, які діяли при філіях у Тульчині, Вінниці, Гайсині, Шпиківі, Зятківцях, Дашеві, Сутисках.

Ключові слова: хорова культура Вінниччини, товариство імені Леонтовича, хоровий спів, диригент.

Нінель Сізова

РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ИМЕНИ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА В РАЗВИТИИ ХОРОВОГО ДВИЖЕНИЯ НА ВИННИЧЧИНЕ В 1920-Х ГОДАХ

В статье рассмотрена специфика деятельности хоровых коллективов, существовавших при музыкальном обществе им. Н. Леонтовича в Винницкой области. Исследована творческая деятельность хоров, выступления коллективов, их репертуар. Осуществлен анализ работы руководителей хоров на протяжении существования коллективов до 1937 года. Обнаружена особенность работы, условия и последствия влияния советской идеологии на творчество хоровых коллективов, существовавших при филиалах в Тульчине, Виннице, Гайсине, Шпикове, Зятковцах, Дашеве, Сутисках.

Ключевые слова: хоровая культура Винницкой области, общество имени Н. Леонтовича, хоровое пение, дирижер.

**THE ROLE OF MYKOLA LEONTOVYCH MUSICAL SOCIETY
IN THE DEVELOPMENT OF CHOIR MOVEMENT
IN VINNYTSIA REGION IN THE 1920 YEARS**

The article deals with the specifics of the activities of choir collectives that existed in the M. Leontovych musical society in Vinnytsia region. The creative activity of choirs was explored; bright performances of the groups, their repertoire were described. The author has carried out an analysis of the work of the choirs' leader during the abolition of the collectives until 1937. The peculiarity of the work, conditions and consequences of the influence of Soviet politics on the existence and creativity of choral ensembles existing in the affiliates in Tulchyn, Vinnytsia, Haysyn, Shpykiv, Zyatkiivtsi, Dashev and Sutysky are identified.

So, the whole work of Ukrainian M. Leontovych musical society, the first branches of which became centers in Vinnytsia and Tulchyn, played an important role in activating the choral movement in Ukraine. The representatives of the company started active work on collecting and popularizing the artist's heritage, developing the traditions of choral music in Ukraine. It was M. Leontovych musical society, who acted in the homeland of the composer, played a key role in the formation of modern professional choral performance in Vinnytsia region.

The representatives of Tulchyn branch managed to restore the activity of the amateur chapel founded by M. Leontovych rather quickly. On the basis of the established committee for honoring the memory of composer M. Leontovych on September 19, 1922, a branch of the M. Leontovych Music Society was organized, which could perform various cultural and artistic tasks.

Vinnytsia branch was founded in 1922 and immediately became one of the most active branches. Soon after the establishment of the branch, the question was raised about creating a choir chapel at it. Leontovych mixed choir began its existence in 1922, consisting of 56 people, headed by S. Papa-Afanasopoulo. Leontovych Choral Capella was very active and creative. So, only during 1925 the choir gave over 80 concerts. The repertoire of the choir was quite diverse; it included works by Ukrainian composers, as well as Western European and Russian composers.

At the end of the 1920s, in the Soviet society, witnessed the onset of a totalitarian Stalinist regime, which, from the outset of the next decade, began cruel repressions against all manifestations of Ukrainian culture. In the struggle against Ukrainian culture the authorities stopped the activities of the M. Leontovych Music Society. Most of the leaders and participants of the choir turned out to be repressed by the authorities and could not fully disclose their professional abilities.

Summing up the review of the sociology cultural context of the musical life of Vinnytsia in the first third of the twentieth century, it can be stated that the period, unlike the frontier centuries, was characterized by short democratic changes in the development of the musical culture of the region, which replaced the strict control of all artistic processes from the side of Soviet power.

Despite such difficult circumstances, the activities of the musical groups of Vinnytsia region in the first third of the twentieth century managed to create a distinctive national identity of the musical life of the region.

Keywords: *choral culture of Vinnytsia region, society named after Leontovych, choral singing, conductor.*

Батогранний та різнобарвний образ музичної культури України складається з панорамної низки регіональних культур, кожна з яких, володіючи рисами загальнонаціональними, водночас має характерні особливості, що виділяють її з-поміж інших. Усвідомлення необхідності вивчення образів регіональних культур привело до того, що в останні десятиліття значно активізуються дослідження, присвячені різнобічному вивченню музичної культури регіонів. Предметом таких досліджень постають народнопісенна та інструментальна спадщина, становлення і розвиток музичної освіти, музично-концертне й театральне життя, фестивальний рух та інші аспекти регіональної музичної культури. Окрему групу наукових праць становлять дослідження хорової культури різних регіонів України, в

яких їх автори виокремлюють специфіку хорових традицій Галичини, Закарпаття, Прикарпаття, Буковини, Волині, Поділля, Київщини, Чернігівщини, Слобожанщини та інших регіонів. Проте, попри значну кількість регіональних досліджень української хорової культури, залишається актуальною проблема вивчення хорового музикування на Вінниччині як у специфічному регіоні, що належить до Поділля з його унікальними фольклорними і хоровими традиціями. Усвідомлення особливостей феномену хорової культури Вінниччини на загальнонаціональному тлі постає однією з передумов побудови цілісної картини української музичної культури.

Особливо цікавим періодом в історії хорового мистецтва Вінниччини 1920-ті роки, коли на тлі українізації відбувалися процеси професіоналізації музичного життя регіону. Саме з початком процесів українізації у 1920-х роках значно активізувався в Україні хоровий рух, що привів до виникнення низки аматорських і самодіяльних хорових колективів на Вінниччині. Значну роль у цій справі відіграла діяльність Всеукраїнського Музичного товариства ім. М. Леонтовича, одними з перших філій якого стали осередки у Вінниці й Тульчині.

Окремі питання функціонування таких осередків у різних регіонах України, історію створення та роботи музичного товариства ім. М. Леонтовича розкрито у монографії О. Бугасвої “Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича” [1]. Певною мірою діяльність філій товариства на Вінниччині висвітлено у роботі Л. Семенко “Їх поєднала пісня Леонтовича...” : нариси з історії музичного життя в Україні 1910–1930-х рр.” [13]. Певна інформація про діяльність хорових колективів краю міститься у документах Державного архіву Вінницької області [3–8], Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського [9–10] та пресі зазначеного періоду: “Більшовицька правда” [14], “Музика” [15], “Червоний край” [2]. Проте вони потребують ретельного аналізу й узагальнення, які допоможуть охарактеризувати репертуар хорових колективів, специфіку роботи хормейстерів, визначити роль та місце хорових колективів, що функціонували при філіях Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, у розвитку хорової культури Вінниччини.

Мета статті – визначити вплив діяльності хорових колективів філій Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича на професіоналізацію хорового мистецтва Вінниччини.

Ще від початку заснування Всеукраїнського комітету по вшануванню пам’яті композитора М. Леонтовича його представники почали збирати та популяризувати спадщину митця, розвивати традиції хорового музикування в Україні. Саме Музичне товариство ім. М. Леонтовича, яке діяло на батьківщині композитора, відіграло ключову роль у становленні сучасного професійного хорового виконавства на Вінниччині. Надалі становлення та діяльність Музичного товариства ім. М. Леонтовича з його численними філіями відбувалися на хвилі піднесення національного мистецтва, створення різноманітних українських літературних угруповань, виникнення значної кількості українських театрів, інтенсивної гастрольної діяльності хорових капел, започаткування традицій національного кінематографа, формування національної композиторської школи, опанування українськими митцями принципами стильових і художніх напрямків образотворчого мистецтва та багатьох інших культурно-мистецьких явищ, що сприяли українському відродженню.

Згідно з матеріалами Інституту рукопису Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, вже 14 лютого 1921 року в Тульчині розпочала діяти філія Всеукраїнського комітету по вшануванню пам’яті композитора М. Леонтовича [9, арк. 6]. Саме у Тульчині композитор працював з хором жіночого єпархіального училища, а також організував аматорську хорову капелу, багато з учасників якої надалі обрали музику своєю справою життя.

Тульчинську філію очолив товариш Миколи Леонтовича Володимир Шандровський, який першочерговим завданням вважав відновлення діяльності хору, який заснував композитор. Разом зі своїм братом Глібом він був учасником аматорської капели, котру теж створив композитор.

Представники Тульчинської філії зуміли швидко відновити діяльність капели, яка вже у лютому 1921 року виступила на концерті пам’яті композитора з прем’єрою пісні “Смерть”. Відтоді у документах місцевого керівництва колектив іменував Округовою капелою ім. М. Д. Леонтовича при Брацлавському повітовому відділі народної освіти. Проте діяльність колективу було відновлено ненадовго. Згідно з архівними документами, у травні наступного

1922 року голова президії Товариства Ю. Михайлів звернувся до хормейстера І. Чижського з проханням посприяти “тульчанам утворити міцний хор, гідний імені того, хто поклав стільки сил для його розвитку” [9, арк. 5]. Одразу після смерті М. Леонтовича капелу очолив його учень, уродженець Тульчина дев’ятнадцятирічний Микола Покровський, у майбутньому – народний артист України, професор Одеської державної консерваторії, головний диригент і художній керівник Одеського театру опери і балету. Як свідчать спогади М. Покровського, “перший концерт пам’яті М. Леонтовича пройшов з таким успіхом, що нам довелося повторити його кілька разів, бо чимало людей не змогло потрапити на нього” [12, с. 110].

Тульчинська філія постійно зазнавала фінансових труднощів та переживала внутрішні негаразди, внаслідок чого її існування на листопад 1926 року перетворилося на формальність. Тому неминучим постало питання її реорганізації та переобрання президії. У зверненні Товариства ім. М. Леонтовича у Києві до Тульчинської Окрполітосвіти від 30 березня 1927 року йшлося: “Доводимо до Вашого відома, що Ц. (центральний) П. (президії) Муз. Т-ва затвердило протоколи ініціативної групи по утворенню філії Нашого тов-ва в м. Тульчині. Зважаючи на те, що Тульчинська філія молода й не має певної матер’яльної бази для розгортання роботи в плані музичному, Ц. П. просить Вас підтримати філію всіма можливими для Вас заходами в її роботі” [7, арк. 205]. Цього разу головою Тульчинської філії став викладач кооперативного та педагогічного технікумів Родіон Скалецький, а членами президії Д. Клевчук, Н. Перовський, П. Савицький [10, арк. 10].

З ініціативи Тульчинської філії та Окружної політосвіти у Тульчині було організовано оркестрову (13 осіб) і хорову (45 осіб) капели. Першу очолив лектор педагогічного технікуму Д. О. Клевчук, а хоровим колективом керував Р. А. Скалецький. У березні 1927 року було також розпочато організацію драматичної студії.

Першими виступами хорової капели стали концерти на честь відзначення роковин смерті Т. Шевченка та річниці Лютневої революції. З протоколу засідання правління Тульчинської філії від 6 березня 1927 року відомо, що до репертуару цих концертів увійшли пісні “Заповіт”, “Думи мої”, “Сон”, “Грими грими, могутна пісне”. Також було вирішено влаштувати платний концерт для поповнення матеріального фонду Філії, в репертуарі якого були “Революційний марш”, “Гімн робітників і селян”, “Пісня кузні”, “Марш Червоної армії” та інші твори [7, арк. 623].

Для реалізації поставлених перед хоровим колективом завдань запланували концертні подорожі. До літа 1927 року набір виконавців до капел тривав. Та вже 15 квітня цього ж року капели розпочали подорожі найближчими селами, містечками і цукроварнями округи “для влаштування зразкових вистав революційного та побутового репертуару” [8, арк. 327]. Концерти були як платними (для покриття видатків на дорогу), так і безкоштовними. Протягом травня-червня 1927 року капели дали концерти в Тульчині, Гайсині, Крижополі, Капустянах і Брацлаві [8, арк. 50].

Незважаючи на матеріальні труднощі, капела під керівництвом Р. Скалецького активно концертувала до листопада 1932 року, поки її керівника не заарештували за підозрою в так званому українському буржуазному націоналізмі. Після його арешту і заслання колектив очолив Мефодій Гриневич – викладач співів Тульчинської педагогічної школи, – який зумів зберегти належний виконавський рівень хору. “Однак використати можливості капели у повному обсязі було вже неможливо: більшу частину репертуару склали твори про Сталіна, революційні марші та розважальні пісні з кінофільмів. Проте, віддаючи шану традиції, в останньому відділі концертів виконувалися і народні пісні: “Коли б мати не біла”, “Коло млина на калині”, “Віють вітри”, “Кучерява Катерина”, “А мій милий умер”, “Крига кригу серед білу” та інші” [13, с. 21]. Програму кожного концерту керівник був змушений узгоджувати з інспектором районного відділу народної освіти. М. Гриневича спіткала доля, подібна до долі Р. Скалецького: його було заарештовано 1938 року й засуджено до шести років ув’язнення. Після нього капелу очолив місцевий комсомольський активіст, співак Борис Воскобойнік. Його керівництво ознаменувалося повним занепадом капели, що почала виконувати тільки функції районної агітаційної бригади [11, с. 17].

Вінницька філія була заснована 1922 року й одразу стала одним з найактивніших осередків Товариства ім. М. Леонтовича в Україні. 29 травня відбулися збори ініціативної групи, яка обрала тимчасову президію філії. До неї увійшли випускник Одеської консерваторії, диригент, директор музтехнікуму Овсій Маркович Губерман, працівник Вінницького статистичного бюро Іван Павлович Вікул і літературний співробітник редакцій вінницьких газет Віктор Іванович Маньківський [10, арк. 2]. Невдовзі, 20 липня цього ж року, відбулися перші загальні збори членів філії, де було обрано постійну президію, яку очолив Сергій Юрійович Папа-Афанасопуло [1, с. 285]. Засідання президії відбувались у приміщенні редакції газети “Червоний край”, яка фактично стала періодичним виданням філії, постійно висвітлюючи її діяльність.

Одразу ж після заснування філії виникло питання про створення при ній хорової капели. Вже у 1922 році на базі Художньої капели Давидовського було створено мішаний хор ім. М. Леонтовича з 56 осіб, який очолив С. Папа-Афанасопуло [4, арк. 39].

Згідно зі статутом і планом роботи Державної капели ім. М. Леонтовича, метою діяльності колективу було “розповсюджувати найкращі зразки української народної хорової пісні в художньому виконанні, сприяти розвиткові у слухачів естетичного почуття та любові до своєї рідної пісні, ... збирання на території Поділля найкращих зразків народних мелодій, запис їх, аранжування та виконання їх” [4, арк. 38]. Програма роботи капели охоплювала періодичні виступи у театрах і робітничих клубах, поїздки на периферію Вінниччини “з метою давати низку концертів по селах, цукроварнях, повітових містах для селян і робітників” [4, арк. 38]. Протягом 1922 року капела підготувала концертну програму з творів М. Леонтовича. В архівних документах є інформація про концерти капели у 1922–1924 роках на сценах Вінниці, Жмеринки, Немирова, Літина, Сутисок, Луки-Мелешківської для майже 34-х тисяч краян [3 арк. 104].

Свою діяльність капела змушена була постійно узгоджувати з органами місцевої влади, а з кожного платного виступу державі сплачували податки. Дотацій від місцевої влади колектив не отримував, проте часто працював на її вимогу. Так, 2 березня 1925 року було влаштовано концерт революційних пісень “Жовтень у музику!”, на якому виконано і твір С. Папа-Афанасопула “Не треба сліз!” [2, с. 4]. Проте, за свідченням кореспондента газети “Червоний край” (Віктор Маньківський. – *Прим. автора*), публіка до виступу поставилася скептично [2, с. 4]. Варто зазначити, що Музичне товариство ім. М. Леонтовича у жовтні 1924 року змушено було декларувати ідею “Жовтень у музику!”, тому діяльність капели в цей період була дуже заідеологізованою. Саму ж капелу на певний період було перейменовано у “Першу робітничо-селянську капелу на Поділлі ім. Леонтовича”.

Як свідчать звіти про репертуар капели, у 1925 році він налічував понад 120 творів. Найбільшу частку з них становили твори українських композиторів М. Лисенка, М. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф. Акименко, П. Козицького, М. Вериківського, О. Кошиця, А. Вахнянина, С. Людкевича. Виконувала капела й твори свого тодішнього керівника С. Папа-Афанасопула та його попередника Г. Давидовського. Західноєвропейська і російська музика була представлена хорами Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Танєєва, Дж. Россіні, Ш. Гуно [3, арк. 103–104].

На початок березня 1925 року капела дала понад 80 концертів, проте у місцевій пресі така цифра була сприйнята з певною долею іронії: “Коли б це була 80-та вистава “Баядерки”, то день 2 березня 1925 року можна було б назвати “культурним святом” Політосвіти і Рабмісу. На жаль, це була не “Баядерка” і навіть не концерт Пепі Ліпман, а тільки... 80-й концерт Капели ім. Леонтовича...” [2, с. 4].

Скепсис зі сторони критики, матеріальні труднощі (всі філії Товариства імені М. Леонтовича і колективи при них було знято з державного фінансування), боротьба з “церковщиною”, а згодом і від’їзд С. Папа-Афанасопула з Вінниці, якого звільнили з посад керівника капели та голови президії філії товариства імені М. Леонтовича) лише пришвидшили кризу в капелі. Незважаючи на те, що у жовтні 1926 року колектив знову було взято на державне утримання, його активна діяльність поступово згасала. Під керівництвом хормейстера В. Філіповського було підготовлено нову програму “жовтневих” пісень

радянських композиторів, з якою капела виступила у Вінниці, Степанівці, Немирові та інших містечках округи [15, с. 72]. З від'їздом із Вінниці Б. Левитського капела стала працювати як самодіяльний хоровий ансамбль без диригента.

Лише восени 1932 року, після майже п'яти років самодіяльного функціонування, на посаду диригента Вінницької капели було запрошено М. Гайдая, який зумів активізувати та знову професіоналізувати її роботу. В цей період колектив працював, здебільшого, як агітбригада, виступаючи на підприємствах міста і регіону. У хроніці газети “Більшовицька правда” зазначено, що за дванадцять років свого існування “капела дала 860 концертів, 90 відсотків яких неплатні, зробила 22 концертні подорожі поза межі Поділля, провела 367 виїздів до сіл, військових таборів і цукроварень” [14].

Після від'їзду з міста М. Гайдая капелу очолив О. Раїнський, який також доклав чимало зусиль для розвитку колективу. Місцева преса відзначала зростання професійного рівня капели.

Незважаючи на це, “національно-просвітницька діяльність капели, задля якої вона створювалась, була цілковито зведена нанівець. Основними досягненнями хору в середині 1930-х років стали виїзди з “ідеологічно-вірним” репертуаром на посівні та жнива, а також агітаційні “культвилазки” в межах різних пропагандистських заходів” [11, с. 16]. Проте й вони не врятували капелу імені Леонтовича від звинувачення її та окремих співаків у націоналізмі й інших відхиленнях від офіційного курсу влади. Усвідомлюючи можливі репресивні наслідки такого цюкування у пресі, О. Раїнський залишив Вінницю, а вже на початку 1937 року під приводом створення обласної філармонії рештки хорової капели ім. Леонтовича об'єдналися з низкою інших колективів, вливаючись у філармонію.

Вінницька капела ім. М. Леонтовича була далеко не єдиним хоровим колективом у філії. У 1925 році членами Вінницької філії стали Ново-Гребільський селянський хор імені М. Леонтовича і Робітничий хор при клубі “Червоний Жовтень” залізничної станції Вінниця. У Гайсинському осередку Вінницької філії діяли Брацлавське співоче товариство імені М. Леонтовича та Збірна Ініціативна Робітничка Капела (“Зірка”). У містечку Шпиків існував Хор імені М. Леонтовича Тульчинського округу при Державній цукроварні. Його керівником був композитор і диригент Ярослав Вітошинський. Цей колектив діяв нетривалий час – близько шести місяців, проте він провів вісім концертів у навколишніх селах, під час яких звучали твори М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського. Хорові колективи було організовано також у Зятківцях, Дашеві, Сугисках та інших містечках Вінниччини.

З ініціативи й за сприяння Правління Вінницької філії Музичного товариства ім. М. Леонтовича в останній тиждень листопада 1927 року було організовано “Свято музики” при політосвіті в м. Вінниці, у межах якого один день було присвячено пам'яті М. В. Лисенка з нагоди п'ятнадцятиріччя з дня смерті композитора. Також було затверджено проект організації у місті крайових дворічних диригентських курсів ім. 10-ї річниці Жовтневої Революції. Проект представив член Правління О. Губерман. Згідно з проектом, навчальний план диригентських курсів передбачав 651 навчальну годину. Метою курсів був випуск “для периферії кваліфікованої сили”, адже дуже гостро відчувалася “потреба в кваліфікованій диригентській та капельмейстерській силі..., особливо на селі”, а “вдала постановка диригентської та капельмейстерської роботи на периферії безперечно внесе свіжу й надто потрібну течію в політосвітню роботу на периферію” [5, арк. 243].

Проте наприкінці 1920-х років у радянському суспільстві спостерігаємо наступ тоталітарного сталінського режиму, який від початку наступного десятиліття розпочав жорстокі репресії стосовно усіх проявів української культури. Процес українізації було згорнуто, а на зміну вільного розвитку мистецтва приходять створення творчих спілок, представники яких змушені працювати тільки в руслі сумнозвісного методу соціалістичного реалізму. В боротьбі з процесами українізації влада припинила діяльність Музичного товариства імені М. Леонтовича.

Знищення у 1930-х роках української мистецької і наукової інтелігенції стало трагічним апофеозом діяльності більшовицької влади. Постраждали від репресій і представники подільської інтелігенції. Не обійшла трагічна доля й членів Тульчинської та Вінницької філій Музичного товариства імені М. Леонтовича. До заслання були засуджені керівники

Тульчинської капели Р. Скалецький і гайсинського хору “Зірка” Д. Балацький. Керівник Тульчинської капели у 1934–1938 роках М. Гриневич був засуджений до шести років ув’язнення (подальша його доля невідома). Проти вчителя Вінницької школи № 21, баритона капели імені М. Леонтовича Б. Родкевича було сфальсифіковано так звану “справу Родкевича”, за якою 9 квітня 1938 року розстріляли його, а також хористів Вінницької капели Леонтовича А. Богуцького, Ф. Величка, П. Гладкого, І. Ковернева, В. Постоловського, О. Свідзінського, М. Шимка [6, арк. 34]. Одного із засновників Вінницької філії І. Вікула у 1931 році було засуджено до семи років ув’язнення, після чого його доля залишається невідомою. Кілька разів до трьох років заслання до Казахстану та п’яти років ув’язнення на Колимі було засуджено диригента Вінницької капели (1925–1926) Ю. Кондрачука. Його наступника на цій посаді (1927–1928) Б. Левитського звинуватили у шпигунстві на користь Німеччини і стратили у 1937 році. В. Філіповського, який керував Вінницькою капелою у 1926–1927 роках, було розстріляно у 1938 році. Керівника Вінницької капели імені М. Леонтовича (1921–1925) С. Папа-Афанасопула у 1937 році заслано до Казахстану, а після відбуття терміну покарання він так і не отримав дозволу повернутися в Україну. Розстріляно у 1938 році за “справою диригентів” і керівника Вінницької капели ім. М. Леонтовича (1933–1936) О. Раїнського. Ф. Самутіна, який брав активну участь в організації діяльності Вінницької хорової капели, також було розстріляно. Як бачимо, майже всі диригенти Вінницької капели (крім М. Гайдая), виявилися репресованими і не змогли в усій повноті розкрити свої професійні здібності.

У результаті систематизації та аналізу матеріалів з періодичних видань й архівних документів про діяльність хорових колективів, створених при філіях Музичного товариства імені М. Леонтовича на Вінниччині, можна прийти до висновку, що саме вони виступили рушійною силою у процесах професіоналізації хорового мистецтва краю. Провідну роль відіграла створена у 1928 році Округова капела імені М. Леонтовича. Аналіз її репертуару свідчить про прагнення охопити всі хорові жанри. Незважаючи на те, що радянська ідеологія потребувала в репертуарі насамперед революційних пісень, колектив виступав і популяризатором української народної пісні та оперної класики. Так, лише на одному зі своїх перших виступів Округова капела імені М. Леонтовича представила програму з хорових фрагментів опер Е. Направника “Нижегородці”, М. Римського-Корсакова “Царева наречена”, С. Рахманінова “Алеко”. Значну частину репертуару становили й хорові полотна зарубіжних композиторів різних національних та історичних стилів.

Окрім активної концертної діяльності, при хорах філій Музичного товариства імені М. Леонтовича (Тульчинської, Вінницької, Гайсинської) було створено осередки підготовки співаків, з яких вийшла когорта хормейстерів, що в майбутньому стали засновниками багатьох самодіяльних і професійних хорів Вінниччини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : [монографія] / О. В. Бугаєва. – НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; [наук. ред. В. М. Даниленко]. – Київ : НБУВ, 2011. – 387 с.
2. В. М. Концерт капели ім. М. Леонтовича / В. М. // Червоний край. – 1925. – 4 берез. – С. 4.
3. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-254. Подільська Губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця, 1919–1925 рр., оп. 1, спр. 129. Протоколи засідань коллегії подотдела искусств губполитпросвета. Доклад по отделу искусств Каменецкого политпросвета. 15 марта 1925 г. – 28 апреля 1925 г. – 129 арк.
4. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-254. Подільська Губернська інспектура народної освіти Подільського губернського виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів, м. Вінниця, 1919–1925 рр., оп. 1, спр. 632. Протоколи засідань коллегії подотдела искусств губполитпросвета. Доклад по отделу искусств Каменецкого политпросвета. 29 октября 1921 г. – 17 января 1922 г. – 46 арк.
5. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-256. Вінницька окружна інспектура народної освіти Вінницького окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських

- та червоноармійських депутатів (окрнаробраз), оп. 1, спр.706. Протоколи нарад методичного осередку Вінницького окружного відділу політосвіти, політосвітніх робітників районів, відомості про склад, квартальні плани, відчити про роботу, анкети обстеження райсельбудів та хат-читалень 16 січня 1926 р. – 23 грудня 1927 р. – 246 арк.
6. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-6023. Колекція фільтраційних, слідчих та наглядових справ переданих СБУ у Вінницькій області, оп. 4, спр. 6346. Карна справа на Р. Скалецького. – 44 арк.
 7. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. 1922–1930 рр., оп. 1, спр. 46. Тульчинская окружная инспектура народного образования (Приказы по инспектуре, переписка с Народным комиссариатом просвещения, райисполкомами и др. учреждениями об организации учебно-воспитательной работы в школах, укомплектовании учителями и оборудовании школ; списки, заявления и удостоверения учителей) 11 декабря 1926 г. – 27 июля 1927 г. – 722 арк.
 8. Державний архів Вінницької області (ДАВО), ф. Р-847. Тульчинська окружна інспектура народної освіти Тульчинського окружного виконавчого комітету Ради робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. 1922–1930 рр., оп. 1, спр. 83. Тульчинская окринспектура наробраза 15 июня 1928 г. – 31 декабря 1929 г. – 854 арк.
 9. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІР НБУВ), ф. 47. № 8. Особовий склад Комітету пам'яті М. Леонтовича за 1921 р.– 18 арк.
 10. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІР НБУВ), ф. 50. Анкети та заяви про вступ у члени Музичного товариства ім. Леонтовича Вінницької філії. 14 – 15 квітня 1925 р, № 535. Документи про заснування та діяльність Подільської філії Музичного товариства ім. Леонтовича. – 96 арк.
 11. Історія Тульчинської хорової капели ім. М. Д. Леонтовича / [авт.-уклад. В. А. Святелик]. – Тульчин : Райдрук., 1990. – 20 с.
 12. Покровський М. Д. 3 сторінок минулого / М. Д. Покровський // Микола Леонтович : Спогади. Листи. Матеріали / [упоряд., прим. та комент. В. Ф. Іванова]. – Київ, 1982. – С. 107–111.
 13. Семенко Л. І. “Їх поєднала пісня Леонтовича...” : нариси з історії муз. життя в Україні 1910–1930-х рр. / Л. І. Семенко. – Вінниц. обл. краєзнав. музей – Вінниця : [Едельвейс і К], 2007. – 248 с.
 14. Хроніка // Більшовицька правда. – 1932. – 10 листоп.
 15. Хроніка // Музика. – 1927 – № 1. – С. 72.

REFERENCES

1. Buhaieva, O. V. (2011). *Arkhirna spadshchyna Muzychnoho tovarystva imeni M. D. Leontovycha. Monohrafiia* [Archival heritage of the M. Leontovych Musical Society named. Monograph], Kyiv, V. Vernadsky National Library of Ukraine, V. M. Danylenko (Ed.). (in Ukrainian).
2. V. M. (1925) Concert of the M. Leontovych Chapel. *Chervonyi krai* [The red land], March 4, p. 4. (in Ukrainian).
3. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-254. Podillya Provincial Inspectorate of Public Education of the Podillya Provincial Executive Committee of the Workers, Peasants and Red Army Deputies Council, Vinnytsia, 1919–1925, des. 1, case 129. Minutes of meetings of the board of the sub-division of the arts of the gubpolitprosvet Report on the department of arts of Kamyanets political education. March 15, 1925 – April 28, 1925, 129 p. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-254. Podillya Provincial Inspectorate of Public Education of the Podillya Provincial Executive Committee of the Workers, Peasants and Red Army Deputies Council, Vinnytsia, 1919–1925, des. 1, case 129. Minutes of meetings of the board of the sub-division of the arts of the gubpolitprosvet

- Report on the department of arts of Kamyanets political education, October 29, 1921 – January 17, 1922. – 46 p. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-256. Vinnytsya District Inspectorate of Public Education of Vinnytsia District Executive Committee of the Workers, Peasants and Red Army Deputies Council, des. 1, case 706. Protocols of the meetings of the methodical center of the Vinnytsia district department of political science, polytechnic workers of the districts, information about the composition, quarterly plans, report on the work, questionnaires for the survey of district buildings and reading-houses, January 16, 1926 – December 23, 1927, 246 p. (in Ukrainian).
 6. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-6023. Collection of filtration, investigation and supervisory cases transferred to the SBU in Vinnytsia region, des. 4, case 6346. Criminal case of R. Skaletskyi, 44 p. (in Ukrainian).
 7. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region], fund R-847. Tulchyn District Inspectorate of Public Education of Tulchyn District Executive Committee of the Workers, Peasants and Red Army Deputies Council. 1922–1930 des. 1, case 46. Tulchyn district public education inspectorate (Inspection orders, correspondence with the People's Commissariat of Education, district executive committees and other institutions on the organization of educational work in schools, staffing teachers and equipment schools; lists, statements and certificates of teachers) December 11, 1926 – July 27, 1927 year. 722 p. (in Ukrainian).
 8. *Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti (DAVO)* [State Archive of Vinnytsia Region] fund R-847. Tulchyn District Inspectorate of Public Education of Tulchyn District Executive Committee of the Workers, Peasants and Red Army Deputies Council. 1922–1930 des. 1, case 83. Tulchyn environmental survey on June 15, 1928 – December 31, 1929. – 854 p. (in Ukrainian).
 9. *Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. Vernadskoho (IR NBUV)*, [Institute of Manuscript of the V. Vernadsky National Library of Ukraine], fund 47, no. 8. Personnel of the Committee of Memory of M. Leontovich for 1921, 18 p. (in Ukrainian).
 10. *Institut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. Vernadskoho (IR NBUV)*, [Institute of Manuscript of the V. Vernadsky National Library of Ukraine], fund 50. Application forms and applications for membership in the members of the Leontovych Musical Society. Vinnytsia branch. April 14 – April 15, 1925, no. 535. Documents on the establishment and activities of the Podillya branch of the Leontovych Music Association, – 96 p. (in Ukrainian).
 11. Sviatelyk, V. A. (1990). *Istoriia Tulchynskoi khorovoi kapely im. M. D. Leontovycha* [History of the M. Leontovych Tulchyn Choir], Tulchyn, Raidruk. (in Ukrainian).
 12. Pokrovskyi, M. D. (1982). From the pages of the past, *Mykola Leontovych : Spohady. Lysty. Materialy* [Mykola Leontovych : Memoirs. Letters. Materials], Kyiv, pp. 107–111. (in Ukrainian)
 13. Semenko, L. I. (2007), *"Ikh poiednala pisnia Leontovycha..." : narysy z istorii muz. zhyttia v Ukraini 1910–1930-kh rr.* [They were joined by Leontovich's song... essays on the history of musical life in Ukraine 1910–1930 years], Vinnytsia, Regional Linguistic Museum of Vinnytsia. (in Ukrainian).
 14. Khronika (1932). *Bilshovytska pravda* [The Bolsheviks true], November 10. (in Ukrainian).
 15. Khronika (1927). *Muzyka* [Music], no. 1, p. 72. (in Ukrainian).

УДК 7.071

Іван Чупашко

ДИРИГЕНТСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

У статті досліджено проблематику диригентської майстерності, пов'язану із практичними навиками випускників вищих навчальних музичних закладів. Охарактеризовано

форми роботи з представниками диригентської спеціальності, спрямовані на розв'язання практичних проблем майбутніх диригентів вокально-хорових колективів. Окреслено основні засади педагогічної діяльності. Висвітлено професійні особливості навчання диригентів у контексті потреб сучасного суспільства.

Ключові слова: диригент, вокально-хоровий колектив, педагогічна діяльність, звуковий матеріал, виконавська манера.

Иван Чупашко

ДИРИЖЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

В статье исследована проблематика дирижерского мастерства, связанная с практическими навыками выпускников высших учебных музыкальных заведений. Охарактеризованы формы работы с представителями дирижерской специальности, направленные на решение практических проблем будущих дирижеров вокально-хоровых коллективов. Определены основные принципы педагогической деятельности. Освещены профессиональные особенности обучения дирижеров в контексте потребностей современного общества.

Ключевые слова: дирижер, вокально-хоровой коллектив, педагогическая деятельность, звуковой материал, исполнительская манера.

Ivan Chupashko

THE ART OF CONDUCTING IN THE CONTEXT OF THE MODERN PEDAGOGICAL PRACTICE

The activity of musical institutions in the 20th century, diverse in its specialization and national affiliation, is researched. This allows us to reveal the dramatic impact of these institutions on the establishment and development of the Ukrainian conducting art practice with the hereditary nature of acquisition of the European one.

The activity of conductors in the institutions representing different performance genres and of a distinct national affiliation was concentrated in the three main fields: conducting, organization, and composing. It included establishing new music structures, producing various artistic events, and promoting the creation of educational centers with amateur groups, etc. The conductors of amateur groups usually were in various positions, such as artistic directors, directors and members of administration, composers, accompaniment pianists, solo singers, etc. The synthesis of these main areas of activity created a firm foundation for the musical art development and observation of traditions as well as constituted a specific feature of conducting performance.

Repertoire priorities of musical institutions, groups, and culture-educational centers of Lviv in the 20th century, as well as the crucial role of conductors in their formation, ensured the intensive development of their artistic and performance levels. These priorities included performing masterpieces of world music classics alongside with fostering the creative work of separate national communities of Lviv. Special emphasis is placed on premieres in the musical-dramatic, symphonic, and choir genres. Fruitful international artistic contacts manifested that by performing pieces of Lviv composers the ground is set for maintaining the development of the art of conducting in the Ukrainian cultural-historical process, which is an integral part of the pan-European one.

The problems of conducting art related to the professional activity of graduates of the tertiary education institutions are examined. The problems and forms of work with future conductors of vocal-choir ensembles are analyzed and the main priorities of pedagogical activity are determined. The issues of the specifics of vocal-choral intonation, development of auditory and vocal sensations, integral mastery of the score that leads to the convincing artistically meaningful sound of the work as well as the high professionalism of a concert conductor, are also emphasized. Balancing a whole set

of these qualities allows you to comprehend a perfect performance level based on the expression of the timbre, sound volume, gradation of nuances, and their aggregate coordinated flexibility. This way, the key to success is based on the multifaceted, clearly meaningful and purposeful work that creates an intellectual artist, and not a mere professional artisan. The emphasis is on the necessity of mastering of a complete cycle of the specialized disciplines, which are of the great practical importance. At the same time, the necessity of mastering the bases of conducting activity by students of related specialties is understood. The special role of the conductor as an intermediary between the author of the work, the performer, and the listener is substantiated.

Keywords: conductor, vocal-choir ensemble, pedagogy, sonic material, performing style.

Диригентська майстерність є важливою запорукою успішного творчого життя колективу, що становить важливу культурно-просвітницьку ланку суспільства. Варто зазначити, що для української культури саме вокально-хорова творчість відіграла провідну роль у збереженні національної ідентичності впродовж тривалого періоду політичної залежності та відсутності сприятливих умов розвитку. Вже церковні хори доби бароко підтримували відчуття етнічної цілісності українців, а згодом цю місію перейняли численні хорові товариства. Відтак постать диригента зайняла особливе місце в українському мистецтві, а представники різних напрямків диригентської діяльності створили переконливу картину диригентського виконавства в європейському масштабі. Добрим прикладом є також діяльність національних музичних інституцій ХХ століття, які суттєво впливали на розвиток мистецтва в Україні. Цей процес базувався на створенні окремих диригентських шкіл, зокрема, львівської на чолі з Миколою Колесою, який виховав плеяду майстрів музичного мистецтва. Тому особливо актуальною є вибудова успішної стратегії професійного зростання диригентів в умовах сучасної запотребованості суспільства.

Історію диригентського мистецтва в Галичині вивчає М. Ферендович – як зразок історично-інформованого напрямку українського мистецтва [7]; Ю. Балух на прикладі львівської диригентської школи аналізує вплив окремих знакових постатей на розвиток українського мистецтва [1]. Основи техніки диригування викладено у фахових авторських підручниках М. Колесси [4], О. Гериновича [2] та Б. Дієва [3]. Формування теоретичних і практичних навиків у диригентів різних спеціальностей вивчали Б. Тілес [5] та І. Чупашко [8]. Концертний фонд української хорової музики досліджувала Л. Пархоменко [6].

Мета статті – висвітлити особливості педагогічної підготовки диригентів та виявити соціокультурний контекст диригентської майстерності в умовах запотребованості сучасного суспільства.

Діяльність диригентів в установах, що представляють різні виконавчі форми, зосереджується на проведенні різних художніх заходів та підготовці спеціалістів. Диригенти часто працюють як художні керівники, режисери, композитори, а навіть і як акомпаніатори піаністів. Синтез цих основних напрямків діяльності створив міцну основу для розвитку музичного мистецтва та збереження національних традицій.

Репертуарні пріоритети музичних закладів, груп та культурно-освітніх українських мистецьких центрів ХХ століття демонструє величезний фонд та інтенсивний розвиток художнього і виконавського рівнів. У цьому вирішальну роль відігравали керівники, чії уподобання зумовили залучення до репертуару виконання як шедеврів світової музичної класики, так і творів окремих національних громад Львова [6, с. 2]. Ця традиція зберігається й дотепер і потребує великих зусиль для послідовників. У цьому контексті важливу роль відіграють педагогічна практика та чітка система завдань роботи з майбутніми диригентами.

Одним із важливих завдань праці диригента з колективом є досягнення чистоти вокально-хорового інтонування, що пов'язане зі специфікою як репертуару, так і форм роботи з ним. Зокрема, у вокально-хорових колективах без чітко обумовленої та свідомо засвоєної кожним учасником інтонаційної структури твору неможливо досягти переконливого художньо-осмисленого звучання. Тож у роботі з колективом важливе місце відводять не просто буквальному розучуванню партій, а й пізнанню та осмисленню у всій внутрішній багатогранності звукового матеріалу. Згадане визначає особливу роль диригента, який

зосереджено і цілеспрямовано досягає не лише чистоти звучання, а й глибокого відтворення всієї барви інтонаційної канви твору. Відповідно вибудовуються форми роботи з колективом і визначаються головні пріоритети, зокрема, коли йдеться про роботу зі студентськими колективами [8, с. 10].

Важливим є вироблення слухового і вокального відчуття всіх ступенів ладу в кожному виконуваному творі, що базується на володінні студентами теоретичною базою інтонування ладів та інтервалів. Це становить основу чистоти інтонування кожного твору, проте є певні нюанси. Враховуючи, що у навчальному колективі вокально-технічний рівень кожного учасника різний, як і неможлива ідентичність звукоутворення у студентів, які займаються по класу вокалу в різних викладачів, ансамблювання ансамблів-солістів потребує від керівника особливої уваги і толерантності у сприйнятті вокально-технічних навиків студентів. У процесі роботи також дуже важливо відчуті точну голосову природу кожного учасника та його можливостей і потенціалу. Останнє опирається на активний вокально-хоровий репетиційний процес, що сприяє розвитку музично-технологічних навиків студентів. Це дає можливість навіть за наявності у студента посередніх голосових даних у майбутньому досягати переконливих результатів. Проте без систематичного провадження теоретичного аналізу творів та їх свідомого інтонаційного засвоєння практичне втілення втрачає гостроту завершеності інтонування. Звучання ступенів у тій чи іншій ладо-тональності, а особливо в модуляційних структурах, повністю залежить від підготовки і внутрішнього відчуття виконавців. Тож чітко опрацьоване образно-художнє сприйняття кожного епізоду в цілісній формі твору дає студентам-виконавцям змогу щоразу поглиблювати власні можливості його відтворення. Це не лише розвиває професійну майстерність, а й сприяє активізації творчого виконавського темпераменту. Цей процес, за визначенням О. Геріновича, набуває рис диригентського артистизму, що проявляється насамперед у виражальності диригентських штрихів [2, с. 33].

Уміння розраховувати власні зусилля задля досягнення результату особливо важливе для студентського колективу, де природа даних кожного учасника має штучно ансамблюватися з метою досягнення мистецької цілісності. Цей аспект природної нерівнозначності голосового матеріалу, властивий для різних колективів, є особливо актуальним для учнівсько-студентських колективів і потребує певних навиків і окремих дисциплін. Зокрема, студенти-бандуристи в циклі спеціалізованих дисциплін вивчають окремий предмет *хорознавство*, де опановують три “кити” виконавства – стрій, ансамбль та інтонаційні нюанси, що сукупно мають вагомое практичне значення. Набуті знання використовують студенти вже на 3-му–5-му курсах навчання при роботі з капелою. При цьому важливо зазначити, що доступна література із зазначеної проблематики суттєво відстає від творчого, композиторського процесу [8, с. 76].

Сучасна музична мова вимагає, щоб кожний виконавець досконало володів ладовими особливостями. Традиційне чотириголосся навіть для однорідних хорів чи ансамблів часто подвоюється і потроюється, а нерідко у партитурі пропонується творів є більше голосів, аніж виконавців у колективі. Отож, кожен виконавець повинен вільно справлятися з тими мистецькими завданнями, що їх потребує будь-який виконуваний твір, і в цьому допомагає постійна праця диригента-керівника з колективом. Також важливою є індивідуальна домашня підготовка кожного учасника, що сукупно розвиває і вдосконалює ладо-тональний мелодичний і гармонічний слух кожного. Як відомо, особливий шарм нетемперованого строю в його внутрішній злагодженій “темперації”, в кожному окремому виконавцеві – членові мистецького колективу. Принцип: “*бачу-чую-відтворюю*” базується тільки на цьому твердженні. Що *бачу* – в якій системі взаємозв’язків, *чую* – так інтонаційно і відтворюю. У цьому контексті інтонація постає наріжним каменем виконавства, засобом умілого митця задля відтворення щонайменшого виконавського аспекту виконуваного твору [8, с. 23]. Мистецтво інтонації сприяє розкриттю найтонших граней артистичного самовиразу митця і є тим неповторним колористично-енергетичним пензлем, що перетворює диригента на художника з багатющою палітрою звукописних відтінків.

Важливе значення у процесі навчання диригентів має вміння відчуті та відтворити авторський задум, прихований у творі. Відтак, зазначені відчуття поступово відтворюються у репетиційній фазі роботи, що є джерелом мистецького поєднання творця-композитора і

виконавця. В такий спосіб відбувається певне єднання зі слухачем, що виявляє високий рівень співпережиття авторського задуму. В цьому вагому роль відіграє не лише чистота і виразовість інтонації, а й також її суб'єктивна вартість, що полягає в емоційному відтворенні кожного інтервалу, інтонації, мотиву, фрази і т. д. Зазначена емоційність частково залежить від уміння дозувати властивості звуку: висоту, тривалість, а також агогіку. Збалансування комплексу зазначених якостей дає змогу досягнути досконалого виконавського рівня, базованого на виразовості тембрів, об'єму звучання, градації нюансів та їх сукупної злагодженої гнучкості. У системах таких взаємозв'язків кожен інтервал постає як засіб осягнення нових думок, емоцій, як складова образно-художньої палітри в усіх її найменших деталях, що охоплюють частини і творять цілісність кожного твору. І в цьому важливим штрихом є чистота інтонування, що забезпечує бачення завершено красивою кожної, щонайменшої риси-деталі створюваного мистецького полотна. Тож, підсумовуючи все відчуте та пізнане у становленні музикантів різних спеціальностей, необхідно зупинитися на основних факторах формування мислення диригента.

Зазначимо, що хоча професія диригента є творчою за природою, все ж базується на досвіді, який набули і накопичили попередники, що демонструє дослідження окремих диригентських шкіл. Так, наприклад, працював Микола Колесса, прищеплюючи своїм учням загальну високу культуру й ерудицію, великий багаж теоретичних знань, дисципліну і наполегливість, глибоку продуманість та ювелірну відточеність [4, с. 6].

Враховуючи природу відтворюваної музики, диригенти умовно, але все ж таки поділяються на окремі диригентські профілі, що передбачає засвоєння певної суми конкретних професійних знань і навиків, які кандидати у диригенти набувають у вищих, а перед тим у середніх спеціальних навчальних закладах. Цілком природно, що основний акцент у підготовці молодих диригентів у спеціальних диригентських класах належить розвитку мануальної техніки [4, с. 7]. Адже мова диригента, його диригентський апарат – це руки. Кожен жест диригента має на меті відтворення конкретного звукового образу, який характеристично підсилюється диригентською мімікою, що також перебуває під пильною увагою-контролем у будь-якому диригентському класі [3, с. 13].

Уявімо собі, що кандидат у диригенти володіє добрим природним даром мануального копіювальника. Чи може з нього вирости справжній митець? Ясна річ, будь-який диригент-митець має бути відмінним ремісником, оскільки диригентське ремесло – тобто техніка диригування, має відповідати належному професійному рівню. Досвідчене диригентське око відразу ж виявить різницю поміж просто талановитим музикантом, який диригує колективом і диригентом-професіоналом. Проте не було б великим гріхом іноді залучати до диригування професійними колективами ще недосвідчених молодих диригентів, які поруч із зрілими професіоналами набували б практичного досвіду у репетиційно-концертній діяльності. Така форма певного побратимства тим і цікава, що безпосередньо у творчому середовищі формує майбутнього професіонала. На цьому шляху вплив лідерів неможливо переоцінити, оскільки виховуються не лише практичні навички, а й відчуття прекрасного, відчуття насолоди творення музики [3, с. 86]. В такий спосіб творення музики постає особливою формою молитви і висловлення вдячності Творцеві за обдарування талантом музиканта. Переконаємося, що диригент є не просто відтворювачем, а творцем неповторного моменту музичного звучання у його первісній суті – призначенні музики проникати до серця й душі як виконавців, так і слухачів. Виникає ідеальний ансамбль усіх складових: творець – виконавець – слухач, що є основою мистецтва і творчості.

Важливим кроком у відтворенні композиторського задуму диригентом є розв'язання проблеми співвідношення авторського задуму та усвідомлення власного внеску у відтворення мистецького твору. Звідси постає чимало запитань стосовно того, чи достатньо диригентові лише точно виконати усе написане автором, що потрібно додати “від себе”, аби твір зазвучав свіжо, по-новому, чи необхідно дотримуватись одного виконавського взірця в усіх видах концертного показу тощо. Ці та інші питання безперечно постають у процесі шліфування власної виконавської манери, оскільки постійно наявне бажання самовдосконалення. І на цьому шляху недостатньо лише професійних знань, натомість найкращим порадиником стануть радше

досвід та інтуїція. Саме ці ірраціональні риси дають талановитому диригентові змогу безпомилково відчувати й відтворити глибинну сутність творів.

Опанування твором частково залежить від вміння читати партитури, вловлювати та відображати інтонаційні лінії окремих партій, відчувати нюанси ладотональних співвідношень і метро-ритмічних вартостей, орієнтуватись у несподіваних відхиленнях і модуляціях. Завдяки цьому відбувається буквально конструювання цілісного гармонічно-тонального каскаду інструментальної партії і виразової стихії хорового звучання, що сприяє докладному запам'ятовуванню партитури твору.

Важливе місце у досягненні професіоналізму займає особистісний контакт. Саме творчий контакт викладача зі студентами визначає умови для вибудовування етапів зростання їх професіоналізму. Це особливо перспективно в процесі роботи студентів-старшокурсників із творчими колективами навчального закладу під керівництвом досвідчених педагогів. До такої форми навчання студенти готуються вже з молодших курсів навчання у Вищих навчальних закладах, опираючись на відповідні навички, отримані у середніх спеціальних музичних закладах. Тож більшість володіє диригентськими прийомами, а буває і власною манерою диригування, не цілком характерною для викладача диригентського класу. В такий спосіб студент постає як оригінальна творча особистість із яскраво вираженою якістю професійних ознак конкретної диригентської школи. А на цьому шляху запорукою успіху є тільки багатогранна, чітко осмислена та цілеспрямована праця, що творить митця-інтелектуала, а не просто фахового ремісника.

Особливу увагу на уроках диригування приділяють виробленню у студентів професійних навичок передачі всіма диригентськими засобами характерної образності, звукоутворення, звуковедення та зняття звучання. Професійне вміння дає змогу відтворювати завдяки об'ємному комплексу штрихів, динамічних відтінків, метроритмічних особливостей з урахуванням особливостей звукоутворення на кожному інструменті чи завдяки голосовим можливостям. У цьому випадку роль студента не зводиться до простого наслідування диригентського стилю викладача, для цього необхідні самопідготовка, відчуття та осмислення особливостей твору в усіх його деталях. Практика свідчить, що без ґрунтовної самопідготовки майже неможливо досягнути навіть посередніх результатів. Тож добрим диригентом може стати лише багатогранно мислячий музикант-інтелектуал, здатний до зіставлення аналітичних спостережень із власними можливостями [2, с. 32]. У цьому переконують тривалі спостереження за роботою висококласних диригентів, як вони буквально "ліплять" твір завдяки естетично-виточненому жесту і проникненню у внутрішні глибини написаного. Тому дуже потрібними є часті зібрання викладачів кафедри оркестрового, оперно-симфонічного та хорового диригування разом із студентами задля детального аналізу майстерності корифеїв.

Ще однією формою праці зі студентами є оволодіння навичками інструментування й аранжування для конкретних виконавських колективів. Зазначені навички входять до змісту спеціальних предметів, що їх читають на кафедрах хорового, оперно-симфонічного та оркестрового диригування. У процесі навчання студенти не лише вивчають основи творення партитур, а й мають змогу апробувати власні твори у роботі з відповідними колективами. У багатьох випадках це приводить до написання власних творів і зрідка до опанування додатковим фахом і здобуття спеціальної композиторської кваліфікації. Натомість опанування навичками диригування також цікавить представників інших мистецьких спеціальностей, що, ймовірно, пов'язано із залученням до виконавських колективів представників різних спеціальностей. Зокрема, у творчих колективах вищих навчальних закладів беруть участь студенти чотирьох виконавських кафедр: народної, духової, кафедри скрипки й кафедри струнно-смичкових інструментів. Тож не дивно, що отримання диригентської спеціалізації для студентів кафедри народних інструментів та духовиків є конкурсним, а оркестровому диригуванню навчаються і композитори та теоретики. Це зумовлює певні особливості процесу диригентської підготовки, аргументовано спланованої згідно з потребами студентів. А поруч, разом із установленням незалежності в Україні виокремилася нова програма підготовки фахових диригентів-регентів, тобто керівників церковних хорів, які задіяні у численних храмах України [8, с. 8]. Зазначений освітній напрям пов'язаний з тими вимогами особливого

середовища храмів із особливою акустикою та особливим запотребуванням духовної практики, зосередженої довкола прослави Господа завдяки півчій традиції.

Оскільки поруч із кваліфікованим диригентом-регентом часто зустрічаємо непрофесійний колектив, керівникові доводиться працювати в непростих умовах, зокрема, без темперованого інструмента. І саме від керівника залежить мистецька якість духовного співу десятків людей, які не мають спеціальної музичної освіти, але потребують долучення до богослужіння завдяки безпосередньому співу під час Літургії. Тож часто навчання партій відбувається завдяки особистому їх показу диригентом-регентом з подальшим розучуванням напам'ять. У такий спосіб з часом, за добре організованої системи репетицій, подібний метод опанування літургійним репертуаром неодмінно принесе результат, базований на формуванні хорového колективу з громади музично обдарованих парафіян. Іноді вишкіл триває завдяки порівняльному процесу, який полягає у практиці обмінів хорами суміжних деканатів, що сприяє активізації зацікавлення духовною спадщиною та вдосконаленню виконавської майстерності. Також активно сприяють мистецькому зростанню вже традиційні фестивалі, конкурси, різноматичні урочистості та спільні духовно-мистецькі святкування.

Отже, історичні сторінки розвитку української культури засвідчують велику роль вокально-хорових колективів, що визначає особливу вагомість диригентів у зростанні та розбудові цього мистецького напрямку. В цьому контексті важливу роль відіграє також і навчальний процес, що забезпечує високу професійну майстерність відповідних фахівців. Тож постать диригента разом з успішним колективом формує мистецьке середовище, яке відчуває затребуваність суспільства і творить його особливу ауру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балух Ю. Львівська диригентська школа. Творчі портрети учнів академіка М. Ф. Колесси / Юліан Балух. – Львів, 2011. – 68 с.
2. Геринович О. Аспекти техніки диригування / Олександр Геринович. – Львів, 2009. – 120 с.
3. Диев Б. Дирижерская ритмика / Борис Диев. – Москва, 1968. – 124 с.
4. Колесса М. Основи техніки диригування / Микола Колесса. – Вид. 2. – Київ : Музична Україна, 1973. – 198 с.
5. Тилес Б. Дирижер в оперном театре / Борис Тилес. – Ленинград, 1974. – 84 с.
6. Украинская советская хоровая музыка (концертные пьесы: поэтика, типология, жанровый фонд). – Автореф. дис. на соиск. науч. степени д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Пархоменко Лю Александровна ; Акад. наук Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. – Киев, 1984. – 49 с.
7. Ферендович М. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.) / Мар'яна Ферендович // Молодь і ринок : науково-педагогічний журнал Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2011. – № 2 (73). – С. 145–154.
8. Чупашко І. Аспекти виховання бандуриста-диригента / Іван Чупашко. – Львів, 2005. – 130 с.

REFERENCES

1. Balukh, Y. (2011). *Lvivska dyryhentska shkola. Tvorchi portrety uchniv akademika M. F. Kolessy* [Lviv's conducting school. Creative portraits of the students of academic M. Kolessa], Lviv. (in Ukrainian).
2. Herynovych, O. (2009). *Aspekty tekhniky dyryhuvannia* [Aspects of the conducting techniques], Lviv. (in Ukrainian).
3. Diev, B. (1968). *Dirizherskaya ritmika* [Conductor's rhythmic], Moscow. (in Russian).
4. Kolessa, M. (1973). *Osnovy tekhniky dyryhuvannia* [Fundamentals of conducting technique], Edition 2, Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Tiles, B. (1974). *Dirizher v opernom teatre* [Conductor in the opera theatre], Leningrad. (in Russian).
6. Parkhomenko, L. (1984). "Ukrainian Soviet Choir Music. Concert plays: poetry, typology, genre fund", Thesis abstract for Doct. Sc. (Art Studies), 17.00.02, Academy of Sciences of Ukrainian SSR, M. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnography, Kyiv, 49 p. (in Russian).

7. Ferendovych, M. (2011). Ukrainian singing societies of Lviv and their leaders (1900–1939), *Molod i rynok : naukovo-pedahohichniy zhurnal Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* [Youth and Market: Scientific and Pedagogical Journal of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University], Drohobych, no. 2 (73), pp. 145–154. (in Ukrainian).
8. Chupashko, I. (2005). *Aspekty vykhovannia bandurysta-dyryhenta* [Aspects of the education of the bandura-conductor], Lviv. (in Ukrainian).

УДК 787.6/7

Марія Євгенєва

ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ БАНДУРИСТІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ

У статті висвітлено передумови виникнення фестивально-конкурсного руху на Тернопільщині. Виявлено форми та способи музикування бандуристів і тенденції їхнього розвитку на сучасному етапі. З'ясовано репертуар, виконуваний під час виступів на фестивалях-конкурсах. Узагальнено кількісний та якісний склад учасників фестивалів бандурного мистецтва на Тернопільщині. Зроблено музикознавчий аналіз репертуару бандуристів та розкрито їхню функцію у концертно-фестивальному русі.

Ключові слова: бандура, фестиваль, конкурс, виконавство, Тернопільщина.

Марія Євгенєва

ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНОЕ ДВИЖЕНИЕ БАНДУРИСТОВ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЯХ

В статье отражены условия появления фестивально-конкурсного движения на Тернопольщине. Отражены формы и способы музицирования бандуристов и тенденции их развития на современном этапе. Выяснен репертуар, выполняемый во время выступлений на фестивалях-конкурсах. Обобщен количественный и качественный состав участников бандурного искусства на Тернопольщине. Проанализировано музыкальный репертуар бандуристов и раскрыта их функция в концертно-фестивальном движении.

Ключевые слова: бандура, фестиваль, конкурс, исполнительство, Тернопольщина.

Mariia Yevhenieva

FESTIVAL-COMPETITIVE MOVEMENT OF BANDURISTS OF TERNOPIL REGION IN MODERN SOCIO-CULTURAL REALITIES

In the article states that the festivals-contests of bandura art the most often held in Kyiv (International Festival of Kobzar Art named Gregory Kytastyi, All-Ukrainian Open Contest of Bandurist "Kyiv Cup"), in Kharkiv (International Competition of Artists playing on Ukrainian Folk Instruments named Hnat Khotkevich), in Lviv (All-Ukrainian Bandura Contest named Vasyl Gerasymenko, All-Ukrainian Children and Youth Bandura Contest named Yuriy Singalevich), in Lutsk (International Bandurist Competition for Children "Volynskyi Kobzaryk"). In addition to them, festivals-contests of bandura art have become widespread in other regional and district centers of Ukraine. Including: All-Ukrainian festival-contest of performers playing on folk instruments "Providence" in Kropyvnytskyi city; All-Ukrainian festival-contest of kobzar art "Strings of eternity" named Volodymyr Perepeliuk in Vinnytsia; Open Festival-competition of bandura art "Golden

Strings” in Khmelnytskyi; All-Ukrainian Festival of Kobzar Art named Ostap Veresay at the village Sokyrintsy of the Poltava region and others.

Discovered, that until the 1990’s Bandura performances of Ternopil region was presented only in the framework of festival-contest competitions of choir collectives. Since the beginning of the 2000’s children’s contests-reviews take place in Ternopil region annual, where bandura players take part: “Creativity of the young”, “Young Talents”, Regional contest “Hope” among high school students of primary specialized arts schools and secondary schools in Terebovlya. Since 2001 bandurists of Ternopil region have become the winners of the traditional annual All-Ukrainian festival-competition of the Cossack song “Baida”, participation in which involves the performance of Cossack dumas, songs accompanied by bandura, kobza, lyra.

Since the formation of the Ternopil regional branch of the National Union of Kobzars of Ukraine (2002, founders Mariia Yevhenieva, Ivan Vyspinsky, Yuriy Baryshovets) bandura movement in the Ternopil region significantly intensified. Specified that an important event in the development of professional bandura art in Ternopil region was holding the regional festival-competition “Kobza” which was held three times in Ternopil. A program of contestants was consisted execution of an epic work (duma, ballad, kant, psalm), processing of folk song (historical, chumak, cossack, playful) and author’s composition (modern, classical instrumental).

It is noted that a notable phenomenon in the musical life of Ternopil region was the All-Ukrainian festival-competition of kobzar art “Silver strings” named Zinoviyy Shtokalko, which was held on the basis of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, within the framework of which there were concerts, master classes, lectures by famous masters of bandura art – members of the jury, individual performers and ensemble of bandura players. The competition program has shown a high performer level of the participants – Bandura students of the institutes of arts, musical-pedagogical educational institutions of the III–IV accreditation levels of Ukraine and bandurist students of specialized art establishments of the Ternopil region. The program of the Second Contest “Silver Strings” confirmed the quantitative growth of the participants. In the creative competition took part eight singer-bandourists and four ensembles (two duets and two trios). In the framework of the Second Festival-competition was conducted All-Ukrainian scientific and theoretical conference “Ukrainian Bandura Art: Past and Present”.

Particular attention deserves concert programs of individual performers-bandura players and various ensemble forms, conducting master classes with the participation of leading artists, involvement in the speeches of the leading bandurists-teachers of Ukraine and other countries. Festival-competition movement of bandura players of Ternopil region contributed to the establishment of cooperation of bandurist musicians in the field of performing, pedagogy, solo and ensemble concert practice and the exchange of best works of bandura art, became a beautiful school of performing maturity for many young musicians and served as an incentive for the development of bandura art in Ukraine and abroad.

Keywords: *bandura, festival, contest, performance, Ternopil region.*

Останнім часом заслуговує на увагу вивчення фестивально-конкурсного руху в Україні загалом та регіонального його проведення зокрема. Фестивалі-конкурси бандурного мистецтва найчастіше проводять у Києві (Міжнародний фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва ім. Григорія Китастого, Всеукраїнський відкритий конкурс бандуристів “Кубок Києва”), Харкові (Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича), Львові (Всеукраїнський конкурс бандуристів ім. Василя Герасименка, Всеукраїнський дитячо-юнацький конкурс бандуристів ім. Юрія Сінгалевича), Луцьку (Міжнародний дитячий конкурс юних бандуристів “Волинський кобзарик”). Окрім них, фестивалі-конкурси бандурного мистецтва поширились і в інших обласних та районних центрах України. Серед них: Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах “Провесінь” у Кропивницькому, Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Струни вічності” ім. Володимира Перепелюка у Вінниці; Відкритий фестиваль-конкурс бандурного мистецтва “Золоті струни” у Хмельницькому; Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва ім. Остапа Вересая у селі Сокиринці Полтавської області та ін.

Висвітлення фестивально-конкурсного руху на Тернопільщині, який останнім часом набув значного резонансу серед музичної громадськості, власне й актуалізує дане питання і зумовлює необхідність його детальнішого вивчення.

Дослідженням конкурсно-фестивального руху на Тернопільщині частково займалися Марія Євгенєва [7–10], Ірина Гринчук [10], Оксана Герасименко [3], Іван Виспінський [1–2], Дмитро Губ'як [5]. Ці публікації дають лише загальну характеристику мистецьких процесів і є, загалом, публіцистично-декларативними.

Мета статті – проаналізувати фестивально-конкурсний рух на Тернопільщині, зокрема у містах Тернопіль та Кременець у контексті музично-концертного життя України.

До 1990-х років бандурне виконавство Тернопільщини було представлене лише в рамках фестивально-конкурсних змагань хорових колективів як їх складова частина. Зокрема, у 1986 р. започатковано Всеукраїнський конкурс солістів-вокалістів та хорових колективів на здобуття премії ім. Соломії Крушельницької. Учасниками виступів були й ансамблі бандуристів та окремі виконавці. Лауреатами стали: тріо бандуристок Надії Вишневської, Оксани Станкевич, Оксани Мазурик Підволочиської музичної школи (1987, керівник Наталія Волошин), тріо у складі Мирослави Зінь, Стефанії Шимко, Ольги Вальчук Кременецького педучилища (1987), ансамбль бандуристів під орудою заслуженого працівника культури України Володимира Вернея (двічі – 1987, 1988) та тріо за участю Ірини Турко, Оксани Манджай та Людмили Гнатик (керівник – Ірина Турко) Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької (1987).

У 1999 р. започатковано Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого та юнацького пісенного мистецтва “Кришталевий жайвір” у м. Тернопіль та Всеукраїнський фестиваль лемківської культури “Дзвони Лемківщини” в м. Монастирська. У Тернополі проводять Міжнародний фестиваль-конкурс духовної пісні “Я там, де є благословення” (започатковано 2010 р.). Лауреатами Першого всеукраїнського фестивалю-конкурсу української народної пісні “Соловейко” стали Марія Іваніцька і зразковий ансамбль бандуристів “Диво-струни” Острівської музичної школи Тернопільського району (2017, керівник Лариса Атаманчук).

Окрім цього, щорічно відбувалися численні районні та обласні огляди-звіти художніх колективів, в яких брали участь представники бандурного мистецтва. Високий рівень майстерності представляли тріо бандуристок за участю Уляни П'юрко, Ірини Гальчак та Оксани Гатали на Міжнародному фестивалі ремесел і фольклору у м. Тернополі (2000) [9, с. 206]. Бандуристка Надія Кулик, заслужений працівник культури України, є багаторазовим переможцем Всеукраїнського традиційного фестивалю лемківської культури “Дзвони Лемківщини” (2008–2017). Ірина Кріль отримала звання лауреата Міжконфесійного конкурсу духовної пісні “Я там, де є Благословення” і Третього обласного фестивалю кобзарського мистецтва “Кобза”, які відбувались у м. Тернопіль (2017). Тріо бандуристок “Стрітення”: Лариса Атаманчук, Ірина Кріль, Марія Євгенєва є лауреатом П'ятого Міжнародного молодіжного фестивалю духовного співу “Кременецькі хорові вечори “AVE MARIA” (2010).

Із 2001 р. бандуристи Тернопільщини стають переможцями традиційного Всеукраїнського фестивалю-конкурсу козацької пісні “Байда”, участь у якому передбачає виконання козацьких дум, пісень у супроводі бандури, кобзи, ліри. Серед них: Струсівська заслужена самодіяльна капела бандуристів України “Кобзар” (2002, 2006), ансамбль бандуристів Тернопільського обласного науково-методичного центру народної творчості (2003, керівник Марія Євгенєва), тріо бандуристок за участю Марії, Богуслави, Христини Простаків (2005), тріо бандуристок “Стрітення”: Лариса Атаманчук, Ірина Кріль та Марія Євгенєва (відзначено іменною бандурою Президента України), яке працювало на базі Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України (2008), тріо “Роксолани”: Віра, Надія, Любов Лобур із м. Зборів (2009) та солісти-бандуристи Марія Євгенєва (2003), Надія Кулик (2003), Дмитро Губ'як (2004), Ольга Кузьмиха (2006).

Від початку 2000-х рр. на Тернопільщині проводять щорічні *дитячі конкурси-огляди*, в яких беруть участь бандуристи. Серед них – “Творчість юних”, “Юні таланти”, Обласний конкурс “Надія” серед учнів старших класів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів і загальноосвітніх шкіл у Тербовлі.

Заслуговує на увагу Обласний конкурс камерних ансамблів “Консонанс”, переможцями якого стали зразковий ансамбль бандуристів “Диво-струни” Острівської музичної школи Тернопільського району (тричі – 2009, 2015, 2017; керівник Лариса Атаманчук), ансамбль бандуристів Кошляківської музичної школи Підволочиського району (2013, керівник Ганна Рогоц), ансамбль бандуристів Кременецької школи мистецтв ім. Михайла Вериківського (2015, 2016, 2017, 2018; керівник Тетяна Новицька).

Бандурний рух значно активізувався з часу утворення Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України (2002, засновники Марія Євгенєва, Іван Виспінський, Юрій Баришовець). Його головними завданнями є: здійснення концертної діяльності, постійне поповнення репертуару бандуристів, надання їм практичної та методичної допомоги у підвищенні фахового рівня, вдосконалення форм пропаганди досягнень кобзарського мистецтва засобами масової інформації, виявлення нових талановитих імен виконавців, пропаганда їхньої творчості шляхом проведення конкурсів, фестивалів [13, с. 1–2].

Важливою подією у розвитку професійного бандурного мистецтва Тернопільщини стало проведення Обласного фестивалю-конкурсу “Кобза”, який тричі відбувся у Тернополі. Перший був присвячений 191-й річниці від дня народження Тараса Шевченка (2005), другий – Міжнародному дню захисту дітей (2008). У рамках Третього фестивалю відбулися прес-конференція і гала-концерт.

Конкурсні змагання фестивалів “Кобза” проводили у два тури. Учасники подавали до оргкомітету аудіо- або відеозапис трьох музичних творів. Програма конкурсантів другого туру складалася з виконання епічного твору (дума, балада, кант, псальма), обробки народної пісні (історична, чумацька, козацька, жартівлива) й авторської композиції (сучасної, класичної інструментальної).

Серед переможців – зразковий ансамбль бандуристів “Диво-струни” Острівської музичної школи Тернопільського району (двічі – 2005, 2008), тріо бандуристок “Оріана”: Наталія Гоцик, Неоніла Іваноньків та Юлія Рудницька (2005), володарями гран-прі стали ансамбль бандуристок Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької (2005, керівник Ірина Турко) і народний ансамбль бандуристів “Барви” Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка (2008, керівник Марія Євгенєва) [12, с. 10].

Учасники завершального концерту Першого фестивалю-конкурсу “Кобза” виконували музичні твори: “Заповіт” (музика Гордія Гладкого, обробка Кирила Стеценка) “Реве та стогне Дніпр широкий” (мелодія народна, слова Тараса Шевченка). Пісня “Трай, моя бандуро” (музика братів Богдана та Івана Кравчуків) прозвучала у виконанні Струсівської заслуженої самодіяльної капели бандуристів України “Кобзар” (керівник – заслужений працівник культури Михайло Носатий).

У рамках Першого фестивалю-конкурсу “Кобза” було проведено науково-практичну конференцію “Розвиток кобзарського мистецтва: перспективи та напрями на сучасному етапі”, у якій брали участь бандуристи-виконавці, педагоги вищих і середніх навчальних музичних закладів Тернопільщини й голови обласних бандурних осередків. На конференції розглянуті питання сучасного стану бандуристів та перспективи їхньої діяльності.

Помітним явищем у музичному житті Тернопільщини став Всеукраїнський фестиваль-конкурс “Срібні струни”, проведений на базі Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Поетична назва Першого фестивалю “Срібні струни” визначила склад учасників: виконавці на бандурі, скрипці, цимбалах, котрі виступили як солісти та учасники ансамблів. Конкурсну програму представили 14 учасників-солістів та 10 ансамблів, які виборювали звання лауреата конкурсу I–III ступеня й відзнаки за окремими номінаціями [10, с. 28].

У фестивалі-конкурсі брали участь представники музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів Києва, Одеси, Львова, Умані, Дрогобича, Луцька, Чернівців, Кременця. Журі конкурсу очолював народний артист України, ректор Львівського державного музичного інституту ім. М. В. Лисенка (нині Львівська національна музична академія) Ігор Пилатюк.

У конкурсних змаганнях брали участь і представники Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка Лауреатами стали: Уляна П'юрко, Оксана Лісовець, тріо бандуристок за участю Уляни П'юрки, Оксани Гатала, Ірини Гальчак й ансамбль бандуристок. Цікавою була їхня конкурсна програма. Зокрема, Уляна П'юрко виконувала композиції “Без тебе день” (музика Оксани Герасименко, слова Ольги Бабій), “Три поради” (музика Ігора Шамо, слова Юрія Рибчинського) та інструментальний твір (“Експромт” Сергія Баштана) у своєрідній інтерпретації [10, с. 28].

Майстерною інтерпретаторкою думового репертуару вирізнялася Оксана Лісовець. У її виконанні прозвучала старовинна козацька дума (“Про смерть козака-бандуриста” (обробка Петра Глушка), романс “Утоптала стежечку” (музика Якова Степового, слова Тараса Шевченка) та інструментальний твір (“Соната”, III частина “Дума”) Миколи Дремлюги [10, с. 28].

Цікавим був репертуар місцевого ансамблю бандуристів (керівники Марії Євгенєва та Оксана Дубас). У його виконанні колоритно прозвучали інструментальний твір “Весняні дзвіночки” (музика Оксани Герасименко) та пісня “На Чорнобиль журавлі летіли” (музика Олександра Білаша, слова Дмитра Павличка). Як гімн природі, красі, коханню прозвучала композиція “Де ти, легінь?” (музика Володимира Костюка, слова Василя Юхимовича). Учасники тріо (Уляна П'юрко, Оксана Гатала, Ірина Гальчак) виконували духовну музику: кант “Ой зійшла зоря” (аранжування для жіночого тріо заслуженого артиста України, доцента Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка Євгена Гунька) та великодню пісня [13].

У рамках фестивалю “Срібні струни–2000” було проведено науково-методичний семінар “Психолого-педагогічні аспекти вдосконалення інструментально-виконавської підготовки вчителя музики”. Автори доповідей висвітлювали питання, пов'язані з теорією та виконавством на кобзах і бандурах. Крім цього, були порушені проблеми психолого-педагогічних підходів та інноваційних методичних аспектів у забезпеченні освітнього процесу вищої школи. Також у центрі уваги учасників конференції було відродження національних традицій у виконавській та педагогічній практиці. Зацікавлення та жваву дискусію викликали повідомлення місцевих науковців на тему “Етапи розвитку Львівської бандурної школи” Марії Євгенєвої і “Школа гри на бандурі Богодухівського братства” Оксани Дубас [10, с. 28].

Упродовж 26–28 квітня 2006 року в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. Володимира Гнатюка було проведено Другий всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка [1, с. 6]. У ньому брали участь бандуристи-науковці та бандуристи-виконавці Києва, Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, Кам'янця-Подільського, Вінниці, Луцька, Рівного, Одеси, Харкова, Кіровограда, Тернополя, Терехівлі та Кременця [4, с. 4]. Журі конкурсу очолювала доцент кафедри народних інструментів Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України Оксана Герасименко. Його членами були: заслужений діяч мистецтв України, керівник капели бандуристів, доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Володимир Курач; кандидат психологічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментального виконавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка Ольга Лазаревська; асистент-стажист Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка, член Національної спілки кобзарів України Дмитро Губ'як; поет-пісняр, композитор, лауреат міжнародних та всеукраїнських пісенних конкурсів Олександр Смик [11, с. 1].

Другий конкурс “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка проведено у двох номінаціях: соліст-виконавець (співак-бандурист, співачка-бандуристка) й ансамблі малих форм (дуети, тріо). У творчому змаганні взяли участь вісім солістів-бандуристів та чотири ансамблі (два дуети і два тріо) Три дні напруженої, змістовної фестивально-конкурсної роботи завершилися концертами, майстер-класами, лекціями знаних майстрів бандурного мистецтва – членів журі, окремих виконавців і ансамблів бандуристів [6].

Переможцями, крім інших, стали й студенти Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серед них: Олена Цар, Ярина Бінч (обидві з класу

Марії Євгенєвої). Твори, що вони виконували, вирізнялись оригінальною яскравою інтерпретацією та своєрідною переконливою виконавською манерою. Олена Цар презентувала думу-пісню “Кругом неправда і неволя” (музика Галини Менкуш, слова Тараса Шевченка), а Ярина Бінч великодню пісню “Христос Воскрес!” Василя Берладяну-Берладника.

У рамках Другого фестивалю-конкурсу “Срібні струни” було проведено Всеукраїнську науково-теоретичну конференцію “Українське бандурне мистецтво: минуле і сучасність”. Провідною темою на конференції став життєвий і творчий шлях бандуриста Зіновія Штокалка. Серед двадцяти доповідей, присвячених бандурному мистецтву, в шести було висвітлено життєтворчість бандуриста. Зазначимо, що усі вони опубліковані у збірці “Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: мистецтвознавство” [8, с. 23–28].

Змістовну концертну програму Другого фестивалю-конкурсу “Срібні струни” представили гості фестивалю – тріо бандуристок “Наталки”: Наталя Паславська, Наталя Борух, Наталя Данило Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка під музичним патронатом Оксани Герасименко, учасниці ансамблю “Оріана” за участю Наталії Гоцик, Неоніли Іваноньків, Юлії Рудницької (м. Тернопіль), сімейний дует “Собор” – Світлана та Микола Чайки, викладачів Кам’янець-Подільського університету ім. Івана Огієнка і народний ансамбль бандуристів “Барви” Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка (керівник Марія Євгенєва).

Окрасою фестивального дійства стали сольні виступи Дмитра Губ’яка. Його концертна програма була складена з музичних творів, виконуваних на різновидах бандур майстра-конструктора Василя Герасименка. Зокрема, на бандурі харківського взірця виконавець продемонстрував кілька творів із репертуару Зіновія Штокалка (“Дума про козака Голоту”, “Невільничий ринок у Кафі” Гната Хоткевича).

Завершився Другий фестиваль-конкурс “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка концертом капели бандуристів Київської національної музичної академії ім. П. І. Чайковського (керівник і диригент – заслужений діяч мистецтв України Володимир Курач). Гала-концерт, урочисте закриття фестивалю-конкурсу “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка записала і транслювала Тернопільська обласна державна телерадіокомпанія.

Неординарним в організаційному відношенні був і Третій всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка (травень, 2011): до журі увійшли викладач Сіднейського інституту музики Лариса Ковальчук-Буряк (Австралія), бандурист, культурний діяч Мирослав Постолян (Великобританія–Україна), бандурист, лауреат міжнародних конкурсів Одеса Георгій Матвіїв (Україна, м. Одеса) [14].

Переможцями Третього фестивалю-конкурсу “Срібні струни” стали окремі виконавці Уляна Перхалюк (клас Дмитра Губ’яка), інструментальний дует Галини Майор (бандура, клас Марії Євгенєвої) і Марії Ілляшенко (скрипка, клас Оксани Михайлюк). Усі вони – представники Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Лауреатів цього фестивалю-конкурсу нагороджено дипломами, грошовими преміями, аудіо-альбомом “Відлуння століть. Бандурист Зіновій Штокалко”.

24–26 квітня 2013 р. на базі Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка був проведений Четвертий всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” ім. Зіновія Штокалка. Він засвідчив високий рівень учасників – студентів-бандуристів Інститутів мистецтв, музично-педагогічних навчальних закладів III–IV рівнів акредитації України та учнів-бандуристів спеціалізованих мистецьких закладів Тернопільської області) [15]. Серед учасників було відзначено тріо бандуристок Кременецької школи мистецтв ім. Михайла Вериківського (керівник Тетяна Новіцька), зразковий ансамбль бандуристів “Диво-струни” Острівської музичної школи Тернопільського району (керівник Лариса Атаманчук), дует бандуристок: Лілія Басіста, Марія Корміло й ансамбль бандуристів Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка (керівник Дмитро Губ’як) [5, с. 154].

У 2005–2006 рр. у Кременці Тернопільської області було проведено два Всеукраїнські духовні фестивалі “Кобзарські сезони Волині”. У Першому взяли участь видатні музиканти-бандуристи – народний артист України, голова Національної спілки кобзарів України Володимир Єсипок, заслужений діяч мистецтв України Володимир Горбатюк, бандурист, лірник, заслужений працівник культури України Едуард Драч, Тарас і Святослав Силенки, студенти Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва Богдан Фастівець та Микола Сліпак, тріо бандуристок “Лілея”: Оксана Костанда, Ольга Чуріна, Леся Старенкова з Луцька, а також барди (Василь Жданкін, Віктор Непомнящий).

У рамках цього ж фестивалю відбулися: майстер-клас керівника Ольги Бистрицької з народною самодіяльною капелю бандуристів Кременецького районного будинку культури; вшанування пам'яті видатного бандуриста-педагога, фундатора новітньої Галицько-Волинської школи бандурного мистецтва Костянтина Місевича (вчителя Зіновія Штокалка). Складовою фестивалю були й концерти на П'ятницькому цвинтарі у Кременці та в міському парку культури.

Цікавою й змістовною була також програма Другого духовного фестивалю “Кобзарські сезони Волині” у Кременці. Крім виступів, що відбулися на майданчиках міста, учасники фестивалю відвідали місцевий краєзнавчий музей, де ознайомилися зі старовинними музичними інструментами, серед яких – бандура Костя Місевича. Другий фестиваль, що відбувся у 2006 р., завершився гала-концертом, у якому взяли участь переможці фестивалю-конкурсу “Срібні струни” з Тернополя.

У 2010 р. на базі Центру народної творчості Тернопільщини відбулося святкування 90-річчя від дня народження Зіновія Штокалка. Організовано ряд мистецьких заходів, серед яких презентація книги Олександра Гринька “Повернення із Сибіру” за участю тріо бандуристок “Стрітіння”: Лариси Атаманчук, Ірини Кріль, Марії Євгенєвої. В Обласному краєзнавчому музеї було відкрито виставку кобзарського мистецтва, що тривала близько двох місяців. На одному зі стендів висвітлено основні віхи життєтворчості Зіновія Штокалка, представлено сучасні й давні матеріали з історії бандурного мистецтва [9, с. 4]. У гала-концерті взяли участь відомі виконавці та колективи бандуристів з Тернопільської області. Бандурний фестиваль транслювала Обласна телерадіокомпанія.

Отже, всеукраїнські та регіональні фестивалі-конкурси бандурного мистецтва і науково-практичні конференції на їх основі засвідчили тенденції зростання та поширення бандури і кобзи серед широких кіл слухачів. На особливу увагу заслуговують концертні програми окремих виконавців-бандуристів та різних ансамблевих форм, проведення майстер-класів за участю митців бандури, залучення до виступів провідних бандуристів-педагогів України й зарубіжжя. Фестивально-конкурсний рух бандуристів Тернопільщини посприяв налагодженню співпраці музикантів-бандуристів у галузі виконавства, педагогіки, сольної і ансамблевої концертної практики. Він також допоміг обміну кращими надбаннями бандурного мистецтва, став прекрасною школою виконавської зрілості для багатьох молодих музикантів та послужив стимулом для розвитку бандурного мистецтва в Україні й за кордоном.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виспінський І. “Срібні струни” бандури – з посвятою. Фестиваль-конкурс / І. Виспінський // Свобода. – 2006. – № 35 (2037). – С. 6.
2. Виспінський І. Всеукраїнський конкурс “Соломія” / І. Виспінський // Свобода. – 2007. – № 4 (33). – С. 4.
3. Герасименко О. Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва імені Костя Місевича в Дубно / О. Герасименко // Бандура. – Нью-Йорк. – 2001. – № 75. – С. 32–34.
4. Гродецька В. Свято бандуристів. У Тернополі відбудеться Перший Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва “Срібні струни” імені З. Штокалка / В. Гродецька // Експрес – 2006. – 20–27 квітня. – № 3 (3). – С. 4.
5. Губ'як Д. В. Кобзарство Тернопільщини: соціокультурний аспект / Д. В. Губ'як // Вісник Прикарпатського національного університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2014. – Випуск 28–29. Ч. 2. – С. 151–156.

6. Другий всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” імені Зіновія Штокалка. – Тернопіль, 24–26 травня 2006: буклет. – Тернопіль, 2006. – 28 с.
7. Євгенєва М. Бандура у свята і будні / М. Євгенєва // Соломія. – 2013. – № 1 (55). – С. 4.
8. Євгенєва М. Зіновій Штокалко: відоме і невідоме / М. Євгенєва // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (16). – 2006. – С. 23–28.
9. Євгенєва М. Кобзарська виставка / М. Євгенєва, Б. Близнюк // Соломія. – 2010. – № 2 (43). – 4 с.
10. Євгенєва М., Гринчук І. Фестиваль “Срібні струни” в Тернополі / М. Євгенєва, І. Гринчук // Бандура. – Нью-Йорк, 2001. – № 75. – С. 27–29.
11. Кобзарство Тернопілля. Вісник Тернопільського обласного осередку Національної спілки кобзарів України. Спецвипуск. – Тернопіль, 2006. – 4 с.
12. Музика Н. Спів і плач напівзабутої кобзи / Н. Музика // Подільське слово. – 2005. – 25 березня. – С. 10.
13. Перший обласний фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Кобза”, присвячений 191-й річниці від дня народження Т. Г. Шевченка: буклет. – Тернопіль, 2005. – 32 с.
14. Третій всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” імені Зіновія Штокалка. – Тернопіль, 19–20 травня 2011 року: буклет. – Тернопіль, 2011. – 12 с.
15. Четвертий всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва “Срібні струни” імені Зіновія Штокалка. – Тернопіль, 24–26 травня 2013 року: буклет. – Тернопіль, 2013. – 12 с.

REFERENCES

1. Vyspynskyi, I. (2006). “Silver Strings” bandura – with dedication. Festival-competition, *Svoboda* [Freedom], no. 35 (2037), p. 6. (in Ukrainian).
2. Vyspynskyi, I. (2007). All-Ukrainian competition “Solomiya”, *Svoboda* [Freedom], no. 4 (33), p. 4. (in Ukrainian).
3. Gerasymenko, O. (2001). Kost Misewich’s All-Ukrainian Kobzar Art Festival in Dubno, *Bandura* [Bandura], New York, no. 75, pp. 32–34. (in Ukrainian).
4. Grodetska, V. (2006), Bandurist holiday. The first Z. Shtokalko All-Ukrainian festival of kobzar art “Silver strings” will take place in Ternopil, *Ekspres* [Express], April 20–27, no. 3 (3), p. 4. (in Ukrainian).
5. Hubiak, D. V. (2014). Kobzarstvo of Ternopil region: socio-cultural aspect, *Visnyk Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu. Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian National University. Art studies], Iss. 28–29, part 2, pp. 151–156. (in Ukrainian).
6. *Druhyi vseukrainskyi festyval-konkurs kobzarskoho mystetstva “Sribni struny” imeni Zinovii Shtokalka* (2006) Second All-Ukrainian Zinovii Shtokalko Festival of Kobzar Art “Silver Strings”, Booklet, Ternopil, May 24–26. (in Ukrainian).
7. Yevhenieva, M. (2013). Bandura on holidays and weekdays, *Solomiia* [Salomea], no. 1 (55), p. 4. (in Ukrainian).
8. Yevhenieva, M. (2013). Zinoviy Shtokalko: the known and the unknown, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho. Serii: Mystetstvoznavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University and Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Specialization: Art Studies], no. 1 (16), pp. 23–38. (in Ukrainian).
9. Yevhenieva, M. and Blyzniuk, B. Kobzar Exhibition (2010). *Solomiia* [Salomea], no. 2 (43), p. 4. (in Ukrainian).
10. Yevhenieva, M. and Grynchuk, I. (2001), Festival “Silver Strings” in Ternopil, *Bandura* [Bandura], New York, no. 75, pp. 27–29. (in Ukrainian).

11. *Kobzarstvo Ternopillia. Visnyk Ternopilskoho oblasnoho oseredku Natsionalnoi spilky kobzariv Ukrainy. Spetsvyпуск* (2006) [Kobzarstvo of Ternopil. Bulletin of the Ternopil regional branch of the National Union of Kobzas of Ukraine. Special issue], Ternopil, 4 p. (in Ukrainian).
12. Muzyka, N. (2005). Singing and weeping the half-forgotten kobza *Podilske slovo* [Podillya word], March 25, p. 10. (in Ukrainian).
13. *Pershyi oblasnyi festyval-konkurs kobzarskoho mystetstva "Kobza", prysviachenyi 191-y richnytsi vid dnia narodzhennia T. H. Shevchenka: buklet* (2005) [The first regional festival-competition of kobzar art "Kobza" devoted to the 191st anniversary of the birth of T. Shevchenko] Booklet. (in Ukrainian).
14. *Tretii vseukrainskyi festyval-konkurs kobzarskoho mystetstva "Sribni struny" imeni Zinoviia Shtokalka. – Ternopil 19–20 travnia 2011 roku* (2011) [Third All-Ukrainian Zinovii Shtokalko festival-competition Art "Silver String". Ternopil May 19–20, 2011] Booklet. (in Ukrainian).
15. *Chetvertyi vseukrainskyi festyval-konkurs kobzarskoho mystetstva "Sribni struny" imeni Zinoviia Shtokalka. – Ternopil 24-26 travnia 2013 roku* (2013) [The fourth all-Ukrainian Zinovii Shtokalko festival-competition of kobzar art "Silver strings". Ternopil May 24-26, 2013] Booklet. (in Ukrainian).

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 821.111

Наталія Науменко

ГАМЛЕТІВСЬКА “ПАСТКА” ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ПРИЙОМ У ДРАМІ Й ТЕАТРИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано твори новітніх письменників та їх театральні постановки, де по-різному інтерпретовано формозмістовий прийом третьої дії шекспірівського “Гамлета” – так звану “пастку”: чинник непрямого викриття зла і створення катарсичної компоненти у взірцях передусім комедійного жанру, елемент широкого культурного контексту окремо взятого твору. Завдяки цьому автори п’єс надають нового звучання не лише зазначеному, а й інших образам, тематичним та сюжетним колізіям шекспірівського оригіналу, відкриваючи їх для подальших модифікацій – як комедійних, так і серйозних.

Ключові слова: драматургія, театр, творчість В. Шекспіра, європейська література ХХ століття, “сцена на сцені”, іронія.

Наталія Науменко

ГАМЛЕТОВСКАЯ “ЗАПАДНЯ” КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ В ДРАМЕ И ТЕАТРЕ ХХ ВЕКА

В статье проанализированы произведения новейших писателей и их театральные постановки, где по-разному интерпретируется формально-содержательный прием шекспировского “Гамлета” – так называемая “западня”: фактор косвенного разоблачения зла и создания катарсической компоненты в образах прежде всего комедийного жанра, элемент широкого культурного контекста отдельно взятого произведения. Благодаря этому авторы пьес сообщают новое звучание не только означенному, но и другим образам, тематическим и сюжетным коллизиям шекспировского оригинала, открывая их для дальнейших модификаций – как комедийных, так и серьезных.

Ключевые слова: драматургия, театр, творчество В. Шекспира, европейская литература ХХ века, “сцена на сцене”, ирония.

Natalia Naumenko

HAMLETIAN “TRAP” AS THE LITERARY AND ARTISTIC MEANS IN THE TWENTIETH CENTURY DRAMA AND THEATRE

The article gives an analysis of drama works by modern writers (Italian –Giulio Scarnacci and Renzo Tarabusi, Croatian – Ivo Brešan, Bulgarian –Nedyalko Yordanov, Russian – Mikhail Bulgakov) who variously interpreted the crucial compositional means in the third act of

Shakespearian Hamlet – the so-called ‘trap,’ thereafter the factor to create the cathartic component in the previously comedian action. In Scarnacci and Tarabusi’s My Profession a Senior from Beau Monde, ‘the trap’ is a hidden metaphor to expose malicious deeds indirectly; therefore, it contributes into the wide cultural context of the brilliant Italian comedy published in 1956 and successfully acted by now in many Ukrainian theatres (including Ivan Franko Ukrainian Drama Theatre in Kyiv, where it was set twice – in 1981 and 2014). Sometimes the dramatists use ‘the trap’ – in both Shakespearian and their own interpretations – as a strong political philosopheme to emphasize the omens of great social revolts in the future. However, the possible consequences of the latter seem to be delegated to the spectators to predict; this is the factor of a ‘happening,’ or involving the recipients into the game. This phenomenon is usual for comedies by Slavic-language writers: Ivo Brešan (Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja, 1965), Nedyalko Yordanov (Murder of Gonzago, 1983), and Mikhail Bulgakov (The Scarlet Island, 1927). Although fictitious a priori, ‘the trap’ in each of the 20th century dramatists, regardless of a certain plot and the set of details, tends to turn into reality, showing the infinity of a game as a reflection of human life. Thanks to this means, the analyzed playwrights give the new colors to traditional images, thematic and narrative collisions of the original, opening them to the newer modifications, either comical or serious. The author of this article made an attempt to uncover these modifications in performances of several outlined plays in Kyiv theatres, scrutinizing the literary and scenic elements.

Keywords: dramaturgy, theatre, W. Shakespeare’s works, the 20th century European literature, “stage within a stage”, irony.

Драма, завдяки своїй мистецькій природі відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відображення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – театру.

До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, доки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника [9, с. 276–277].

Зв’язок драми з грою поширюється не лише на структуру твору, а й на предмет зображення. Кожен людський вчинок, будучи зображеним на сцені, набуває “ігрової ноти”, тому імпровізаційно-ігрова поведінка стає істотною гранню змісту п’єси. Коли ж театр (і відповідно драма) втрачає зв’язок із ігровою імпровізацією, вони втрачають свою силу [16, с. 63].

Перевтілення у предмет зображення ігрової поведінки, пов’язаної з прикиданням (eironeia) чи обманом, веселим або зловісним маскарадом, становить одну з присутніх рис театральньо-драматичного мистецтва. В цьому плані закономірним є виникнення й поширення прийому “самоподвоєння”, або, в нашому випадку, – “театру в театрі”.

Структура драматичного дійства, позначена перебільшенням, передусім схильністю персонажів до “багатоговоріння”, є потенційно ігровою – вона наче стимулює акторські дії перед публікою. Зображувані місце і час природно сприймаються як сценічні: не випадковими у цьому розрізі є ремарки на зразок “ходить по сцені”, “на сцені нема нікого”, “по підняттю *завіси* на сцені пусто”. Як правило, такі й подібні ремарки виконують службову роль, призначені для режисерів й акторів при сценічному втіленні драматичного твору. Водночас деякі з них заслуговують на увагу як елементи синтезу мистецтв, насамперед у “сцені на сцені” – адже вони допомагають реципієнтові створити бачення майбутньої вставної п’єси.

Прихильність драматургії до гри як форми поведінки пояснює її одвічну схильність до комедійної стихії, адже, за Ф. Зелінським, саме комедія відіграла вирішальну роль у становленні театральньо-драматичного мистецтва як такого [3, с. 34]. Під поняттям “гри” у драмі можна розуміти й розігрування вистави на внутрішній сцені, тому закономірно, що п’єса, побудована на засадах “театру в театрі”, є переважно комедією. У структурі трагедії “сцена на сцені” – це здебільшого фрагмент твору. Такою і є “пастка”, або ж “мишоловка”, у третій дії

шекспірівського “Гамлета”, де злочин короля Клавдія відтворено силами акторів-комедіантів: *“Гамлет. ...це все жартома, отруєння жартома. Нема тут і трохи чогось недозволеного”* [14, с. 86].

У праці “Текст у тексті” (1981) Ю. Лотман визначав “мишоловку” не лише як “виставу у виставі”, а й як “Гамлета” у “Гамлеті” [5, с. 437]. На думку вченого, це цілий театральний світ у мініатюрі: адже тут, окрім власне гри, – і планування сюжету п’єси, і розподіл ролей, і режисура, і синтез пантоміми з декламацією, і широке користування “чарівними речами” – реквізитом (квіти, корона, отрута).

За М. Соколянським, внутрішня вистава “є не тільки важливим компонентом у розвитку фабули якщо не всього твору, то одного зі значних епізодів. Семантика “Убивства Гонзаго” у контексті усєї трагедії явно підсилена паралелізмом між тим, що відбулося в Ельсінорі до підняття завіси і про що розповів Гамлетові привид його батька, та змістом п’єси, що була дописана принцом і зіграна мандрівними акторами” [12, с. 191].

Дослідниця інтертекстуального елементу в драматургії Мар’яна Шаповал слушно зазначає: відомий іще з часів Відродження прийом “театру в театрі”, найбільш знаковим прикладом якого і стала “мишоловка”, корелює з бароковим баченням світу, де Бог – драматург, постановник та головний виконавець. Хоча тодішні реалізації прийому обмежувалися тільки окремою сценою в контексті основного дійства [13, с. 163–164], часто саме вона задавала тональність його подальшому розвитку.

Мета статті – на основі аналізу драматичних творів ХХ століття, збудованих із застосуванням прийому “театру в театрі”, визначити роль гамлетівського концепту “пастки” у творенні іронічної і водночас трагікомічної тональності дійства, утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя. Просторовими координатами дослідження є країни Європи (Італія, Хорватія, Болгарія, Росія); українські театри, в котрих ставили п’єси проаналізованих у статті авторів.

“Мишоловка” (риторична фігура, метафора, за реплікою Гамлета) розвивається як дві послідовні “вистави у виставі”. Спершу це пантоміма, у синопсисі якої вряди-годи проблискують рядки п’ятистопного ямба:

“Входять король і королева, що дуже ніжно поводяться одне з одним. Королева обнімає короля, він – її... Він... схилиє голову їй на плече, потім лягає на квітнику. Одразу після того з’являється отруйник, знімає в нього з голови корону, цілує її, вливає отруту королю у вухо і йде. Вертається королева, бачить, що король неживий, і жестами показує відчай. Знову з’являється отруйник з двома чи трьома слугами, удає, що також сумує з нею. Труп виносять. Отруйник подарунками домагається прихильності в королеві. Спершу вона ніби не погоджується, а потім приймає його любов” [14, с. 82–83].

Далі йде “комедія”, замість неримованого ямба написана римованим:

*“Король на сцені. Вже колісниця Фебова втридцять
Моря і землю встигла обкружляти,
І місяць навкруги земних доріг
Дванадцять раз по тридцять раз оббіг,
Як поєднав довіку, до сконання
Нам руки Гіменей, серця – кохання.
Королева на сцені. І сонце, й місяць зійде знов і знов,
Перш аніж наша скінчиться любов.
Але з недавнього часу, мій друже,
Якісь ви стомлені, смутні, недужі...”* [14, с. 84].

Цим досягається відчуття умовності, що відбивається й у мові Гамлета: разом із п’єсою на сцені показують її режисуру та синопсис. Умовність – і в назві цієї вставної п’єси (оскільки у пастку має потрапити не що інше, як сумління короля), і в очудненому відтворенні комедіантами злодійства Клавдія, і в обміні ролями: персонажі “Гамлета” стають глядачами, а актори, також певною мірою глядачі, – виконавцями. Цей прийом у ХХ столітті названо англійським словом “хеппенінг”, і він показує взаємоперетікання сценічного та позасценічного вимірів.

Творча – і літературна, і театральна – рецепція як “Гамлета”, так, зокрема, й “пастки” має довгу історію. Важливо зупинитися на драматичних обробках цього композиційного мотиву: показовим для деяких є те, що його введено як інтертекстуальний складник до тексту комедії.

Саме у комедійному жанрі прийом “мишоловки” іноді служить прихованим чинником викриття злодіянь, Wendepunkt’ом – тобто поворотним моментом, який зумовлює навіть трагічну, катарсичну інтонацію дійства. Такого значення може надати йому досвідчений глядач, обізнаний з історією і театру, і літератури.

Наприклад, “пастку” можна спостерегти у комедії італійських драматургів Джуліо Скарначчі та Ренцо Тарабузі “Моя професія – синьйор з вищого світу” (1956), відомій багатьом театрам у постановці Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка (1981–1991, поновлено у 2014 р.). Цю виставу видатні діячі української культури Тетяна Яблонська та Оксана Пахльовська визнали знаковим виявом українсько-італійських культурних стосунків останньої третини ХХ століття [7, с. 3; 8, с. 190; 15, с. 15].

“Фінал я поставив несподіваний. Вийшла не просто комедія, а трагікомедія”, – згадував у 2003 році режисер-постановник “Синьйора...” Володимир Оглоблін [15, с. 15]. Саме в третій (як і у В. Шекспіра) дії очевидним є великий катарсис, до якого глядача підводить сцена в душі гамлетівської “мишоловки”. Її дотепно розіграли глава сім’ї Леонідо Папагатто – Степан Олексенко, його син Роберто – Володимир Коляда, приятель Велутто – Богдан Бенюк і “випадковий гість” Нікколо Чібор – Олександр Шкрібтієнко (склад 1988 року). Автор статті просить у читачів вибачення за довгу цитату, але, на нашу думку, слід звернутися до оригінального тексту, аби усвідомити цю несподіванку, задум комедіографів, режисерів й акторів, який урешті-решт і спричиняє трагікомізм:

“Раймондо. Что это за комедия, наконец? К чему вы клоните?

Леонида. Немного терпения, милейший друг... немного пофантазируем! Начнем со среды... Итак, в одной благопристойной семье из этой среды... есть синьор... и этот синьор однажды покупает револьвер... *(Внезапно он достает из кармана револьвер и направляет его на Раймондо. Тот испуганно пятится.)* Не бойтесь! Он не заряжен. Во всяком случае, мне так кажется... надо сказать, не он был использован в моей истории: этот – лишь символ, образ, наглядное пособие... Добавлю, что синьор, о котором я вам рассказывал живет в этом семейном особняке вместе с тетушкой и своим кузеном, опекуном которого он, кстати, является. *(Роберто.)* Синьор Роберто, а не сыграет ли вам роль сверхчувствительного кузена?

Роберто. Конечно, полковник.

Леонида. Тогда садитесь и напевайте что-нибудь веселое.

Роберто садится и напевает вполголоса...

Леонида. В тот день тетушка, т. е. матушка сверхчувствительного кузена, ушла. Что же касается синьора, ну, опекуна, если позволите, его роль сыграю я. Итак, сцена: я вхожу... *(Разыгрывая сцену, обращается к Роберто с сердечной нотой в голосе.)* Как дела, дражайший кузен?

Роберто *(тоже играя, прерывает песню).* Неплохо, дорогой кузен.

Леонида. Посмотри, какой я только что купил револьвер. Хорош, правда?

Роберто. О да, дорогой кузен. Он просто замечателен.

Леонида. Прелесть, да? Хочешь попробовать?

Роберто *(разыгрывая беспокойство).* Знаешь, дорогой кузен... огнестрельное оружие... я его всегда немного боюсь...

Леонида. Ну, дражайший, ты же мужчина. Надо уметь владеть собой. Взгляни на календарь. *(Целится в календарь, висящий на входной двери, делает вид, что стреляет.)* Пах!...Пах!... Попал в десятку. Теперь твоя очередь, дорогой кузен.

Роберто. Ах, право, дорогой кузен, ты думаешь...

Леонида. Ну да, дражайший кузен, попробуй!

Роберто встает, берет револьвер, который протягивает ему Леонида, целится в дверь, как Леонида. Но во второй раз слышится выстрел... Раймондо подпрыгивает.

Календарь падает, дверь открывается, и в проеме появляется мужчина в одежде Алессандро с кровавым пятном на груди. Он падает и неподвижно лежит на полу” [10, с. 55–56].

У цю пастку, врешті-решт, і потрапляє нечистий на руку Раймондо (Олександр Задніпровський), викривши себе обуреним вигуком: “Це підло!”.

Із тексту п’єси стає очевидним, що Раймондо – непересічний режисер, постановник і ще однієї “п’єси у п’єсі” – фальшивого убивства: задля того, щоб заволодіти статками двоюрідного брата-підопічного, а самого його довести до божевілля. Передбачено усе: і револьвер із холостими патронами, і забризкана кров’ю (як виявилось – телячою) маніжка, й підкуплений слуга... За законами драматичної іронії, не герої, а саме глядачі та читачі п’єси можуть виразно побачити умовність вставної вистави – через окремі репліки та ремарки (*що це за комедія?; трохи пофантазуймо; цей [револьвер] – лише символ, образ, наочне приладдя; розігруючи сцену, звертається...; розігруючи занепокоєння...; удає, що стріляє...; чоловік в одязі Алессандро*).

Характерно, що до кінокомедії “Мільйон у шлюбному кошику”, знятої за твором італійських драматургів у 1986 році, ця сцена не увійшла. Певною мірою це було мотивовано законами жанру кіносценарію, для якого властивими є лаконізм і динамізм; водночас із оповіді було вилучено трагікомічне, катарсичне, шекспірівське начало.

У слов’яномовній драматургії композиційний мотив “пастка” часто набуває сили політичної філософії, знамення революційних змін у суспільстві, наслідки яких автори довіряють передбачити глядачеві. Герої драми болгарського письменника Недялко Йорданова “Убивство Гонзаго” (1983), відомої в постановці Київського академічного молодіжного (нині Молодого) театру під назвою “Ігри в замку Ельсінор” (1994–1999), – актори, які носять імена деяких персонажів Шекспіра (Бенволіо, Гораціо, Полоній, Генрі, Офелія, Амалія тощо) – ставлять “мишоловку”, щоб розважити хворого принца Гамлета. “Ми, артисти, – пішаки у руках шахісто-політиків”, – зізнається Бенволіо, помічник керівника трупи Чарльза. Отже, вмикається символіка шахової гри, у котрій пастка теж є концептуальним прийомом.

Супроводжувана (у постановці Молодіжного театру) сюрреалістичним музичним рядом – один звук флейти: два удари барабана, розіграна вставна п’єса “Убивство Гонзаго” виходить на рівень основної сюжетної лінії й відтак набирає набагато сильнішого звучання, ніж у шекспірівському оригіналі. Те, що у першотворі було задано ритмізованою розлогою ремаркою, у Йорданова – полілог, система вказівок режисера акторам:

“ЧАРЛЬЗ. ...Бенволіо, лягай і спи.

БЕНВОЛІО. Хропти?

ЧАРЛЬЗ. Іще не знаю. ...На чому ми зупинилися?..

СУФЛЕР. Він бере корону, цілує її.

ГЕНРІ. Все одно – беру і цілую.

ЧАРЛЬЗ. Коли цілуєш, не цмокай. Це тобі не жінка. Це – корона. Далі.

СУФЛЕР (читає). Він вливає отруту у вухо сонному королеві та йде.

ГЕНРІ. Хе! Де я візьму отруту?

ЧАРЛЬЗ. Елізабет, візьми зі скрині якогось слоїка...” і так далі [4].

Та водночас із виставою по-справжньому гине датський король. Після розмови героїв із Катом – коли вони, відповідно до вироку, писаного невідь-чиєю рукою і начитаного голосом Суфлера, визнають себе “винними у підготовці антидержавного заколоту” та готуються до ганебних покарань – хто до обезголовлення, хто до каторги, хто до публічного биття батогами, – за принципом Евріпідівського *deus ex machina*, королівський радник Гораціо виносить прямо протилежний вердикт, котрий сам собою є багатоплановим “текстом у тексті”:

“У королівському замку годину тому розігралася (ніби сама собою! – Н. Н.) достеменна антична трагедія. Мертві: повернувшись із Англії, принц Гамлет упав від отруєної шпаги Лаерта, сина небіжчика Полонія; самого Лаерта заколов принц Гамлет; королева випила келих із отруєним вином, що приготував король Клавдій; та й сам король Клавдій, якого проткнув шпагою принц Гамлет. Чотири трупи й один новий король – король Фортінбрас! Отже, указ короля Фортінбраса, написаний мною особисто та скріплений королівською печаткою: “Актори мандрівної театральної трупи: директор Чарльз, Елізабет, Бенволіо,

Амалія, Генрі, активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія, оголошуються героями Данії. Висловлюю їм найвищу королівську подяку та призначаю їх акторами нового постійного королівського театру на чолі з директором Чарльзом” [4].

Особливо виразним на тлі зміни влади (як і в сьогоднішній Україні) є майже новелістичний Wendepunkt: королівського Ката, який мало не погубив безневинних акторів мандрівної трупи, новий правитель призначає... королівським Катом. Іншими словами, за виразом директора Чарльза, – “божевільні є всюди, навіть у божевільні”. Усуціль іронічна, пародійна атмосфера київської постановки зумовила зміну назви оригінального твору Н. Йорданова “Убивство Гонзаго” на “Ігри в замку Ельсінор” – імовірно, з метою показати нескінченність цієї дивної гри.

Цікавою у плані інтерпретацій “пастки” є також “гротескна трагедія” хорвата Іво Брешана “Постановка “Гамлета” у селі Нижня Мрдуша” (1965; унаслідок тривалих цензурних заборон, у Загребі вона вперше побачила світло сцени лише у 1971 р.). Даних про українські переклади цієї п’єси та її постановки в наших театрах наразі немає; автор цієї статті зобов’язується дотримуватися букви та духу оригіналу в довільному його тлумаченні.

Ідеться в комедії Брешана про подію в житті села повоєнної доби, де селяни з волі свого голови, одержимого манією величі, в новоствореному драмгуртку ставлять не що-небудь, а відразу ж “Гамлета”.

Гумористичний лад, на який налаштовує назва п’єси, посилюється тоді, коли “коментатор”, артільник Шимурина, починає переповідати зміст трагедії В. Шекспіра своїми словами. Тому текст її постає всуціль очудненим – адже мовець удається й до грубуватого селянського гумору (“*цицьки в неї – як два келихи Ісусової крові*”), і до “ідеологічних” мовних зворотів – “*ворог народу*”, “*реакціонер*”, “*передовий соціалістично орієнтований*” король тощо; й до зловживання вставними словами і паузами вагання – *той... значиться..., як то кажуть...*; а також переінакшені імена шекспірівських героїв (*Амлет* замість Гамлета, *Омелія* замість Офелії).

Прикметна сцена розподілу ролей, де шекспірівським персонажам за ступенем родинності відповідають справжні родичі: голова кооперативу Мате Букаріца – король, міський голова Пульїца – Полоній, його донька Андя – Офелія, голова колгоспу Мачак – Лаерт, шинкарка-вдова Майкача – королева, син бухгалтера Йоца Шкокич, закоханий в Андю, – Гамлет.

Гротескно інтерпретована і сцена “мишоловки”: замість мандрівного театру (зокрема, як у Н. Йорданова) – “*культурно-художня секція*”, замість комедіантів – “*представники робітників і селян*”, а зіграти комедію означає “*провести перед королем демонстрацію і прямо в обличчя сказати йому правду-матку про його неправильні вчинки*” [1, с. 520].

Саме тому героям Брешана видається заважким текст “Гамлета”. На думку Букаріци, який читає п’єсу вголос, замість слів

*“У Вашій вдачі це похвальна риса,
Що так ви побиваєтесь за батьком...”* [14, с. 16]

Клавдієві простіше сказати: “*Це дуже файно, бра’, що ти так за дедою журишся*” [1, с. 522]. Із цих позицій переробляють усю трагедію: неримований ямб змінюють римованим хореем; Офелія, замість читати книжку, пряде вовну; “суб’єктивна” дилема *Бути чи не бути – ось питання...* поступається місцем “гайдуцькій”: “*Ой, чи є я, чи не є*”.

Значна увага приділена сцені “мишоловки”. Декорують шинок, де персонажі їдять, п’ють вино і грають у карти. Коли ж доходить до скинення монархії, учасникам роздають або начитують “правильні” ідеологічні слогани, на зразок: “*Хай живе республіка трудового народу Данії під мудрим керівництвом президента Гамлета!*”

Усе завершується хорватським обрядовим танком “коло”, в ритмі якого актори співають викривальну пісню. “Скинення монархів із престолу” обігране також буквально [1, с. 544–548]: “*селяни хапають Букаріцу* (виконавця ролі Короля. – Н. Н.) *та Майкачу* (виконавицю ролі Королеви. – Н. Н.) *і скидають зі столу*” у тому-таки шинку.

Умовність театральної гри підкреслює репліка шкільного учителя Андрея Шкунци: “*...Хоча від цього* (костюмів, декорацій тощо. – Н. Н.) *не буде жодної користі. Букаріца так і*

лишитися Букаріцею, а Пульїца – Пульїцею” [1, с. 542]. Це при тому, що саме йому доручають докорінно переписати “Гамлета” за принципами панівної ідеології – “показати цим британським імперіалістам, як ми чинимо з королями” [17, с. 184–185].

Лише Йоца Шкокич, який отримав роль Гамлета, зживається зі своїм персонажем: Букаріца, котрий грає Клавдія, по-справжньому занастив його батька-бухгалтера, а голові кооперативу “допоміг” у цьому голова колгоспу Мачак, який – за іронією долі – отримав роль Лаерта, одвічного Гамлетового суперника. Саме ця паралель і зумовлює жанрову домінанту п’єси хорватського драматурга – “гротескна трагедія”.

Загалом, на думку критиків, І. Брешан, створюючи гротескні п’єси, спирався на знаковий літературний текст (“Постановка...” була його першим драматичним твором), що його вводив у художню систему, спрямовану на зображення югославської дійсності другої третини ХХ століття – грубої, захланної, мракобісної та примітивної. Іншими словами, доба тоталітарного режиму здатна була породити не лише інтерпретацію “Мишоловки”, а й новий, оригінальний текст подібного гатунку [6, с. 279].

Ще однією незвичайною інтерпретацією мотиву шекспірівського архітвору, на суто змістовому рівні, є комедія “Багрянний Острів” М. Булгакова (1927), яка теж, на жаль, в Україні власної сценічної історії не мала. Жанр твору визначено як “генеральна репетиція”. Вставна п’єса – агітка “Багрянний Острів”, яку розігрують у провінційному “театрі Геннадія Панфіловича”, насичена алюзіями і цитатами з “Гамлета”. З оригіналу “запозичено” напругу пристрастей, високий пафос, заломлений в іронічному ключі. Адаже “пастка” тут охоплює не смерть, а, так би мовити, “воскресіння” персонажів – повсталі тубільці, аби деморалізувати царя-ошуканця, пред’являють йому двох своїх ватажків Кай-Кума та Фарра-Тете, яких той уважав загиблими в океані.

У Шекспіра викриття злочину Клавдія супроводжується словами Гамлета, зверненими до глядацької зали:

“...Він чужу корону
Угледів на полиці – і в кишеню
Собі мерщій, злодюга...” [14, с. 102].

У Булгакова герої апелюють безпосередньо до народу – масовки на сцені:

Кай. ...ви, осліплені, темні люди! Кого ж ви обрали собі у правителі?

Кирі. Так, кого? Ось питання, як сказав великий Гамлет...

Кай. Кого? Пройдисвіта, якого світ не бачив від дня створення його великими богами...” [2, с. 89; переклад цитат із п’єси М. Булгакова – автора статті].

Так, якщо опредмечені в “мишоловці” злодіяння Клавдія навіюють справдешній жах, то у вставній п’єсі драмороба Димогацького хитромудрі махінації Кирі-Кукі – торгівля з європейцями за перли, сміховинні вибори, лицемірство у чині можновладця перед краями, боягузлива поведінка в момент штурму царського вігвама, а надалі й під час каральної експедиції на рідний острів, позерство перед Леді Гленарван – комедійні, викликають усмішку.

Збентежений Кирі-Кукі мало не через слово повторює репліку Привида (в оригіналі проказану лише раз!) – “Який це жах, який це жах!..”, або “ужас, ужас, ужас”, котра внаслідок цього втрачає трагедійну насиченість і стає виявом ігрового характеру “трагедії” скинутого можновладця. Прикметно, що Віра Смирнова у нарисі про “Багрянний Острів” перетворює цареве ім’я на бойовий клич пушкінського Золотого півника – “Кирі-Куку” [11, с. 43], а отже, вводить у образ персонажа негативне ставлення до його пустодзвонства. І тим більше він стає схожим на фарсове втілення шекспірівського Клавдія.

Задовго до того, як виникли поняття романтичної іронії і пов’язана з цим злука сценічного майданчика та глядацької зали, драматургія і театр знали прийом “самоподвоєння”: найпромовистішим його втіленням є “пастка” у “Гамлеті”. Театр може репетирувати, перегравати, нескінченно виправляти один і той самий текст, надто ж такий складний, як архівір В. Шекспіра. Унаслідок цього стираються найтонші грані між побутом і сценою. Життя проривається у мистецтво, мистецтво – у життя; в цьому змішанні відкриваються й природа комічного, і його механіка, але тим самим відкривається й галузь суто серйозна, вільна від усяких ілюзій та умовностей.

Уведення вставної п'єси у третю дію "Гамлета" сприяло виконанню конструктивної функції в рамках і цієї, і подальших частин трагедії. Таку функцію має "убивство Гонзаго", або ж "пастка" не лише в Шекспіра, а й у тих його наступників, які вдавалися до творчого осмислення цього мотиву. Кожен із них – Дж. Скарначчі та Р. Тарабузі, І. Брешан, Н. Йорданов, М. Булгаков – виводив дію п'єси-інтерпретації далеко за межі "Гамлета", ба навіть за межі театру, створюючи на основі класичного архіву універсум своєї доби та своєї країни. Змістові координати твору В. Шекспіра стали для сучасних драматургів реперними точками у роздумах про життєві конфлікти та ситуації, котрі турбують людину, незалежно від її віку, досвіду й національності.

Таким чином, автори переконливо доводять і доносять до читачів усвідомлення того, що людина має повне право обирати собі роль, узгоджуючи її зі своєю внутрішньою сутністю та зовнішнім світом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брешан И. Представление "Гамлета" в селе Нижняя Мрдуша / Иво Брешан // Драматургия Югославии. – М. : Радуга, 1982. – С. 514–549.
2. Булгаков М. А. Багровый Остров / Михаил Булгаков // Пьесы. Романы. – М. : Правда, 1991. – С. 71–152.
3. Зелинский Ф. Происхождение комедии / Ф. Зелинский // Из жизни идей : в 4 т. ; репринт. изд. 1911, 1916 гг. – М. : Ладомир, 1995. – Т. 1. – 900 с.
4. Йорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недялко Йорданов ; [пер. с болг. Э. Макаровой]. – Режим доступа : <http://www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155>
5. Лотман Ю. М. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430–441.
6. Науменко Н. В. Гамлетівські мотиви у слов'яномовній драматургії ХХ століття / Наталія Науменко // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : зб. наук. праць. – Вип. 31. – К. : Освіта України, 2016. – С. 274–282.
7. Оглоблін В. М. Легко, весело, імпровізаційно... / В. М. Оглоблін // Театрально-концертний Київ. – 1981. – № 19. – С. 2–3.
8. Пахльовська О. Є.-Я. Українсько-італійські літературні зв'язки ХV–ХХ ст. / Оксана Пахльовська. – К. : Наукова думка, 1990. – 216 с.
9. Семенюк Г. Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – 2-ге видання, доп. і перероб. – К. : Сталь, 2015. – 405 с.
10. Скарначчі Дж. Моя професія – синьор из общества [Электронный ресурс] / Джулио Скарначчі, Ренцо Тарабузі ; [пер. с итал.]. – 63 с. – Режим доступа : www.krispen.ru/s.php
11. Смирнова В. П. Михаил Булгаков – драматург / Вера Смирнова // Книги и судьбы : [очерки, статьи, рецензии]. – М. : Сов. писатель, 1968. – 472 с.
12. Соколянський М. Г. "Сцена на сцені" як принцип побудови драматичного твору / Марк Соколянський // Поетика : [зб. наук. праць] / [відп. ред. В. С. Брюховецький]. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 190–199.
13. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
14. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / Вільям Шекспір ; [пер. з англ. Г. Кочура]. – К. : Альтерпрес, 2003. – 170 с.
15. Шуран Т. Оглоблін згадує... / Тетяна Шуран // Кіно – Театр. – 2003. – № 3. – С. 13–16.
16. Greiger, N. Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer / N. Greiger, J. Hasler, M. Kurzenberden, L. Pikulik. – München – Wien, 1982. – S. 63–80.
17. Poniž, D. A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre / Denis Poniž // Шекспірівський дискурс : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Запоріжжя : Класич. приват. ун-т, 2013. – С. 182–189.

REFERENCES

1. Breshan, Ivo (1982). Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja, *Dramaturgiya Jugoslavii* [The dramaturgy of Yugoslavia], Moscow, Raduga, pp. 514–549. (in Russian).
2. Bulgakov, Mikhail (1991). The Scarlet Island, *P'esy. Romany* [Plays. Novels], Moscow, Pravda, pp. 71–152. (in Russian).
3. Zelinskiy, F. (1995). The origin of comedy, *Iz zhyzni idey v 4 t.* [From the Life of Ideas in 4 Vol.], reprint. ed. 1911, 1916, Moscow, Lodomir, Vol. 1. (in Russian).
4. Yordanov, Nedyalko (2013). Murder of Gonzago, translated by Makarova, E., available at: www.world-play.ru/?page=catalog&cat=4154&id=4155 (access July 19, 2013). (in Russian).
5. Lotman, Yu. (1996). The Text within a Text, *Slovo. Znak. Diskurs. Antologiya svitovoi literaturno-kritichnoi dumki XX st.* [Word. Sign. Discourse. Anthology of the literary criticism of the twentieth century], Ed. M. Zubrytska, Lviv, Litopys, pp. 430–441. (in Ukrainian).
6. Naumenko, N. (2016). Hamletian Motifs in the 20th Century Slavic-Language Drama, *Komparatyvni doslidzhennia slovyanskykh mov i literatur: zb. nauk. prats* [Comparative Studies of Slavic Languages and Literatures: Scientific Works], issue. 31. Kyiv, Osvita Ukrainy, pp. 274–282. (in Ukrainian).
7. Ohloblin, Volodymyr (1981). Lightly, Merrily, Impovisingly..., *Teatralno-kontsertnyi Kyiv* [Theatrical and concert Kyiv], no 19, p. 2–3. (in Ukrainian).
8. Pakhlyovska, Oksana (1990). *Ukrainsko-italiiski literaturni zviazky XV – XX stolit* [Ukrainian-Italian Literary Connections in 15th – 20th Centuries], Kyiv, Naukova Dumka. (in Ukrainian).
9. Semeniuk, H., Hulyak, A., and Naumenko, N. (2015). *Literaturna maisternist pysmennyka : pidruchnyk* [Literary Mastery of a Writer: textbook], 2nd edition, add. and processing, Kyiv, Publishing House Stal'. (in Ukrainian).
10. Scarnacci, G., Tarabusi, R. (2018). My profession is a signor from society, available at: www.krispen.ru/s.php (access June 6, 2018). (in Russian).
11. Smirnova, Vera (1968). Mikhail Bulgakov is a playwright, *Knigi i sud'by : [ocherki, stat'i, retsenzii]* [Books and fates: [essays, articles, reviews]], Moscow, Sovetsky Pisatel'. (in Russian).
12. Sokolyans'ky, M. (1992). “Scene on stage” as a principle of constructing a dramatic work, *Poetyka* [Poetics], collection of sciences works, responsible editor V. Bryukhovetsky, Kyiv, Naukova Dumka, pp. 190–199. (in Ukrainian).
13. Shapoval, Maryana (2009). *Intertekst u svitli rampy : mizhtekstovi ta mizhsubyektnei relyatsiii ukrayinskoï dramy* [Intertext in the Footlights: Intertextual and Intersubject Relations of Ukrainian Drama], Kyiv, Avtohrad. (in Ukrainian).
14. Shekspir, Viliam (2003). *Hamlet, prynts Danskyi* [Hamlet, Prince of Denmark], Translated by Kochur, H.P., Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).
15. Shuran, T. (2003). Ohloblin Is Recalling, *Kino – Teatr* [Cinema – Theatre], no 3, pp. 13–16. (in Ukrainian).
16. Greiger, N., Hasler, J., Kurzenberden, M. and Pikulik, L. (1982). Einführung ins Drama. Bd. 2. Figur. Szene. Zuschauer [Introduction to Drama. Bd. 2nd figure. Scene. Spectator], München – Wien, pp. 63–80 (in German).
17. Poniž, D. (2013). A Reception of Brešan's Drama *Acting Hamlet in the Village Mrduša Donja* in Slovene Theatre, *Shekspirivskyi dyskurs : zb. nauk. prats* [Shakespeare Discourse : Collection Scientific Works], issue 3, Zaporizhya, Classical Private University, pp. 182–189. (in English).

УДК 792.077 (477.84)

Павло Смоляк

**РОЛЬ СВЯЩЕНИКІВ У РОЗВИТКУ АМАТОРСЬКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ ПОВІТІ
В КІНЦІ ХІХ – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто роль священиків у розвитку та функціонуванні аматорських театральних гуртків у селах Тернопільського повіту в кінці ХІХ – першій третині ХХ століття. Звернено увагу на їхній життєвий та душпастирський шлях, мистецькі уподобання та організаторські здібності. Показано репертуар, роботу керівників-постановників й акторський склад театральних колективів. Висвітлено також соціально-політичне становище населення у цей період та його вплив на культурно-мистецьке життя краю.

Ключові слова: священики, аматорське театральне мистецтво, культурно-просвітницька робота, національні інтереси, товариство “Просвіта”, актор, вистава.

Павел Смоляк

**РОЛЬ СВЯЩЕННИКОВ В РАЗВИТИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ТЕРНОПОЛЬСКОМ УЕЗДЕ
В КОНЦЕ ХІХ – В ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА**

В статье рассмотрена роль священников в развитии и функционировании любительских театральных кружков в селах Тернопольского уезда в конце ХІХ – первой трети ХХ века. Обращено внимание на их жизненный и душпастирский путь, художественные вкусы и организаторские способности. Показано репертуар, работу руководителей-постановщиков и актерский состав театральных коллективов. Освещено также социально-политическое положение населения в этот период и его влияние на культурно-художественную жизнь края.

Ключевые слова: священники, любительское театральное искусство, культурно-просветительская работа, национальные интересы, общество “Просвіта”, актер, спектакль.

Pavlo Smoliak

**THE ROLE OF PRIESTS IN THE DEVELOPMENT
OF AMATEUR THEATRICAL ART IN THE TERNOPIL COUNTY IN THE LATE
NINETEENTH – THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY**

Since ancient times, Ukrainians were enthusiastically embraced various theatrical performances, which made them a great impression not only songs and dances, but also content, inspiration, as well as a professional play of talented actors. Therefore, the leaders of the local branches of Prosvita first of all took care of the formation of theater circles in their village. Very often, the founders and long-term leaders of the branches of “Prosvita” in the villages were the priests, who were considered the most experienced people in the community and had a great authority among the population. The Enlightenment movement was best developed where there were intelligent and active priests with a sense of national dignity. Much depended on the spiritual shepherds: who was the priest – this was the community as well. In conditions of statelessness, priests in Ukraine for many centuries served not only to satisfy the religious needs of the faithful, they were often in the village with the only force that could protect the national interests of the peasants, they rallied the nation to social and political life without them not celebration of national memorable dates and events.

One of the most famous and authoritative priests in the Ternopil region is the founder and head of the cell of the "Prosvita", Father Ambrosiy Krushelnytsky, who, together with his family, moved to the village of Bila near Ternopil in 1878. In 1884, he founded the "Prosvita" reading room in the village, giving away a lot of his own books to her, organizing the choir at the reading room, keeping them at the beginning at his own expense, despite the fact that his family was large children, but still had to be kept old parents. Becoming the first head of the reading room at the age of forty three, Father Ambrosiy stayed in this elective office until May 28, 1901, that is, presided over almost 17 years. Although the election of the readers of the leadership, according to its charter, took place annually, and the villagers all the time elected only his chairman.

An active cultural and educational work was carried out by the rural branch of "Prosvita" Society under the chairmanship of Father Mykola Chubaty who was the pastor of the village of Petrykiv from 1888 until his death in 1928. Father Mykola Chubaty in the rural "Prosvita" paid special attention to the education of local residents: they arranged a school in their hut, free peasant education, founded a brotherhood of sobriety. He was constantly elected chairman of the Prosvita Society in Petrykiv village.

The village of Ostriv reached the highest cultural and artistic level in the first half of the twentieth century, in particular when Father Vasyl Glukhovetsky became a pastor of the village – who took a great interest in the community of the village and actively attracted people to the educational work.

Especially many works and efforts to revitalize the national consciousness of the village community of the village of Butsniv were made by the pastor Father Izidor Glinsky, at the end of the nineteenth century. Thanks to him the local reading-room gathered the villagers not only on weekends or holidays, but almost every evening. Father Izidor has repeatedly invited priests from Ternopil for the service of worship and lectures on various topics so that people can hear more interesting news from educated people from the county. The patriotic position of a local priest and his associates-like-minded people in the cultural and artistic sphere did a great deal of work in the village, primarily among the participants of the local "Prosvita", whose number was increasing every year.

Instead of the long-lived head of the Butsniv "Prosvita" of Isidor Glinsky, Father Mykola Kulynych came in, who was also indifferent to the activity of the theater circle in the village.

In 1933, the young priest Vasyll Kurilas became the head of "Prosvita" Butsniv village. In the new parish, in addition to the diligent performance of pastoral duties, he led the Brotherhoods of the most sacred mysteries, the Savior and the Ukrainian Catholic Union acting in the church, took an active part in the community life of the village. Much attention was paid to the cultural and artistic work of the reading room, giving the owners practical advice.

Thus, the activity of the priests in cultural and educational institutions, in particular, "Prosvita" and "Ridna Shkola", played an important role in the development of education and the elevation of spirituality in the region. By helping rural communities create and operate amateur theater circles, priests have made an important contribution to the spread of culture and art among their parishioners. Through viewing another-genre performances, viewers were able to learn about the history, customs, traditions and the lives of their ancestors-Ukrainians, to realize their mission in difficult times for them, and to form their own national position and defend it in the future.

Keywords: *priests, amateur theatrical art, cultural and educational work, national interests, "Prosvita" society, actor, performance.*

Роль духовенства у період національного та культурного відродження другої половини XIX століття важко переоцінити. Адже священики були тією рушійною силою, завдяки якій місцеві громади ставали на шлях освітнього, культурного та морального прозріння, почали дбати насамперед не лише про матеріальні цінності, а саме про духовні чинники, які пробуджували в людей почуття національної гідності, патріотизму та підносили на вищий щабель духовності, яка виокремлювала їх національні інтереси серед інших націй тодішньої імперії. Великим поштовхом у цій справі стало відкриття в усій Галичині філій товариства "Просвіта", де за сприяння священиків мешканці організовували освітні установи, музичні й театральні гуртки.

Культурно-просвітницьку діяльність священиків, зокрема Греко-Католицької Церкви, вивчали В. Сергійчук [24], Л. Крупа [14], Ю. Щербяк [26]. Аматорський театральний рух досліджували українські вчені-театрознавці Р. Пилипчук [23], О. Казимиров [13], О. Боньковська [1]. Окремі дані про аматорські театральні гуртки у селах Тернопільщини знаходимо в краєзнавчих розвідках Б. Пиндуса [22], Ю. Лози [16–17], Б. Новосядлого [19–20], Б. Палуб'яка [21]. Певна частина відомостей міститься у фондах Державного архіву Тернопільської області [4–12] та Центрального державного історичного архіву України у м. Львів [25].

Мета статті – охарактеризувати роль священиків у розвитку та функціонуванні аматорських театральних гуртків у селах Тернопільського повіту в кінці XIX – першій третині XX століття, звернути увагу на їхній життєвий та релігійний шлях, мистецькі уподобання й організаторські здібності, показати значення культурно-просвітницької діяльності духовенства у піднесенні національної свідомості місцевого населення.

Ще з давніх-давен українці із захопленням сприймали різноманітні театральні дійства, які справляли на них велике враження не лише піснями і танцями, а й змістовністю, повчальністю, а також професійною грою талановитих акторів. Тому керівники місцевих філій “Просвіти” дбали передовсім про утворення у своєму селі театральних гуртків. Дуже часто засновниками і довголітніми керівниками філій “Просвіти” у селах були саме священики, яких аргументовано вважали найосвідченішими людьми в громаді, й вони мали великий авторитет серед населення. Просвітницький рух найкраще розвивався там, де були розумні й активні священики з почуттям національної гідності. Від духовних пастирів залежало багато чого: яким був священик – такою була й громада. В умовах бездержавності, священики в Україні протягом багатьох століть служили не тільки для задоволення церковно-релігійних потреб віруючих, вони дуже часто були на селі єдиною силою, що могла захистити національні інтереси селян, згуртовували націю до громадського та політичного життя, без них не обходилося жодне святкування національних пам'ятних дат і подій [22, с. 131].

Один з найвідоміших й авторитетних на Тернопільщині священиків – засновник і керівник осередку білецької “Просвіти” – отець Амвросій Крушельницький, який разом із сім'єю в 1878 році переїхав у село Біла поблизу Тернополя. Він 1884 року заснував читальню “Просвіти”, віддавши до неї багато власних книжок, організував при читальні хор, утримував їх на початках за власний кошт, незважаючи на те, що його сім'я була багатодітною, та ще й мав на утриманні стареньких батьків. Отець Амвросій Крушельницький разом із дружиною Теодорою вчили своїх дітей людяності, вчили любити ту землю, на якій народились і яка годувала їх. Саме батьки прищепили своїм дітям палку любов до творів безсмертного Кобзаря. Як результат майже всі діти сім'ї Крушельницьких стали великими патріотами України. Отець Амвросій і його дружина ніколи не цуралися простих людей, навпаки, всіляко допомагали їм. Неодноразові заклики до селян отця Амвросія постояти за себе викликали у духовного та світського начальств косі погляди на нього [21, с. 42–43].

Ставши у сорокатрирічному віці першим головою читальні, отець Амвросій пробув на цій виборній посаді аж до 28 травня 1901 року, тобто головував майже 17 років. Хоча вибори керівництва читальні, згідно з її статутом, відбувалися щорічно, односельці весь цей час обирали головою тільки його [21, с. 43].

Після смерті отця Крушельницького його наступником став отець Бартош, який керував читальнею і його стараннями відбувалися культурно-мистецькі заходи, в тому числі театральні вистави. У своєму приходстві він звільнив кімнату для приміщення читальні [11, арк. 5]. У 1903–1904 роках при головуванні отця Бартоша відбулося три вистави: “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Тато на заручинах” Г. Цеглинського та “Іцко сват” І. Трембицького [11, арк. 6].

Наступні три роки (1905, 1906, 1907) читальню очолював отець-парох с. Біла Володимир Колянковський, який, за інформацією краєзнавця Б. Палуб'яка, “громадське та просвітницьке товариство перетворив у церковну філію. Не допускав до неї жодної іншої газети, крім “Основи богослов'я” і “Клерикальних писем”. Не скликав тривалий час загальних

зборів – боячись критики і зауважень просвітянської громади щодо однобокості у своїй діяльності як керівника читальні” [21, с. 45].

Незважаючи на усі перипетії та конфлікти, які відбувалися в сільській громаді за ці роки, в архівних джерелах зазначено, що отець Колянковський у часи свого головування все ж сприяв організації культурно-мистецьких заходів. Від листопада 1909 до квітня 1910 р. аматорський гурток с. Біла зіграв шість вистав: “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “За сиротою і Бог з калитою” М. Кропивницького, “Капраль Тимко” І. Мидловського, двічі “Як ковбаса та чарка” М. Старицького та “Відьма” (очевидно, “Конотопська відьма” – П. С.) Г. Квітки-Основ’яненка. Крім цього, на Різдвяні свята організували ходіння молоді з Вертепом. Керівниками гуртка були Василь Будій і отець Володимир Колянковський. На виставах збиралося багато глядачів. Прибутку дійства давали небагато через малу періодичність у показах та відсутність чи навіть заборону поїздок (гастролей) в інші села. Вистави відбувались у stodолі місцевого жителя Василя Бриняка [11, арк. 10].

Участь у гуртку брала переважно молодь, 25 осіб: 10 хлопців, 10 дівчат і 5 чоловіків середнього віку. Власністю драмгуртка були книги зі сценаріями драматичних творів, реквізит Вертепу з перуками, а також театральні костюми, в яких актори найчастіше грали у виставах [11, арк. 10]. Інший театральний інвентар просвітяни не збільшували, оскільки не мали власної будівлі осередку “Просвіти” і приміщення, де могли зберігати декорації, костюми та інше приладдя.

Активну культурно-просвітницьку роботу проводив сільський осередок товариства “Просвіта” за головування отця Миколи Чубатого, який “був парохом села Петриків з 1888 р. і аж до смерті в 1928 р.” [8, арк. 14]. Отець Микола Чубатий у сільській “Просвіті” особливу увагу звертав на освіченість місцевих жителів: у своїй хаті влаштував школу, безкоштовно вчив селян грамоти, заснував Братство тверезості. Його постійно обирали головою товариства “Просвіта” у Петрикові [16, с. 5–6].

Починаючи з першого десятиліття ХХ століття життя у петриківській “Просвіті” набуває широкого розмаху. Саме тоді й до початку трагічних подій Першої світової війни утворили духовий оркестр, заклали товариство “Січ”, курс неграмотних, а найголовніше – організували драматичний аматорський гурток. Очолювали його передусім молоді гімназисти, які отримали середню освіту або ще її здобували [17, с. 45].

Стараннями отця Миколи Чубатого активісти придбали у сільську бібліотеку багато книг зарубіжних та українських поетів та прозаїків, а також спеціальні театральні порадики, за допомогою яких навчались акторської майстерності, сценічної мови, співу, танців та інших важливих особливостей акторської гри на сцені. Була також чимала кількість драматичних творів уже популярних на той час І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка та інших менш відомих драматургів. Завдяки натхненній та професійній роботі керівників гуртка петриківські аматори інсценізували ці твори. У звітах читальні “Просвіти” села Петриків за 1912 р. знаходимо, що цього року було зіграно три вистави: “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка та двічі “Наталку Полтавку” І. Котляревського [8, арк. 11]. Саме твори такого жанру були найбільше до вподоби глядачам. Адже у них висвітлювався чудовий національний колорит, щире почуття кохання, милозвучна українська мова, веселі пісні і танці. Ці особливості надзвичайно захоплювали акторів-аматорів, які щоразу збирали дедалі більшу кількість глядачів. На жаль, свого приміщення петриківські аматори не мали і були змушені організовувати вистави у stodолах або в окремих кімнатах небайдужих до театрального мистецтва мешканців села.

У наступні роки петриківчани показали “Украдене щастя” І. Франка, “Як ковбаса та чарка” М. Старицького, “Москаль-чарівник”, “Наталка Полтавка” І. Котляревського [8, арк. 13]. Серед членів “Просвіти”, які брали участь у постановці драматичних вистав того часу, були освічені та енергійні молоді хлопці та дівчата, які прислухалися до порад і настанов отця Миколи Чубатого та поширювали розвиток культури й національної свідомості серед петриківчан.

Незважаючи на сумні для галичан наслідки Першої світової війни, петриківчани не втрачали оптимізму. Просвітянське життя драматичного гуртка розпочалося з новими силами. Після бурхливих подій 1914–1921 років у свідомості людей відбулися значні зміни. Багато місцевих жителів поринули у вир політичної діяльності, ставали членами партій та підпільних організацій. Це певною мірою відбивалося на діяльності петриківського аматорського театрального гуртка. За допомогою сцени аматори намагалися донести тогочасні події до глядачів, втілити у них радість та оптимізм. Саме тоді у репертуарі були вистави різних жанрів: від комедійних чи етнографічно-побутових творів до п'єс на історичні та політичні теми. Чисельність драматичного гуртка збільшувалася: на сцену виходили нові учасники, які грою зачаровували глядачів і заохочували їх до перегляду інших вистав. Відновлювали декорації та реквізит. Люди приносили все, що могло знадобитися для театральної гри та оформлення сцени.

Упродовж другої половини 1920-х років акторський колектив збільшився до 26 осіб. Керівником гуртка обрали Миколу Білого – писаря петриківської “Просвіти” і заступника отця Миколи з громадських справ. Аматори показали петриківській громаді біля десяти вистав: “Невольник”, “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, “Як ковбаса та чарка” М. Старицького, “Знімчений Юрко” І. Наумовича, “Сатана в бочці” В. Дмитренка, “Іцко сват” І. Трембицького, “Пан майстер Копитко” П. Мурського, “Американець”, “Піймав облизня” [8, арк. 17] невідомих нам авторів. Як бачимо в репертуарі драмгуртківців були п'єси як знаних драматургів з Великої (Наддніпрянської) України, так і твори маловідомих галицьких авторів, які писали для “просвітянських” аматорських театрів.

Великою втратою для сільської громади, особливо для місцевого осередку “Просвіти” стала смерть навесні 1928 р. отця Миколи Чубатого. Тривалий час селяни не могли оговтатися від цієї втрати. Саме отець Микола Чубатий був головним сподвижником і наставником культурно-освітнього життя у селі. Тому в діяльності аматорів відбулася пауза, бо вони як віруючі християни несли скорботу по смерті отця Миколи.

Високого культурно-мистецького рівня досягло в першій половині ХХ ст. село Острів, зокрема тоді, коли його парохом став отець Василь Глуховецький, який ревно дбав про громаду села та активно залучав людей до просвітницької роботи.

Під час Першої світової війни в Острові було спалено багато будинків, зруйнували ворожі гармати і церкву. Саме стараннями отця Василя, який згуртував усіх місцевих жителів, храм зуміли відбудувати. Відновлювали також спалені хати і господарські споруди, налагодили працю кооперативи та культурно-освітніх установ. На місці корчми звели великий будинок, де розмістили крамницю і читальню з великим просторим залом зі сценою [15, с. 428]. Таким чином, Острівська філія “Просвіти” у 1925 році відновила свою діяльність [4, арк. 50]. Того ж року продовжили діяти театральний та хоровий гуртки. Зокрема, театральний гурток, репетиції якого відбувалися від випадку до випадку, показав місцевим жителям три вистави [4, арк. 51].

У березні 1927 р. за сприяння отця Василя Глуховецького острівська громада підготувала концерт, присвячений 113-й річниці від дня народження Т. Шевченка. Доволі активним був театральний гурток. Упродовж року аматори представили на суд глядачів п'ять вистав. Зібрані за їхній показ кошти, а це було 160 злотих, спрямували на будівництво нового дому “Просвіти” [4, арк. 52].

У грудні того ж року в Острові відбувся концерт, присвячений річниці заснування товариства “Просвіта”. У концерті взяли участь дитячий і дорослий хори та декламатори. Зі вступним словом виступили отець Василь Глуховецький та голова місцевого осередку Михайло Антків. Також він диригував обома хорами. До речі, інколи любив співати у хорі і отець Василь Глуховецький. Преподобний Василь любив слухати хоровий спів і мав хороший басовий голос [27].

Учасники місцевого театрального гуртка читали поезії Т. Шевченка “Розрита могила”, “Черниця Мар'яна”, “Сон” та “Було колись на Україні” [4, арк. 56].

1928 рік відзначився святкуваннями 60-ї річниці від заснування товариства “Просвіта”. У зв'язку з цим острівські драмгуртківці підготували три вистави: “На перші гулі” С. Васильченка, “Ворожит” Г. Цеглинського, “Хмари” І. Нечуя-Левицького (показали двічі).

У 1930 р. аматори села Острів почали збиратися в новоствореному гуртку “Рідна школа”, організатори і керівники якого теж діяли у напрямку розвитку освіти, національної культури та мистецтва. Підтвердженням цього є прохання голови гуртка “Рідної школи” отця Василя Глуховецького від 29 грудня 1930 р. до повітового поліцейного відділку в Буцневі на постановку в Острові вистави “Безталанна” І. Карпенка-Карого, яка мала відбутися у дні Різдвяних свят 7–9 січня 1931 року [10, арк. 45]. Через кілька днів, 3 січня 1931 р. аматори отримали відмову. Основною мотивацією цього став відпис голови відділку з відома повітового староства в Тернополі, який послався на необхідність дотримання порядку та публічного спокою після вистави [10, Арк. 47].

Не змирившись із цією заборонаю, отець Василь Глуховецький 17 січня 1931 р. написав прохання вже у воєводське управління в Тернопіль. Варто процитувати кілька рядків з листа, щоби зрозуміти наполегливість і палкі наміри аматорів, які прагнули домогтися дозволу на проведення дійства: “...рішення Повітового староства в Тернополі є зовсім безосновне, нічим не умотивоване, а також і неслухне і видане без яких-небудь дослідів в конкретній справі... Сама штука, яку гурток має відограти, є невинного змісту і у відношенні до мнимої загрози порядку і публічного спокою така байдужа, що зміст її не міг бути мотивом щоб Староство Повітове в Тернополі мало цим руководитися при забороні її відограння...”

...Вистава штуки “Безталанна” в Острові мала відбутися в домівці, де завжди відбуваються подібні вистави і ніколи при подібних виставах не заколючувано порядку і спокою публічного, так що і під цим оглядом немає ніяких основ сподіватись чи догадуватись, що є загроза якогось заколючення порядку...

...Супроти повищого, кружок Рідної школи в Острові просить аби Високе воєвідство в Тернополі зволило в написі означене рішення староства повітового в Тернополі зглядно дозволити на відограння цієї штуки” [10, арк. 48–49]. На жаль, нема відомостей, чи відбулася дана вистава, але намагання аматорів – очевидні.

Попри заборони та перепони у проведенні вистав і концертів острівчани намагались активізувати культурно-мистецьку діяльність. 14 травня 1933 року члени гуртка “Рідної школи” провели в будинку кооперативи о 7 годині вечора свято Матері. У дійстві брали участь дошкільнята і школярі. Крім читання віршів, показали спортивні вправи, підготовлені спеціально для усіх матерів. Концертна програма завершилася театральною композицією, укладеною з віршів [6, арк. 16]. 16 травня 1933 р. учасники гуртка “Рідної школи” показали виставу “За друзів своїх” [6, арк. 17], а 15 жовтня цього ж року в актовій залі Українського банку с. Острова місцеві драмгуртківці представили на суд глядачів дві одноактівки: комедію на одну дію “Хоч раз його правда” Г. Марусина і сценічний жарт в одній дії “Зразковий муж” Й. Стадника. За зібрані з вистави кошти аматори мали намір купити книги для місцевої бібліотеки [6, арк. 34]. Матеріальну базу аматорського колективу також поповнювали декораціями і театральними реквізитами.

Після визволення села у квітні 1944 р. радянські “визволителі” вигнали отця Василя з дружиною зі своєї резиденції, через що він змушений був тимчасово працювати та жити у Тернополі. А в 1946 р., коли більшовики остаточно закрили церкву, священник із дружиною переїхав до села Велика Березовиця, де підпільно проводив богослужіння і займався церковними справами. Помер В. Глуховецький 21 вересня 1968 року в селі Буцнів у будинку преподобного Василя Куриласа та його дружини Олени Кордуби й похований на місцевому цвинтарі [27].

До активізації національної свідомості сільської громади села Буцнів, що біля Тернополя, у кінці XIX ст., особливо багато праці й зусиль доклав тодішній парох отець Ізидор Глинський. Тут доречно навести цитату зі спогадів священника Григорія Бойка про просвітницьку діяльність отця Ізидора: “З приходом пароха отця Ісидора Глинського українське життя в селі відродилося. Молодий енергійний о. Ісидор заклав читальню “Просвіти”, з допомогою парафіян збудував, за плянами архітекта Олександра Лушпинського, уродженця Буцневи, великий Народний Дім у полтавському стилі. Там були велика театральна зала, мала зала на вечірні читання, споживча кооператива та позичкова каса... Завдяки наполегливій праці о. Глинського моральний та матеріальний стан села кращав з року на рік.

Отець Ісидор особливо впливав на селян, щоб вони посилали своїх дітей до вищих шкіл” [18, с. 346–347]. Завдяки йому місцева читальня збирала мешканців села не тільки у вихідні чи свята, а майже кожного вечора [19, с. 104].

Отець Ісидор неодноразово запрошував з Тернополя священиків для відправи богослужінь і читання лекцій на різні теми, щоб люди могли почути більше цікавих новин від освічених людей. Із звіту буцнівської “Просвіти” за 1901 рік дізнаємося, що священик з Тернополя отець Вацик хвалив роботу отця Ізидора як у духовній сфері, так і в освітній. Радив звертати увагу на культуру та мистецтво, зокрема театральне. У зв’язку з цим отець Ісидор дав завдання активним членам “Просвіти” організувати театральний гурток, придбати літературу, декорації, костюми, залучити до нього талановитих мешканців, виділивши на потреби гуртка 10 корон [12, арк. 1]. Брати участь у гуртку вважалося особливо почесно і престижно.

Патріотична позиція місцевого священика та його помічників-однотумців у культурно-мистецькій сфері робила у селі велику справу, передусім серед учасників місцевої “Просвіти”, кількість якої щороку збільшувалася. Незважаючи на те, що в першому та другому десятилітті ХХ століття галицькі землі належали до Австро-Угорської імперії і їм були надані національна та культурна автономії, за час довголітнього перебування цих земель під Польщею ніхто не визнавав їх українськими, а тільки польськими територіями. Саме тому тиск польської культури на місцевих жителів тоді не припинявся. Попри заборони розвитку української культури та мистецтва театральний гурток буцнівської “Просвіти” завдяки старанням отця Глинського та сільських активістів розвивався: кількість книжок у бібліотеці збільшувалася, добирали цікавий драматичний репертуар, декорації та костюми. В 1910–1911 рр. завдяки старанням сільських аматорів було зіграно шість вистав [12, арк. 15].

На початку 20-х років ХХ ст. після укладення мирних договорів землі Східної Галичини відійшли до Польщі. Незважаючи на гарантування з боку польської влади культурної автономії українцям, тиск на українську культуру лише посилювався: переслідували українські культурно-освітні, економічні товариства, чинили великі перепони для діяльності спортивних товариств та мистецьких гуртків. Польські управителі говорили про необхідність опіки та поваги поляків з боку українського населення, розтлумачували місцевому населенню їхні права та обов’язки на тепер уже польських територіях, наказували дотримуватися законів, моральних та культурних настанов.

У Буцневі статут місцевої філії “Просвіти” змінили в листопаді 1925 р. [7, арк. 3], але сільські аматори почали організовувати вистави ще в 1923 році. На честь відзначення свята Петра і Павла голова читальні отець І. Глинський просив дозволу в головного відділу “Просвіти” у Тернополі зіграти виставу “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького, яка мала відбутися 12 липня 1923 року [7, арк. 25]. Аналогічне прохання надіслали і восени, коли отець Глинський попросив у міської влади дозволу на показ вистави “Ворожит” Г. Цеглинського, що мала відбутися 23 листопада 1923 року. [7, арк. 24].

У 1927 році для підвищення мистецького рівня драмгуртківців, вони за вказівкою отця Ізидора почали випускати журнал “Аматорський театр”. Завдяки регулярним репетиціям і акторському вмінню аматорів показали дві вистави, у результаті чого дохід гуртка становив 20 злотих [7, арк. 33].

Як видно, діяльність аматорів у подальший період їхнього розвитку лише покращувалася: поповнювався драматичний репертуар, збільшувалася кількість довідкової та методичної літератури. Місцеві мешканці допомагали аматорам порадами, сприяли в пошитті костюмів, оформленні сцени та виготовленні декорацій. Незважаючи на політику пацифікації з боку польської влади, драматичний гурток найбільше розвивався саме в першій половині 30-х років. У звіті за 1930 рік голова “Просвіти” Ісидор Глинський написав: “... аматорський драматичний гурток активно розвивається і здобуває артистичність” [7, арк. 39].

До останніх днів життя отець Ісидор Глинський вів у селі активну громадсько-культурну та просвітницьку діяльність, протидіяв полонізації і латинізації, був довіреною особою багатьох односельців, у тому числі тих, які опинилися в еміграції [3, с. 54.].

Довголітнього очільника буцнівської “Просвіти” Ізидора Глинського змінив отець Микола Кулинич, який теж був небайдужий до діяльності драматичного гуртка у селі.

Підтвердженням цього є заяви та дозволи для постановки аматорських вистав, що збереглися в документах та протоколах місцевої філії “Просвіти” за 1932 рік. Як і його попередник, отець Микола змушений був звертатися за дозволом для постановки вистав до міського старства. У звіті буцнівської “Просвіти” за 1932 рік знаходимо: “Український аматорський кружок при читальні “Просвіта” в Буцневі просить дозволу на урядження вистави “За батька” Б. Грінченка – драму на 5 дій, яка відбудеться 6 березня 1932 року о 18 год. в залі місцевої читальні” [5, арк. 159]. Аналогічне прохання отець Микола відіслав і 19 квітня 1932 року – для дозволу зіграти аматорську виставу “Ніч під Івана Купала” М. Старицького, що мала відбутися 1 травня 1932 року о 19.30 вечора в залі читальні. У цьому проханні, як і в попередньому, голова читальні зауважував, що зібрані за показ вистави кошти будуть призначені для бібліотеки читальні [5, арк. 44].

У 1933 році головою буцнівської “Просвіти” став молодий священик Василь Курилас. На новій парафії, крім ретельного виконання душпастирських обов’язків, він керував Братствами найсвятіших тайн, Тверезості та Українським католицьким союзом, що діяли при церкві, брав активну участь у громадському житті села. Керував католицькою акцією української молоді. Багато уваги приділяв культурно-мистецькій роботі читальні, давав господарям практичні поради [20, с. 223–224].

Під його головуванням аматорський драматичний гурток мав керівника – Андрія Хмарника і режисера – Євгена Лукомського, який багато уваги приділяв сценічним тонкощам й акторській майстерності аматорів. Окрім цього, керівники гуртка за сприяння отця Василя придбали театральні костюми – 2 козацькі жупани і 5 шароварів, а також декорації у вигляді краєвидів природи. Звертаючи більше уваги не на кількість постановок, а на їхню якість, аматори під керівництвом Євгена Лукомського дали три вистави: драми “Нещасне кохання” Л. Манька, “Дівочі мрії” С. Ковбеля та комедію “Сорочинський ярмарок” за творами М. Гоголя [25, арк. 21–22].

У наступні роки театральним гуртком керував завідувач бібліотеки Василь Мокрій. Він, людина освічена, дбаючи про розвиток освіти та культури в селі, великого значення надавав місцевому драматичному гуртку. Під його керівництвом гурток об’єднав найбільше учасників – у 1934 р. 32 осіб. Василь Мокрій багато дбав і про сценічне оформлення вистав: стан декорацій, кількість театральних приладдя та костюмів. Чимало працював він також над репертуаром гуртка, добираючи для постановки вистав найпопулярніші п’єси [25, арк. 24–25].

На зборах філії “Просвіти” перед Різдвяними святами у грудні 1937 р. отець Василь Курилас наголосив, щоби аматори подбали про постановку релігійних драм. У зв’язку з цим бібліотекар і керівник гуртка Василь Мокрій придбав п’єси релігійної тематики [5, арк. 69]. У 1938 р. театральний гурток продовжував функціонувати об’єднуючи 25 осіб. Керівники гуртка мали свій театральний довідник, театральні декорації, приладдя і костюми, але небагато. Під час показу вистав деякі декорації, тим паче костюми, нищились, а шити чи купувати нові змоги не було. Саме через це їхня кількість поступово зменшувалась. Упродовж року аматори показали лише п’ять вистав [12, арк. 31–32].

Під час Другої світової війни отець Василь Курилас продовжував займатися душпастирськими обов’язками, а також допомагав просвітянам у культурно-освітній роботі. Як щирий українець і благородна людина отець Василь багато зробив для захисту селян від нацистських окупантів. Дослідник історії “Просвіти” на Тернопільщині Б. Головин згадував: “Перед відступом німецьких військ вояки вермахту затримали жителя села Василя Вітишина. Підозрювали, що він “советський” шпигун, збиралися його розстріляти. І лише заступництво о. Василя врятувало життя односельця. Залишаючи село, німецькі вояки готувалися висадити у повітря будинок читальні “Просвіти”. І знову допоміг о. Василь. Він переконав солдатів, щоб цього не робили. Будинок залишився цілим і неушкодженим” [2, с. 138].

Важкі випробування чекали отця Василя. Після 1944 року, під час уже радянської окупації, Василь Курилас був змушений виїхати з Буцневи в с. Серединки, а звідти у Козівський район. У 1945 р. отця Василя заарештували та відправили в Чортківську тюрму, а згодом на заслання в Карелію та Мордовію [20, с. 225].

Незважаючи на усі поневіряння та важкі роки заслання, Василь Курилас повернувся у Галичину. Тулився по чужих закутках, поки не звів власного будинку з допомогою синів із-за океану і парафіян. Працював рахівником у колгоспі, у кам'яному кар'єрі, садівником... Вірним Української Греко-Католицької Церкви надавав душпастирські послуги: таємно хрестив дітей, давав шлюби, сповідав і причащав, відправляв Богослужіння. На 86 році життя перестало битися серце священика – вірного борця за національні права парафіян. Поховано його на цвинтарі села Острова у гробівці, в якому також спочивають його дружина і швагер о. Василь Глуховецький із дружиною [20, с. 225–226].

Отже, діяльність духовенства у культурно-просвітницьких установах, зокрема “Просвіта” та “Рідна школа”, відіграла важливу роль у розвитку освіти та піднесенні духовності в краї. Допомагаючи сільським громадам у створенні та функціонуванні аматорських театральних гуртків, священики зробили великий внесок у поширення культури та мистецтва серед своїх парафіян. Завдяки перегляду різножанрових вистав глядачі мали змогу дізнатися про історію, звичаї, традиції та побут їхніх предків-українців, усвідомити свою місію у складні для них часи, а також сформуванню власну національну позицію та гідно відстоювати її в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках / О. Боньковська // Історія українського театру: У 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; [редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін.]. – К., 2009 // Т. 2: 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; [редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар)]. – 2009. – С. 533–582.
2. Головин Б. Служив неньці Україні / Головин Богдан // Мученики та ісповідники Української церкви ХХ століття. Нариси. Статті. Дослідження. – Тернопіль: Просвіта. – 2000. – 244 с.
3. Граб Уляна. Ізидор Глинський (16 лютого 1860 р., с. Чернилів-Руський Тернопільського пов. Терноп. окр. (тепер Тернопільський р-н Терноп. обл.) – 20 квітня 1931 р., с. Буцнів Тернопільського пов. Терноп. в-ва (тепер Тернопільський р-н Терноп. обл.) / Уляна Граб // Вісник Наукового товариства імені Шевченка. – Осінь–зима 2010. – Число 44. – С. 49–54.
4. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 20. Статут, звіти, анкети, протоколи загальних зборів членів читальні “Просвіта” у с. Острів (10 червня 1901 – 8 лютого 1939). – 88 арк.
5. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 1. – Спр. 156. Заяви українських товариств читальні “Просвіта” і дозволи повітового староства на проведення платних аматорських вистав. Том I за 1932 р. – 160 арк.
6. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 1. – Спр. 254. Заяви керівників українських товариств і дозволи повітового староства на проведення вистав, вечорів і грошових зборів (2 січня 1933 – 27 грудня 1933 р.). – 67 арк.
7. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 2. – Спр. 1253. Статут і періодичні відомості повітового староства та читальні українського товариства “Просвіта” про зміни складу керівників в с. Буцнів Тернопільського повіту за 1933–1938 рр. – 28 арк.
8. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 1. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти) про діяльність читальні “Просвіта” в с. Петриків (1901–1939 рр.). – 45 арк.
9. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 2. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти) про діяльність читальні “Просвіта” у с. Буцнево за 1902–1939 рр.). – 73 арк.
10. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 3. Тернопільське повітове староство. – Оп. 3. – Спр. 478. Заяви керівників читальні товариства “Просвіта”, “Рідна школа” в с. Березовиця, Смиківці, Острів та ін. Тернопільського повіту і заборона повітового староства проводити вечори самодіяльності (13 грудня 1930 – 27 травня 1931 рр.). – 53 арк.

11. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 7. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти, повідомлення, списки членів) про діяльність читальні “Просвіта” в с. Біла (1904–1938 рр.). – 64 арк.
12. Державний архів Тернопільської області. – Ф. 294. Філія українського товариства “Просвіта” в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 173. Звіти про керівний склад та діяльність читальні “Просвіта” у селах Вел. Бірки, Байківці, Баворів, ... Буцнево... за 1938 рік. – 108 арк.
13. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
14. Крупа Л. Л. Вплив митрополита Андрея Шептицького на суспільне і культурно-просвітницьке життя в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття канд. іст. наук : 07.00.01 “Історія України” / Л. Л. Крупа. – Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2003. – 20 с.
15. Лісевич М. Острів / М. Лісевич, С. Ракуш // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич]. – Т. ІІІ. – Регіональне об’єднання Тернопільщина. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. – С. 425–429.
16. Лоза Юліан. Наш Петриків : до 550-річчя / Юліан Лоза, Юрій Вовк. – Тернопіль : Тернограф, 2008. – 25 с.
17. Лоза Юліан. Коротка історія села Петриків / Юліан Лоза. – Тернопіль : Поліграфіст, 2002. – 108 с. : іл.
18. Назаркевич-Джигало Є. Буцнів / Євгенія Назаркевич-Джигало, о. Григорій Бойко // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінасевич]. – Т. ІІІ. – Регіональне об’єднання Тернопільщина. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. – Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. – С. 345–347.
19. Новосядлий Б. Т. Бунців. Екскурс у минуле на хвилях любові. Історико-краєзнавчий нарис / Богдан Теодорович Новосядлий. – Тернопіль : Джура, 2006. – 296 с.
20. Новосядлий Богдан, Новосядла Наталя. Балада про нескорену родину і легендарний подвиг чотогого / Богдан Новосядлий, Наталя Новосядла // Збірник праць. Т. 2. Національно-визвольні змагання українського народу у ХХ столітті / Тернопільський міський осередок Наукового товариства ім. Шевченка ; [ред. кол.: М. Андрейчин, Д. Бучко, Г. Возняк та ін.]. – Тернопіль : Меркьюрі-Тернопіль, 2006. – С. 219–237.
21. Палуб’як Б. Білецькій “Просвіті” – 120 звитяжних весен. Історико-публіцистичного характеру / Богдан Палуб’як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 752 с.
22. Пиндус Богдан. Настасів і настасівчани. Історико-краєзнавчий нарис. – Тернопіль : Джура, 2018. – 480 с.
23. Пилипчук Р. Український аматорський театр на Закарпатті / Р. Пилипчук // Народна творчість та етнографія. – 1966. – № 1. – С. 18–27.
24. Сергійчук В. Нескорена Церква. Подвижництво греко-католиків України в боротьбі за віру і державу / Володимир Сергійчук. – К. : Дніпро, 2001. – 494 с.
25. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. – Ф. 348. Товариство “Просвіта”, м. Львів. – Оп. 1. – Спр. 1396. Звіти, протоколи та листування про діяльність читальні “Просвіта” у с. Буцнів (1925–1938 рр.). – 27 арк.
26. Щербяк Ю. А. Освітня доктрина Української Греко-Католицької Церкви та її впровадження в Україні (середина ХІХ–ХХ століття). – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора педагогічних наук: 13.00.01 “Загальна педагогіка та історія педагогіки”. – Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди. – Харків, 2009. – 510 с.
27. Geni. About Reverend Wasyl Stepanovych Hluchowesky [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.geni.com/people/Wasyl-Hluchowesky/5113985339060114815>.

REFERENCES

1. Bonkovska, O. (2009), Theatrical process of Western Ukraine in 1918–1939 years, *Istoriia ukrainskoho teatru: U 3 t.* [The history of Ukrainian theater: In 3 vol.], Vol. 2: 1900–1945, ed. board I. Judkin, O. Shevchuk at al., National Academy of Science of Ukraine, M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, pp. 533–582. (in Ukrainian).
2. Holovyn, B. (2000). Served Mother of Ukraine, *Muchenyky ta ispovidnyky Ukrainskoi tserkvy XX stolittia. Narysy. Stati. Doslidzhennia* [Martyrs and Confessors of the Ukrainian Church of the 20th Century. Sketches Articles. Research], Ternopil, Prosvita. (in Ukrainian).
3. Hrab, Uliana (2010). Isidor Glinsky (February 16, 1860, village Cherniliv-Russkii Ternopil county Ternopil vicinity (now Ternopil district of the Ternopil region) – April 20, 1931, village Butsniv Ternopil county Ternopil voivodship (now Ternopil district of the Ternopil region), *Visnyk Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka* [Bulletin of the Shevchenko Scientific Society], Autumn–Winter 2010, Numeric 44, pp. 49–54. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 20. Statute, reports, forms, protocols of the general meeting reading room “Prosvita” in the Ostriv village (June 10, 1901 – February 8, 1939), 88 p. (in Ukrainian).
5. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3, Ternopil county eldership, des. 1, case 156. Statements of Ukrainian societies reading “Prosvita” and permission of the county eldership for conducting paid amateur performances, Vol. I in 1932, 160 p. (in Ukrainian).
6. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 1, case 254. Statements by leaders of Ukrainian companies and permits of county eldership to conduct performances, evenings and fees (2 January 1933 – 27 December 1933), 67 p. (in Ukrainian).
7. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 1, case 1253. The statute and periodical information of the county eldership and readers of the Ukrainian society “Prosvita” about changes in the composition of the leaders in the village. Ternopil county of 1933–1938, 28 p. (in Ukrainian).
8. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 1. Documents (protocols of the general meeting of the readers, reports) on the activity of the reading room “Prosvita” in Petrykiv village (1901–1939 years), 45 p. (in Ukrainian).
9. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 2. Documents (protocols of the general meeting of the readers, reports) on the activity of the reading room “Prosvita” in Butsniv village (1902–1939 years), 73 p. (in Ukrainian).
10. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 3. Ternopil county eldership, des. 3, case 478. Statements heads of reading room “Prosvita”, “Native School” in the villages Berezovytsya, Smykivtsi, Ostriv and others and bans of county eldership on holding evening performances since December 13, 1930 to May 27, 1931, 53 p. (in Ukrainian).
11. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 7. Documents (protocols of the general meeting of the readers, reports) on the activity of the reading room “Prosvita” in Bila village (1904–1938 years), 64 p. (in Ukrainian).
12. *Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti* [State archive of Ternopil region], fund 294. Ukrainian association “Prosvita” in the city of Ternopil, des. 1, case 173, Reports on the leadership and reading activities of Prosvita in villages Vel. Byrky, Baykivtsi, Bavoriv, ... Butsnevo ... for 1938 year, 108 p. (in Ukrainian).
13. Kazymyrov, O. (1965). *Ukrainskyi amatorskyi teatr: dozhovtnevyi period* [Ukrainian amateur theater: the pre-october period], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).

14. Krupa, L. L. (2007). “The influence of mytropolyt Andrey Sheptytsky on public and cultural life in Galicia at the end of the 19th – the first half of the 20th century”, Thesis abstract for Cand. Sc. (History of Ukraine), 07.00.01, Yu. Fedkovich Chernivtsi National University, Chernivtsi, 20 p. (in Ukrainian).
15. Lisevych, M. and Rakush, S. (1983). *Ostriv, Shliakhamy Zolotoho Podillia. Ternopilshchyna i Skalatshchyna. Rehionalnyi istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Ways of Golden Podillya. Ternopil and Skalat region. Regional historical and memoir collection / [ed. board R. Mykolayevych, P. Hayda and M. Kinasevych]], Vol. III, Ternopil regional associations, New York–Paris–Sydney–Toronto, Philadelphia, pp. 425–429. (in Ukrainian).
16. Loza, Yulian and Vovk, Yurii (2008). *Nash Petrykiv: do 550-richchia* [Our Petrykiv: up to 550-th anniversary], Ternopil, Terno-hraf. (in Ukrainian).
17. Loza, Yulian (2002). *Korotka istoriia sela Petrykiv* [Brief history of Petrykiv village], Ternopil, Polihrafist. (in Ukrainian).
18. Nazarkevych-Dzhygalo, Ye. (1983). *Butsniv, Shliakhamy Zolotoho Podillia. Ternopilshchyna i Skalatshchyna. Rehionalnyi istorychno-memuarnyi zbirnyk* [Ways of Golden Podillya. Ternopil and Skalat region. Regional historical and memoir collection / [ed. board R. Mykolayevych, P. Hayda and M. Kinasevych]], Vol. III, Ternopil regional associations, New York–Paris–Sydney–Toronto, Philadelphia, pp. 345–347. (in Ukrainian).
19. Novosiadlyi, B. T. (2006). *Buntsiv. Ekskurs u mynule na khvyliakh liubovi. Istoryko-kraieznavchyi narys* [Butsniv. An excursion into the past on the waves of love. Historical and ethnographic essay], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
20. Novosiadlyi Bohdan, Novosiadla, Natalia (2006). The ballad about the endless family and the legendary feat of watchman, *Zbirnyk prats. T. 2. Natsionalno-vyzvolni zmahannia ukrainskoho narodu u XX stolitti* [Collection of works. Vol. 2. National liberation struggles of the Ukrainian people in the XX century], Ternopil city center of the Shevchenko Scientific Society; [ed. board: M. Andreichin, D. Buchko, G. Vozniak, and others], Ternopil, Merkiuri-Ternopil, pp. 219–237. (in Ukrainian).
21. Palubiak, B. (2007). *Biletskii “Prosviti” – 120 zvytiaznykh vesen. Istoryko-publitsystrychnoho kharakteru* [Bila village “Prosvita” – 120 winning springs. Historical and journalistic character], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
22. Pyndus, Bohdan (2018). *Nastasiv i nastasivchany. Istoryko-kraieznavchyi narys* [Nastasiv and Nastasiv inhabitants. Historical and ethnographic essay], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
23. Pylypchuk, R. (1966). Ukrainian amateur theater in Transcarpathia, *Narodna tvorchiist ta etnografii* [Folk art and ethnography], no 1, pp. 18–27. (in Ukrainian).
24. Serhiichuk, V. (2001). *Neskorena Tserkva. Podvyzhnytstvo hreko-katolykiv Ukrainy v borotbi za viru i derzhavu* [Uncorrupted Church. The asceticism of the Greek Catholics of Ukraine in the struggle for faith and the state], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
25. *Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy, m. Lviv* [Central State Historical Archive of Ukraine, city of Lviv], fund 348, Society “Prosvita”, city of Lviv, des. 1, case 1396, Reports, protocols and correspondence about the activity of the reading room “Prosvita” in Butsniv village (1925–1938 years), 27 p. (in Ukrainian).
26. Shcherbiak, Yu. A. (2009). “The educational doctrine of the Ukrainian Greek Catholic Church and its implementation in Ukraine (mid-nineteenth and twentieth centuries)”, The dissertation of the Doctor of pedagogical sciences. Specials 13.00.01. “General pedagogy and history of pedagogy”, G. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Kharkiv, 510 p. (in Ukrainian).
27. Geni. About Reverend Wasyl Stepanovych Hluchowecky, available at: <https://www.geni.com/people/Wasyl-Hluchowecky/5113985339060114815> (access date August 22, 2018). (in English).

УДК 792.9 (477.86) “1990/2011”

Тарас Василюк

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ МАРІЙКИ ПІДГІРЯНКИ
У КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ**

У статті висвітлено творчий аспект діяльності Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки протягом першого двадцятиліття незалежності української держави (1990–2011 рр.). Осмислено особливості репертуарної політики, місце та роль творів української класики і традиційного українського фольклору в її формуванні, художньо-естетичні й виховні функції театру в новому соціокультурному контексті. Проаналізовано фестивальну і гастрольну діяльність театру, його взаємозв'язки з театрами України та Європи.

Ключові слова: театр ляльок, репертуарна політика, гастрольна діяльність, український фольклор, соціокультурний контекст.

Тарас Василюк

**ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИВАНО-ФРАНКОВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО
ОБЛАСТНОГО ТЕАТРА КУКОЛ ИМЕНИ МАРИЙКИ ПИДГИРЯНКИ
В КОНТЕКСТЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ УКРАИНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ**

В статье рассматривается творческая деятельность Ивано-Франковского академического областного театра кукол имени Марийки Пидгирянки в первом двадцатилетии создания независимого украинского государства (1990–2011 годы). Проанализирована репертуарная политика, роль произведений украинской классики, традиционного украинского фольклора, их художественно-эстетическая и воспитательная функция. Рассмотрена фестивальная и гастрольная деятельность театра, его взаимосвязи с другими театрами Украины и Европы.

Ключевые слова: театр кукол, репертуарная политика, гастрольная деятельность, украинский фольклор, соціокультурний контекст.

Taras Vasyliuk

**CREATIVE ACTIVITY OF THE IVANO-FRANKIVSK MARIYKA PIDHIRIANKA
ACADEMIC REGIONAL PUPPET THEATRE IN THE CONTEXT
OF THE REVIVAL UKRAINIAN NATIONAL TRADITIONS**

The article covers the creative activity of the Ivano-Frankivsk Regional Puppet Theatre in the first twenty years of the creation of an independent Ukrainian state (1990–2011). The repertoire policy, the role of Ukrainian classic literary works, traditional Ukrainian folklore, their artistic, aesthetic and educational functions for the spectators are analyzed. The festival and tour activities of the theatre, its interconnections with other theatres of Ukraine and Europe are considered. The personnel situation in the puppet theatre, organizational factors influencing creative activity in the team are highlighted. At the beginning of the formation of the Ukrainian state the theatre has become an important tool for aesthetic and patriotic education. In difficult socio-economic conditions Ivano-Frankivsk Regional Puppet Theatre has successfully overcome a number of important challenges. The theatre shows to the audience the works of prominent Ukrainian authors: T. Shevchenko, Lesia Ukrainka, I. Franko, Mariyka Pidhirianka, O. Oles, Y. Stelmakh for a long time entered the repertoire of the theatre. Traditional Ukrainian folklore, fairytales, staged mostly by the stage producers

Y. Grushetsky and O. Kuzmin became the basis for filling the repertoire. For adult audiences in the repertoire there are performances by “Egle – Queen of the grass snakes” by S. Neris, “The Catcher in the Rye” by D. Selinger, “The Fiddler on the Roof” by Sholom Aleichem and “Zaches” by Y. Stelmakh. Actors of the theatre demonstrates their professionalism at festivals in Poland, Belgium, Belarus, Hungary, Moldova, France, Estonia. The theater faced complex economic and organizational problems. For most of the specified period, the theatre worked without its own hall. Despite of the material problems and a huge number (700 per year) of touring performances the corpse of the theatre managed a high aesthetic spectacles. Using Christmas themes, fairytales demonstrates the great role of the ancient Ukrainian traditions in puppet shows. The actors of the theatre demonstrates high skills in working with a marionette. The production of childish opera demonstrates of high vocal skills. The main artist of the theatre M. Danko has created many projects that are considered one of the best in Ukraine.

Keywords: *puppet theater, repertoire policy, touring activities, Ukrainian folklore, socio-cultural context.*

Із набуттям Україною державної незалежності, реформуванням усіх сфер суспільного життя кардинальні соціальні й економічні перетворення не оминули культурно-мистецької сфери. У контексті загальних соціокультурних трансформацій упродовж новітньої історії української держави відбувається перманентний процес реформування національного театрального мистецтва. Театр як синтетичний вид мистецтва, зокрема і його самобутній різновид – театр ляльок, поруч із літературою, образотворчим мистецтвом, музикою відіграє важливу роль серед виховних засобів формування особистості. Воно є носієм національної культури і на сучасному етапі розвитку суспільства містить вагомий потенціал художнього виховання дітей та юнацтва.

У вітчизняному мистецтвознавстві театр ляльок, як правило, опинявся в тіні більш досліджуваного драматичного театру. Причини цього можна вбачати й у відсутності фахових критиків-ляльковиків, і в упередженому ставленні до лялькового театру як до суто дитячої установи. Вагомий внесок у цій царині зробили Б. Голдовський та С. Смілянська [3]. Світло на діяльність лялькових театрів України періоду Незалежності проливають роботи Я. Грушецького [4–5], С. Рябокобиленко [10], Л. Онофрійчук [9] наголошуючи, що театри ляльок, акумулюючи кращі театральні ідеї, відіграють роль мистецьких осередків у соціокультурному та освітньому середовищах українського суспільства.

Мета статті – дослідити творчий аспект діяльності Івано-Франківського академічного обласного театру ляльок імені Марійки Підгірянки в умовах становлення незалежної української держави, проаналізувати репертуарну політику театру, фестивальну і гастрольну діяльність.

Історія театру ляльок налічує не одну сотню років. Із вертепних дійств XVI ст. до утворення першого професійного лялькового театру в 1921 році у Чернігові мистецтво лялькарства пройшло чималий шлях розвитку. Проте з перших днів свого існування професійний театр ляльок розбудовувався не тільки як культурний осередок, а й як орган пропаганди [3]. Попри багатовікову традицію лялькарства, у XX столітті театру ляльок надається роль установи для дітей. Як стверджує Б. Чуприна: “Надзвичайно емоційно насичена лялькова вистава найбільш захоплює дитину і відповідає специфіці розвитку її психічних процесів: цілісності та миттєвості сприйняття, легкості уяви і віри в перетворення” [14, с. 187].

Утворений у 1945 році театр ляльок у Станіславі (нині – Івано-Франківськ) був покликаний сприяти розвитку театральної галузі у регіоні, залученню до театру молодшого покоління глядачів. Водночас виникнення у Станіславі та Львові професійних театрів мало й ідеологічний підтекст. Попри це, Івано-Франківський обласний театр ляльок імені Павлика Морозова (а саме таку назву носив театр у радянський період), упродовж другої половини XX ст. створив чимало професійних, високомистецьких робіт, зокрема, це “Дзвони-лебеді” І. Карнаухової та Л. Браусевич (1977), “Золоторіг” за Д. Павличком (1980), “Дід і Журавель” В. Вольського (1982) та ін. [7, с. 6].

Починаючи з кінця 1980-х років, керівництво Івано-Франківського обласного театру ляльок імені Павлика Морозова на чолі з тодішнім директором З. Борецьким, поступово оновлюючи репертуар, повертає глядачам напівзабуті сюжети української літератури. Поруч з п'єсами радянських драматургів В. Орлова, М. Супоніна, І. Булишкіної сценічне життя отримали “Легенда про Довбуша” прикарпатського автора Р. Федоріва, “Чарівна зернина” Н. Шейко-Медведевої, вистава “У наших раї” за творами Т. Шевченка, дитяча опера “Коза Дереза” М. Лисенка. Здобуття українського суверенітету в 1990 році відкрило театрові змогу гласно взяти напрямок на відродження національних надбань. Відтак репертуар поповнився творами авторів, які не були рекомендованими до постановки в попередні десятиліття. На сцені оживали персонажі творів О. Олеся (“Злидні”, “Лісовий цар Ох”, “Лисичка, Котик і Півник”, “Солом'яний бичок”, “Микита Кожум'яка”), Я. Яроша (“Хитрий Лис та Неситий Вовк”), Марійки Підгірянки (“Вертеп”, “В чужому пір'ї”).

27 лютого 1991 року постановою Ради Міністрів Української РСР № 47 “Про присвоєння навчальним і культурно-освітнім закладам” театру надано ім'я української письменниці, поетеси Марійки Підгірянки. У цей час провідними акторами театру були Б. Боришак, Т. Чикірова, Р. Януш, С. Януш, Г. Савчин, О. Цеглінська, функції актора та режисера-постановника виконував І. Цеглінський. Незважаючи на відсутність у більшості акторів театру професійної освіти ляльковика, запрошені для роботи режисери-постановники неодноразово відзначали високий творчий потенціал колективу. Зокрема, завідувач кафедри театру ляльок Харківського інституту мистецтв, заслужений артист України Л. Попов неодноразово відзначав Івано-Франківський академічний обласний театр імені Марійки Підгірянки як один з кращих лялькових колективів країни [2, с. 6].

Перше десятиліття незалежності у діяльності театру було характерне значними організаційними та економічними труднощами, зокрема, з 1993 до 2005 року театр працював без власної стаціонарної сцени. Попри це, театр ляльок, нарівні з іншими професійними театрами області, успішно утримував статус професійної дитячої театральної установи Прикарпаття, гастролуючи Івано-Франківською, Закарпатською і Тернопільською областями. Перевиконуючи планову норму – 700 вистав на рік, “підгірянці” подекуди відігравали по 5-6 вистав на день, при цьому не забуваючи про творення нових постановок.

Поверненням до джерел українського лялькового театру, своєрідною даниною українським традиціям стала вистава “Вертеп” (постановник О. Інютчкін) – візитка колективу протягом довгих років. Декорації і ляльки до вистави створив художник М. Данько. Засобами сценографії та світла художник-постановник створив неземну, казкову атмосферу, кожна лялька мала неповторне обличчя і характер. Згідно із задумом творців вистави декорація і ляльки були багатofункціональні – так, слуга царя Ірода несподівано ставав Смертю, а його посох – косою. Цар Ірод падав у казани зі смолою, в яких до того вбачалися три кити, котрі тримають світ. Була вдало розроблена гама кольорів одягу, що чітко розмежувала добро і зло, радість і смуток. Сценографію доповнювали дві великі планшетні ляльки – скрипаль і сопілкар, що “оживали” з першими звуками колискової. Саме колискова пісня стала своєрідним лейтмотивом вистави. Разом з галицькими та гуцульськими колядками, плачами, коломийками, які переосмислила Л. Дейчаківська, було створено незабутній музичний малюнок вистави [8, с. 2]. Реставрація вертепного дійства на професійній сцені стала сміливим кроком на шляху театру до відновлення українських національних традицій. У січні 1993 року “Вертеп” був гідно представлений на престижному міжнародному фестивалі лялькових театрів “Різдвяна містерія” (м. Луцьк).

Відкриття першого театрального сезону з настанням незалежності України театр присвятив табуваному за радянської влади українському прозаїкові, поету, драматургові, представнику української еміграції Олександрові Олесю. Прем'єрою театру стала казка “Злидні” (постановка І. Цеглінського). Протягом сезону 1991–1992 років побачили світло рампи інсценізації О. Олеся “Лісовий цар Ох”, “Лисичка, Котик, і Півник”, у 1996 році – “Солом'яний бичок”, 1997 – “Микита Кожум'яка”. Зазначимо, що особливістю драматургічного матеріалу О. Олеся, котра підкреслює тенденційну ознаку лялькового театру, є народно-фольклористична основа.

Ознайомлення підростаючого покоління з національною спадщиною тривало з появою в репертуарі творів І. Франка. У 1992 році вистава “Хитрий Лис і Неситий Вовк” була гідно представлена у м. Рівне на Другому регіональному фестивалі театрів ляльок західних областей України. Журі належним чином оцінило цікаві режисерські знахідки заслуженого артиста України, завідувача кафедри театру ляльок Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського Л. Попова, чудові акторські роботи Т. Чикірової та І. Цеглінського. Довге творче життя судилося виставі за мотивами творів І. Франка “Коли ще звірі говорили...” Для постановки було фундаментально переосмислене джерело – п’єсу К. Губенка. За основу масштабної вистави взято п’ять казок, написаних за мотивами народних оповідань Австрії, Польщі, Німеччини. Режисер-постановник Д. Нуянзін та художник-постановник М. Данько вдало поєднали естетику західноєвропейського театру епохи середньовіччя з майже мультиплікаційним видовищем. Лялькове дійство цілковито розривало зв’язок із реальністю. “Ляльковість” видовища через специфічну роботу з лялькою, експресивні появи персонажів яскраво підкреслювали ярмарковість дійства [5, с. 110].

Зразком високих естетичних критеріїв при формуванні репертуару стали постановки музичних вистав та опер. Віддаючи шану українському класикові М. Лисенку, театр поставив опери для дітей “Коза Дереза” (1990) та “Пан Коцький” (1993). Варто наголосити, що ці вистави завдячують тривалою творчою долею (до сюжетів М. Лисенка театр повернувся у 2000-х роках) високій культурі виконавства та оригінальному підходу до постановок. Вистава “Пан Коцький” (постановку здійснив Д. Нуянзін) несла відбиток доброзичливої пародії на “дорослий” оперний театр [4, с. 221]. Тут і диригент, який розпочинає спектакль на дві дії, і довершене виконання вокальних партій. До слова, трупу Івано-Франківського театру критики та режисери неодноразово відзначали як колектив, котрому притаманна висока музична культура. Характерною рисою вистави стало використання ляльок-маріонеток, що разом з відсутністю акторів “живого плану” свідчить про високу майстерність акторів і створює довершену сценічну картину.

Звертаючись до українського фольклору, театр продовжив пошук нових театральних форм та підходів. Так, на основі дитячої казки про Івасика Телесика в репертуарі театру з’явилася постановка “Золотого човника” (2000). Головний режисер театру Я. Грушецький створив цілісне дійство, насичене щедрівками, жартівливими піснями, приповідками, іграми і забавами. Поступово, на фоні оповідок, старовинних заклинань на сцені розігрується казка, участь в якій ляльок символізує дотичність до сакрального коріння народу [5, с. 108]. Натомість у виставі “Битий небиту везе” режисер Я. Грушецький намагався передати атмосферу “пародійної концертності”. Згідно з так званим принципом “матеріалізованої метафори”, у виставі візуалізовано “приходять холоди”, дерева не просто рубають, а вони ще й шикуються і марширують, ополонка, клацаючи зубами, ганяється за своїми кривдниками [4, с. 222]. Ігровий, жартівливий підхід гарантував легкість сприйняття драматичного дійства дитячою аудиторією.

Досягнення високого мистецького рівня сценічних творів Івано-Франківського театру ляльок були б унеможливлені без унікальної за професіоналізмом роботи художньо-постановчого цеху театру. Тривалий час (1991–2006) головним художником театру працював неординарний митець Микола Данько, який здійснив сценографію більшості вистав репертуару. Театральний критик і театрознавець Світлана Рябокобиленко цілком правильно зазначала, що “метафори М. Данька прозорі, добрі, легко зчитувані, /.../ естетика вистав художника виховує в глядачах неусвідомлене до часу відчуття гармонії не як сталої, застиглої досконалості, а як впорядкованого красою неспокою” [10, с. 8].

Попри численні творчі здобутки, у баченні прихильників театрального мистецтва Івано-Франківський обласний театр ляльок імені Марійки Підгірянки тривалий час залишався установою суто для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Причину цього вбачали у подекуди нерівномірній експлуатації репертуару. Специфіка гастрольної діяльності, велика кількість виїзних вистав (у деякі роки кількість гастрольних показів сягала понад 75%) спонукала художньо-постановчу частину до творення технічно “невибагливих” постановок, пристосованих до виступів у навчальних закладах та клубних установах регіону. Натомість високохудожні вистави, спроможні задовольнити естетичні смаки підліткової і дорослої

аудиторії, не експлуатували достатньою мірою внаслідок відсутності або недостатньої завантаженості стаціонарної сцени.

Зокрема, високу оцінку в мистецькому середовищі отримала робота Л. Попова “Лукаш і Мавка” (1996) за твором “Лісова пісня” Лесі Українки. Професійна робота художника М. Данька, вдале музичне оформлення Ю. Грицун, довершені роботи акторів О. Цеглінської, С. Януш допомогли створити високопрофесійне, чуттєве і казкове дійство [6]. Вистава, без сумніву, варта чільного місця у афіші театру, проте, як і поставлені того ж року “Українські водевілі” за С. Васильченком, тривалого сценічного життя не мала.

Тенденція до зміни ситуації на краще започаткована з відкриттям у 2005 році нового приміщення. Колектив театру впевнено вимальовував нові творчі перспективи. Можливість ефективно організовувати репетиційний процес, поліпшення умов роботи цехів та служб, здатність експлуатувати власну стаціонарну сцену привели до зростання художнього рівня вистав. З метою розширення глядацької аудиторії театр поповнював репертуарну афішу. Для дітей старшого шкільного віку головний режисер театру В. Підцерковний поставив мюзикл “Алі-Баба і розбійники” (2006) В. Марченка, капітально поновлено ряд вистав минулих років (“Коли ще звірі говорили...”, “У нашім раї...”, “Іван Голик”). У листопаді 2007 року за великі творчі здобутки театру надано статус “академічний”.

Театральною подією в Івано-Франківську стала прем'єра вистави-мюзиклу “Скрипаль на даху” (режисер – Д. Нуянзін, художник – Р. Котерлін) за мотивами твору Шолом Алейхема “Тев'є-молочар”. Мюзикл, який упродовж 1960–1970-х років надзвичайно успішно пройшов на Бродвеї, вперше на пострадянському просторі був реалізований у стилістиці театру ляльок. Ляльки, до слова, запам'ятались яскравими характерами та костюмами (художник Р. Котерлін). Вистава виносила на кін актуальні ідеї толерантності, гуманізму, адже головний персонаж Тев'є (роль виконав Л. Йосифів) пробає своїм донькам кохання до бідняка Мотла, засудженого революціонера Перчика чи навіть православного хлопця Федька. Важливим аспектом дійства є велика повага до єврейської культури, нагадуючи, що в Івано-Франківську саме єврейська громада була активним співтворцем бачення міської культури [12, с. 7].

Враховуючи запити високоінтелектуальної частини глядачів, театр поповнив репертуар творами європейської класики. Неординарною подією у практиці лялькового театру стало сценічне втілення у 2011 році твору німецького письменника Е. Т. А. Гофмана “Крихітка Цахес” (сценічна редакція Я. Стельмаха, постановка В. Підцерковного, сценографія К. Чепурної). Використавши легенду, в якій образ Цахеса начебто прийшов до автора літературного твору уві сні, творці вистави застосували постановчий прийом, в якому за допомогою засобів сценічної виразності (сценографія, музика, освітлення), образи твору візуально дрейфували між казкою та нічним кошмаром. Гра акторів була синтезом драматичних і лялькових прийомів: гротескні історичні костюми, блідий грим, “механічна” пластика акторів створювали враження, що актори і є ляльками, в той час, коли традиційна лялька у виставі тільки одна, яка уособлювала головного героя. Таке художнє вирішення цілком відповідало сюжету, адже виродок Цахес (артист Ю. Полек) диригує королівством, неначе лялька. Фантазмагоричний фарс “Цахес” – наймасштабніша робота театру за весь період його існування – оголила проблему деформації суспільства, втрату здатності відрізнити прекрасне й огидне, а також здатність останнього до зухвалої, агресивної експансії [1, с. 228].

Із метою поглиблення співпраці між ляльковими театрами, обміну досвідом і задля популяризації національної класики на сцені театру ляльок у 2001 році в Івано-Франківську започатковано фестиваль лялькових театрів “Обереги”. Упродовж п'яти фестивалів (проведено також у 2003, 2005, 2007 та 2011 роках) свої кращі вистави продемонстрували, окрім українських театрів, також гості з Білорусі, Російської Федерації, Польщі, Естонії, Азербайджану, Молдови, Чехії, Словаччини та Литви [11, с. 243].

Свідченням професійного зростання театру є його визнання під час гастрольних поїздок Україною та участь у багатьох міжнародних фестивалях, зокрема, в Бельгії (Брюссель, 1992 р.), Білорусі (Брест, 1997, 1999, 2001, 2003 рр.), Угорщині (Будапешт, 1994 р., Бекешчаба, 2002 р.), Молдові (Кишинів, 2004 р.), Польщі (Торунь, 2009 р.), на гастролях в Естонії (2006 р.). Окрім того, у 2009 р. театр долучив до міжнародного проекту Європейського союзу “Літаючий

фестиваль”. У його рамках поставлено виставу “Людвіг + Тутта” Я.-О. Екхольма (постановник Д. Нуянзін) [13, с. 7]. Підтвердженням визнання театру стало присудження його колективу звання лауреата обласної премії імені Віталія Смоляка в галузі театрального мистецтва за вистави “У нашім раї” (2006) за Т. Шевченком, “Підкова на щастя” (2007) за І. Франком, “Егле – королева вужів” (2011).

Отже, доцільно зазначити, що за перші два десятиліття з моменту проголошення незалежності України Івано-Франківський обласний академічний театр ляльок імені Марійки Підгірянки успішно подолав ряд важливих викликів. Зокрема, виконуючи освітню і виховну функцію, мистецький колектив зумів відкрити глядацькій аудиторії широкий пласт надбань української літератури; твори Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Марійки Підгірянки, О. Олесья, Я. Стельмаха надовго увійшли до репертуару театру. Також суттєвим підґрунтям для наповнення репертуару став традиційний український фольклор, казки, які інсценізували здебільшого постановники театру Я. Грушецький та О. Кузьмін.

Важливим кроком у розвитку театру стало урізноманітнення репертуару як для дітей, так і для дорослої аудиторії. Для останніх, зокрема, в його репертуарі чільне місце посідають вистави “Егле – королева вужів” С. Неріс, “Над прірвою у житі” Д. Селінджера, “Скрипаль на даху” Шолом-Алейхема і “Цахес” Я. Стельмаха. Незважаючи на складні економічні умови, тривалий період існування без власної бази, театр зумів зберегти високопрофесійну трупу. Знаковими для театру постатями стали режисери Л. Попов, О. Інюточкін, Д. Нуянзін, О. Кузьмін, Я. Грушецький, В. Підцерковний; актори І. Цеглінський, Т. Чикірова, Р. Януш, С. Януш, Г. Савчин, Н. Деркач, Ю. Полек, художники М. Данько, Р. Котерлін, композитор В. Маник, хормейстер Л. Литвинчук, балетмейстер В. Петрик. Активна міжнародна співпраця і гастрольна діяльність свідчать про високий статус Івано-Франківського обласного театру ляльок на театральній карті України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Атаманчук В. П. Ілюзорна реальність у п'єсі Ярослава Стельмаха “Крихітка Цахес” / В. П. Атаманчук // *Культура народів Причорномор'я. Вопросы духовной культуры – Филологические науки.* – 2010. – № 177. – С. 228–229.
2. Брухаль Г. Великий театр для маленьких / Галина Брухаль // *Світ молоді.* – 1993. – 14 травня. – С. 6.
3. Голдовский Б. П. Театр кукол Украины : Страницы истории / Б. П. Голдовский, С. А. Смелянская. – Сан-Франциско : International Press, 1998. – 275 с.
4. Грушецький Я. І. Маріонетка на українській сцені останньої чверті ХХ століття / Ярослав Ігорович Грушецький // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* – 2012. – № 4. – С. 219–222.
5. Грушецький Я. І. Поетика українського фольклору і народного театру ляльок як фактор оновлення художньої мови професійного театру ляльок України (остання чверть ХХ століття) / Ярослав Ігорович Грушецький // *Мистецтвознавчі записки.* – 2013. – № 23. – С. 104–111.
6. Державний архів Івано-Франківської області. – Ф. Р–2090. Івано-Франківський обласний театр ляльок ім. М. Підгірянки. – Оп. 1. – Спр. 201. Протоколи засідань художньої ради 1996 р. – № 1–11. – 24 арк.
7. Івано-Франківському обласному театру ляльок ім. Марійки Підгірянки 60 років. – Івано-Франківськ, 2005. – 28 с.
8. Кукуруза Н. В. І віконця загорілись... [Про виставу Івано-Франківського театру ляльок “Вертеп”] / Н. В. Кукуруза. // *Світ молоді.* – 1991. – 5 лют. – С. 2.
9. Онофрійчук Л. М. Історичний досвід використання лялькового театру у вихованні особистості / Л. М. Онофрійчук // *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія : Педагогічні науки.* – Луганськ : ЛНУ, 2009. – С. 140–146.
10. Рябокобиленко С. М. Івано-Франківське каприччіо / Світлана Михайлівна Рябокобиленко // *Український театр.* – 2000. – № 3. – С. 6–8.

11. Сливка О. Динаміка функціонування міжнародного фестивалю лялькових театрів “Обереги” (Івано-Франківськ) в контексті розвитку сучасного українського театрального мистецтва / О. Сливка // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія “Мистецтвознавство” [за ред. О. Смоляка]. – Тернопіль : Вид-во ТНТУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 3. – С. 237–245.
12. Тугай Л. Бродвейський мюзикл на сцені театру ляльок / Л. Тугай. // Галичина. – 2009. – 14 лип. – С. 7.
13. Тугай Л. Нема традиції підтримувати театр для дітей [розмова з директором театру Р. Братковським] / Л. Тугай. // Галичина. – 2011. – 26 бер. – С. 7.
14. Чуприна Б. В. Використання театру ляльок в естетичному вихованні школярів молодших та середніх класів (на прикладі діяльності Херсонського обласного театру ляльок) / Борис Володимирович Чуприна. // Збірник наукових праць “Педагогічні науки”. – 2006. – № 43. – С. 186–189.

REFERENCES

1. Atamanchuk, V. P. (2010). Illusionary reality in the play of Yaroslav Stelmakh “Krikhytka Tsahes”, *Kul'tura narodov Prichernomor'ya. Voprosy dukhovnoy kul'tury – Filologicheskie nauki* [Culture of the peoples of the Black Sea region. Questions of spiritual culture – Philological sciences], no. 177, pp. 228–229. (in Ukrainian).
2. Brukhal, H. (1993). Great Theater for the Young, *Svit molodi* [World youth], May 14, p. 6. (in Ukrainian).
3. Holdovskyi, B. P. and Smelianskaia, S. A. (1998). *Teatr kukol Ukrainy : Stranitsy istorii* [Puppet Theater of Ukraine: Pages of History], San Francisco, International Press. (in Russian).
4. Grushetskyi, Ya I. (2012). The puppet on the Ukrainian stage of the last quarter of the twentieth century, *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky* [Actual problems of artistic practice and art studies science], no. 4, pp. 219–222. (in Ukrainian).
5. Grushetskyi, Ya I. (2013). Poetics of Ukrainian folklore and folk puppet theater as a factor for updating the artistic language of the professional theater of Ukrainian dolls (last quarter of the twentieth century), *Mystetstvoznavchi zapysky* [Art studies notes], no. 23, pp. 104–111. (in Ukrainian).
6. *Derzhavnyi arkhiv Ivano-Frankivskoi oblasti* [State Archive of Ivano-Frankivsk Region], Fund R – 2090. Ivano-Frankivsk Mariika Pidhirianka Academic Regional Puppet Theatre, des. 1, case 201. Protocols of the meetings of the artistic council of 1996, no. 1–11, 24 p. (in Ukrainian).
7. *Ivano-Frankivskomu oblasnomu teatru lialok im. Mariiky Pidhirianky 60 rokiv* [Ivano-Frankivsk Mariika Pidhirianka Academic Regional Puppet Theatre 60 years old] (2005). Ivano-Frankivsk, 28 p. (in Ukrainian).
8. Kukuza, N. V. (1991). And the windows lit up ... [About the performance of the Ivano-Frankivsk theater of dolls “Vertep”], *Svit molodi* [World youth], February 5, p. 2. (in Ukrainian).
9. Onofriichuk, L. M. (2009). Historical experience of using the puppet theater in personality upbringing, *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriiia : Pedagogichni nauky* [Bulletin of Taras Shevchenko National University of Lugansk. Series: Pedagogical Sciences], Luhansk, Luhansk National University, pp. 140–146. (in Ukrainian).
10. Riabokobylenko, S. M. (2000). Ivano-Frankivsk Capriccio, *Ukrainskyi teatr* [Ukrainian Theater], no. 3, pp. 6–8. (in Ukrainian).
11. Slyvka, O. (2014). Dynamics of the functioning of the International Festival of puppet theaters “Oberehy” (Ivano-Frankivsk) in the context of modern Ukrainian theater art, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedagogichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia “Mystetstvoznavstvo”* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], edited by Smoliak O. S., Teropil, Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, no. 3, pp. 237–245. (in Ukrainian).
12. Tuhai, L. (2009). Broadway musical on the stage of the puppet theater, *Halychyna* [Galicia], July 14, p. 7. (in Ukrainian).

13. Tuhai, L. (2011). There is no tradition to support theater for children [conversation with the director of the theater R. Bratkovsky], *Halychyna* [Galicia], Mart 26, p. 7. (in Ukrainian).
14. Chupryna, B. V. (2006). Using the puppet theater in the aesthetic education of schoolchildren of the younger and middle classes (on the example of the Kherson Region Puppet Theater), *Zbirnyk naukovykh prats "Pedagogichni nauky"* [Collection of scientific works "Pedagogical sciences"], no. 43, pp. 186–189. (in Ukrainian).

УДК 792.06

Людмила Ванюга

**ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ
ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ
ГЕНЕТИЧНОЇ, ІСТОРИЧНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ**

У статті досліджено витоки Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Розглянуто історичні та соціокультурні фактори, що впливали на формування національної та регіональної ідентифікації. Запропоновано чотири моделі самоідентифікації театру.

Ключові слова: театр, ідентифікація, родова гілка, модель.

Людмила Ванюга

**ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕНТИФИКАЦИОННОЙ ПАРАДИГМЫ
ТЕРНОПОЛЬСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБЛАСТНОГО УКРАИНСКОГО
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Т. Г. ШЕВЧЕНКО КАК СРЕДСТВО
СОХРАНЕНИЯ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ, ИСТОРИЧЕСКОЙ И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

В статье исследовано истоки Тернопольского академического областного украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Рассмотрены исторические и социокультурные факторы, которые влияли на формирование национальной и региональной идентификации. Предложены четыре модели самоидентификации театра.

Ключевые слова: театр, идентификация, родовая ветвь, модель.

Liudmyla Vaniuha

**FORMATION OF IDENTIFICATION PARADIGM OF TARAS SHEVCHENKO
TERNOPIL ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN DRAMATIC THEATER AS A MEANS
OF PROTECTION OF GENETIC, HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY**

The article deals with historical and socio-cultural factors that influenced the formation of national and regional identification. After the proclamation of state independence, the issue of national self-identification became one of the most important. The current state of Ukraine's development is characterized by a crisis of identity. The lack of a state policy aimed at restoring historical memory, the absence of a common pantheon of heroes and a single position on some historical events led to the formation of regional identities. Ukrainian society remains a hostage of the Soviet-imperial identity that has been imposed for decades. As the historical memory "is not a history or historical knowledge, and primarily a property of a social group or community to seek justification

of its existence and “otherness” the appropriate scientific toolkit was used in the article to determine the genesis and the “passport” of the theatre.

The sources of Shevchenko Ternopil Academic Regional Ukrainian Dramatic Theatre were investigated. In Soviet times, from 1930, started the tradition to commemorate the Shevchenko Ternopil Academic Regional Ukrainian Dramatic Theatre jubilee dates, that is, from the date of Okhtyrka mobile workers and peasants' theatre formation. Thus, one of the two main identifying branches of the theatre generic tree, the so-called Okhtyrka branch, was deliberately given preference to. Instead, the other branch, Galician, which reaches:

a) to the “Ternopil theatrical evenings” (1915);

b) then to the beginnings of three traveling Galician theatres (1920's) – Sadovskyi theatre under the leadership of P. Karabinevych, the Ukrainian folk theatre “Promin” under the leadership of M Komarovskiyi, Saramaga dramatic-operetta theatre;

c) and finally, to the Franko State Regional Ukrainian Dramatic Theatre, formed in 1939 on the basis of the three traveling groups.

As a result of the theatre identification paradigm formation, it was determined that one of the four proposed theatre self-identification models should be chosen. It will give the opportunity to abandon the Bolshevik regime's need to see the beginnings only in the Okhtyrka collective-farm theatre. Return to the Galician identification generic branch of the theatre, regardless of whether it is the “Ternopil theatre evenings” (1915) founded by Les Kurbas or the three traveling Galician collectives, on the basis of which the studied theatre was founded (1924), or Franko State Regional Ukrainian Dramatic Theatre in Ternopil (1939), will contribute to the restoration of historical memory, the acceleration of self-identification process not only of Shevchenko Ternopil Academic Regional Ukrainian Dramatic Theatre, but also of many other Ukrainian theatres.

Keywords: theatre, identification, generic branch, model.

Театр як соціокультурна інституція не привертає повною мірою достатньої уваги театрознавців та культурологів. Висвітленню історії обласних українських театрів також присвячено обмаль праць, та й ті не завжди готують театрознавці чи культурологи, а тому такі публікації нерідко є публіцистичними чи науково-популярними. Окремі наукові праці щодо діяльності того чи іншого театру стосуються переважно історичного аспекту, побіжного аналізу вистав, характеристики окремих митців. Не враховують достатньою мірою регіональну специфіку діяльності театрів. Тому актуальним буде дослідити й охарактеризувати саме регіональні особливості виникнення та функціонування театрів і показати їх вплив на загальнонаціональний стан розвитку культури й мистецтва в Україні.

Спроби простежити розвиток історії театральної справи на Тернопільщині здійснили П. Медведик, В. Миськів, Н. Іванко, уклавши бібліографічний покажчик “Театральна Тернопільщина” [7]. Дослідження регіональних особливостей театру містяться у комплексних історико-краєзнавчих дослідженнях: І. Дуди “Тернопіль. 1540–1944. Історико-краєзнавча хроніка” [2], Л. Бойцун “Тернопіль у плині літ: “Історико-краєзнавчі замальовки” [1] Багато змістовної інформації про Тернопільський драмтеатр міститься у книзі В. Собуцької та Г. Садовської “Два пера – одна любов” [6]. Питання національної ідентичності розглядали Н. Макаренко [4] і Т. Потапчук [5].

Мета статті – сформувати та обґрунтувати ідентифікаційну парадигму Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Термін “ідентичність” походить від середньолатинського “*identicus*” – однаковий, тотожний. Таким чином, “ідентичність” у перекладі означає “тотожність”. Т. Потапчук вважає, що “ідентичність – це збереження і підтримка особистістю власної цілісності, тотожності, нерозривності історії свого життя, а також стійкий образ “Я”, усвідомлення у собі певних особистісних якостей, індивідуально-типологічних особливостей, рис характеру, способів поведінки, які визнаються своїми, достовірними” [5]. Водночас “національна ідентичність – це синтетичний феномен, що інтегрує у собі різні аспекти соціо-лінгво-етно-культурної ідентичності людей у контексті їхньої приналежності до певної історичної спільноти” [4, с. 189], а “регіональний вираз національної ідентичності має коріння в процесах взаємодії,

взаємовпливу та часом конфлікту регіональних ідентичностей, які сформувалися історично, під впливом певних соціально-економічних та політичних обставин, а також були детерміновані специфічними геополітичними умовами України” [4, с. 195].

Після проголошення державної незалежності питання національної самоідентифікації стало одним із найважливіших. “Особливості української національної ідентичності пов’язані з державними, а точніше бездержавницькими традиціями українського народу, процесами денационалізації етнічних українців, регіональними, економічними, соціально-політичними, мовними й іншими відмінностями” [4, с. 188]. Сучасний стан розвитку характерний кризою ідентичності. Відсутність державної політики, спрямованої на відновлення історичної пам’яті, відсутність спільного пантеону героїв, єдиної позиції щодо деяких історичних подій призвели до формування регіональних ідентичностей. “Зокрема в сучасній Україні чітко простежується розкол і диференціація в суспільстві власне по лінії соціальної (колективної) пам’яті. І справа не стільки в тому, що радянське минуле по-різному відклалося в свідомості сучасних громадян України, скільки у вступі в гру більш глибоких історичних та ідентифікаційних ресурсів, пов’язаних з відмінним історичним досвідом населення різних частин України і відповідної політики, яку проводили щодо українського населення у попередні часи” [3].

Українське суспільство залишається заручником радянсько-імперської ідентичності, насадженої протягом десятиліть. Власне, вона намагалася сформувати у свідомості українців цілком матеріалістичний світогляд, починала їхній історичний відлік від так званої Великої Жовтневої соціалістичної революції, визнавала єдино правильним методом творчості соціалістичний реалізм, а родовід Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка починала не від якихось сумнівних, із більшовицького погляду, галицьких театрів, а від створеного за радянської влади Охтирського робітничо-селянського театру. Враховуючи, що історична пам’ять “є не історією чи історичним знанням, а передусім властивістю соціальної групи чи спільноти шукати обґрунтування свого існування та “інакшості” [3], у статті використано відповідний науковий інструментарій для визначення генези театру, а отже, і його “паспорта”.

За радянських часів започаткувалася традиція відзначення ювілейних дат Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, починаючи відлік з 1930 року, тобто від дати утворення Охтирського пересувного робітничо-селянського театру. Таким чином, було свідомо віддано перевагу одній з двох основних ідентифікаційних гілок родового дерева театру, а саме так званій охтирській гілці. Натомість інша гілка – галицька сягає:

- а) найглибше – до “Тернопільських театральних вечорів” (1915 р.);
- б) затим до початків діяльності (1920-ті рр.) трьох мандрівних галицьких театрів: Театру ім. М. Садовського під керівництвом П. Карабіневича, Українського народного театру “Промінь” під орудою М. Комаровського, Драматично-опереткового театру Б. Сарамаци;
- в) нарешті до Державного обласного українського драматичного театру ім. І. Франка, сформованого у 1939 р. на основі згаданих трьох мандрівних колективів.

Отже, галицька ідентифікаційна родова гілка була свідомо “відрубана”, так само, як від “розлогого дерева” української культури було свідомо “відрубано” засновника “Тернопільських театральних вечорів” і реформатора українського театру Леся Курбаса, засновника Українського народного театру ім. М. Садовського П. Карабіневича, репресованого напередодні війни, засновника Українського народного театру “Промінь” і керівника післявоєнного Тернопільського обласного українського музично-драматичного театру ім. І. Франка М. Комаровського, якому дивом удалося уникнути арешту, а також тих митців, які працювали в театрі під час німецької окупації. Таким чином, пролетарська, робітничо-колгоспна родова гілка виявилася визначальною щодо генези театру, а “буржуазно-націоналістична” галицька – мала поступово “засохнути”. З цією метою спочатку знизили статус обласного театру до рівня Чортківського міського театру ім. І. Франка, а у 1948 р. його ліквідували. Непростимий “гріх” цього театру перед радянською владою полягав у тому, що частина його колективу працювала в театрі за часів німецької окупації. Натомість факт автоматичного перенесення імені Т. Г. Шевченка від Охтирського драматичного театру до

нинішнього обласного театру в Тернополі не може бути аргументом на користь охтирської родової гілки.

Ці проблеми стосуються не лише Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, а й українського театру, а в глобальному вимірі – української нації та української держави як форми життєдіяльності нації. За майже тридцятирічну діяльність театру в умовах незалежності у цьому напрямку зроблено дуже мало. Власне ніхто не артикулював наявність цієї проблеми, яка має важливе значення для визначення стратегії розвитку театру.

Отож, пропонуємо чотири моделі самоідентифікації театру:

Перша модель передбачає повернення до своїх галицьких витоків у 1915 році. Саме цього року Леся Курбас утворив у Тернополі перший стаціонарний український театр “Тернопільські театральні вечори”. Теперішній театр пов’язаний з театром Леся Курбаса, завдяки творчій праці його учнів та однодумців. Цей варіант не бездоганний, оскільки нема прямої послідовності між театром “Тернопільські театральні вечори” і трьома галицьким театрами, на основі яких у 1939 р. в Тернополі створено професійний театр. Після самоліквідації “Тернопільських театральних вечорів” у 1917 р. відбувалися тільки поодинокі “спалахи” то “Українського театру” то “Нового Львівського театру”, то “Драматичного театру” – першого українського радянського театру в Тернополі, що діяв з липня до вересня 1920 року.

Однак проблема самоідентифікації пов’язана не лише з об’єктивними, а й суб’єктивними факторами, навіть метафізичними чи трансцендентальними. Це погляд не тільки назад – до витоків, а й уперед – до стратегічних аспектів розвитку. У разі прийняття цього варіанта самоідентифікації, було б доцільно змінити й назву театру. Безперечно, що в такому разі театр має носити назву засновника першого стаціонарного театру в Тернополі і реформатора українського театру Леся Курбаса. Це зобов’яже взяти за основу творчої діяльності театру систему театральних поглядів Леся Курбаса, хоча вона цілісно й не викладена. Тож театр, як той корабель, назвавшись ім’ям реформатора і напнувши вітрила у вигляді його випробуваної театральної системи, має шанс здолати підводні рифи тихого українського театального ставу і вийти у бурхливий світовий океан театральної культури. Тож у 2020 р. театр відзначив би свій 125-річний ювілей. Цю тезу починають підтримувати деякі прихильники театру. Так, В. Собуцька в одній зі статей зазначила, що “за радянським літочисленням нашому театрові 75, а за українським – 90!” [6, с. 163].

Друга модель є науково обґрунтованою, цілком логічною і теж передбачає повернення до галицьких витоків. Оскільки мандрівний театр під орудою П. Карабіновича постав у 1924 р., то, відповідно, цей рік можна було б вважати за точку відліку для досліджуваного театру. Важливо зазначити, що театр П. Карабіновича під назвою Український Подільський театр почав у 1929 р. працювати як стаціонарний театр у Тернополі, а згодом прибрав назву Український народний театр ім. М. Садовського. До того ж П. Карабінович, який розпочав свою діяльність у 1919 р. саме у Державному театрі Української Народної Республіки під орудою М. Садовського, є тим “ланцюжком”, який єднає корифея українського театру з Тернопільським академічним обласним українським драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка. У разі прийняття другого варіанта самоідентифікації театру 2019 року слід було б відзначити 95-річний ювілей.

Третя модель є так само науково обґрунтованою, цілком логічною і знову ж таки передбачає повернення до галицьких витоків, точніше до галицько-радянських. Мова про створений у жовтні 1939 р. Державний обласний український драматичний театр ім. І. Франка у Тернополі. Більшовицький тоталітарний режим безпідставно ліквідував цей театр у 1948 р., пам’ятаючи про його непростимий “гріх”, пов’язаний з діяльністю колективу під час німецької окупації. Тож узявши за точку відліку 1939 р., ми здійснимо своєрідну реабілітацію цього незаслужено забутого театру. В цьому разі слід було б повернути театрові його першу назву – імені Івана Франка. При театрові могли б: діяти лабораторія досліджень театральної спадщини І. Франка, проводити відповідні конференції, симпозіуми, “круглі столи”. За прийняття третього варіанта самоідентифікації театр у 2019 р. мав би повторно відзначити своє 80-річчя. Жодної трагедії у цьому нема, оскільки інколи варто повертатися до певних дат, щоб по-

новому їх осмислити. В даному разі “помолодшання” театру на 9 років, порівняно з наявною практикою, означатиме насамперед його змужніння і самовизначення.

Нарешті, *четверта модель* передбачає залишити все без змін. Тобто погодитись із нинішньою практикою взяття за точку відліку 1930 р., коли було утворено Охтирський робітничо-селянський театр, який у результаті трансформацій перетворився у Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Така позиція свідчатиме про нехтування галицьким періодом розвитку театру та цілковитою згодою з нав’язаною з волі більшовицького режиму традицією бачити свої витoki лише у згаданому робітничо-селянському театрі. Сповідування цього варіанта самоідентифікації теж означатиме відповідну позицію.

Отже, проаналізувавши історичні віхи розвитку Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, варто запропонувати чотири варіанти самоідентифікації, а значить, і чотири моделі можливого розвитку театру. Для наочності дамо згаданим моделям відповідні назви:

- перша модель – “курбасівська” (реформаторська);
- друга модель – “корифеїв українського театру” (традиційна);
- третя модель – “галицько-радянська” (традиційно-соцреалістична);
- четверта модель – “робітничо-селянська” (соцреалістична).

Однак не унеможливиємо й певне коригування згаданих ідеальних моделей. Наприклад, назву театру можна залишити без змін. Якщо ми дотримуватимемося першої моделі, то збільшимо життя театру в минулому на 15 років, якщо другої – на 6 років. У разі прийняття третьої моделі театр помолодшає на 9 років, і, нарешті, четверта модель залишить його вік без змін. Ще за радянських часів було реалізовано саме четверту модель – “робітничо-селянську”, яка діє донині. На нашу думку, галицька родова гілка, незалежно від обраного варіанту, має стати пріоритетною, що свідчатиме про спадкоємність, відновлення історичної пам’яті та справедливості.

Незалежно від того, який ідентифікаційний варіант буде втілено в життя, для Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка важливі як західна, так і східна родові гілки, які свідчать про непросту, глибоку історію і соборність театру. Обґрунтування дослідження полягає не в тому, щоби віддати пріоритет саме галицькій регіональній ідентичності, а в тому, щоби відновити історичну пам’ять театру. Саме тому наголошуємо водночас на соборницькій ідентичності театру як спільного дітища західного та східного українства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ. Історико-краєзнавчі замальовки / Любомира Бойцун. – Тернопіль : Джура, 2003. – 392 с.
2. Дуда І. “Тернопіль. 1540–1944. Історико-краєзнавча хроніка” / І. Дуда. – Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2010. – Частина 1. – 296 с.
3. Зашкільняк Л. О. Історична пам’ять та історіографія: методологічні аспекти взаємодії / Л. О. Зашкільняк. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ntip/2012_2/zashkiln.pdf
4. Макаренко Н. Ю. Національна ідентичність: особливості формування / Н. Ю. Макаренко // Збірник наукових праць “Політологічні студії”. – 2010. – Вип. 1. – С. 188–196. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpps/2010_1/5_3.pdf
5. Потапчук Т. В. Ідентичність: аналіз поняття. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Tmpvd/2011_1/10.PDF
6. Собуцька В. Театр – життя ти наше, радість і печаль / Влада Собуцька, Галина Садовська // Два пера – одна любов. – Тернопіль : Збруч, 2007 – С. 161–164.
7. Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик / [укл. : П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. – 264 с.

REFERENCES

1. Boitsun, L. (2003). *Ternopil u plyni lit. Istoryko-kraieznavchi zamalovky* [Ternopil in the course of years. Historical local lore sketches], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
2. Duda, I. (2010). *Ternopil. 1540–1944. Istoryko-kraieznavcha khronika* [Ternopil 1540–1944. Historical and local history chronicle], Ternopil, Navchalna knyha–Bohdan. (in Ukrainian).
3. Zashkilniak, L. O. *Istorychna pamiat ta istoriografiia: metodolohichni aspekty vzaiemodii* [Historical memory and historiography: methodological aspects of interaction], available at: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ntip/2012_2/zashkiln.pdf (in Ukrainian).
4. Makarenko, N. Yu (2010). National Identity: Peculiarities of Formation, *Zbirnyk naukovykh prats “Politolohichni studii”* [Collection of scientific works “Political science studios”], Iss. 1, available at: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpps/2010_1/5_3.pdf
5. Potapchuk, T. V. *Identychnist: analiz poniattia* [Identity: analysis of the concept], available at: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Tmpvd/2011_1/10.PDF
6. Sobutska, V. and Sadovska, G. (2007). *Teatr – zhyttia ty nashe, radist i pechal* [The theater is our life, joy and sorrow], Ternopil, Zbruch. (in Ukrainian).
7. Medvedyk, P. K., Myskiv, V. Ya. and Ivanko, N. K. (2001), *Teatralna Ternopilshchyna. Bibliohrafichni pokazhchyk* [Theatrical Ternopilshchyna. Bibliographic index], Ternopil, Pidruchnyky i posibnyky. (in Ukrainian).

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7. 046; 7.041.6

Роксолана Косів

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ У ТВОРЧОСТІ РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ 1680–1740-Х РОКІВ

У статті розглянуто сцени Покрову Богородиці та Богородиці Матері Милосердя у творчості майстрів з містечка Рыботичі біля Перемишля (Надсяння, тепер – Польща), які були активними у 1680–1740-х рр. Простежено, що обидва варіанти мали однакове поширення на іконах цих майстрів. Образ Богородиці Матері Милосердя відомий також на церковних хоругвах. Більшу увагу відведено персонажам нижнього ярусу сцени, в чій образі представлено реалії тогочасного суспільства.

Ключові слова: іконографія, ікона, сцени Покрову Богородиці, рыботицький осередок церковного мистецтва 1680–1740-х рр.

Роксолана Косив

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ ПОКРОВА БОГОРОДИЦІ В ТВОРЧЕСТВІ РЫБОТИЦЬКИХ МАСТЕРОВ 1680–1740-Х ГОДОВ

В статье рассмотрены сцены Покрова Богородицы и Богородицы Матери Милосердия в творчестве мастеров из города Рыботичи около Перемишля (Надсянье, теперь – Польша), которые были активными в 1680–1740-х гг. Прослежено, что оба варианта имели одинаковое распространение на иконах этих мастеров. Образ Богородицы Матери Милосердия известный также на церковных хоругвах. Больше внимание отведено персонажам нижнего яруса сцены, в чьих образах представлены реалии тогдашнего общества.

Ключевые слова: иконография, икона, сцены Покрова Богородицы, рыботицкий центр церковного искусства 1680–1740-х гг.

Roksolana Kosiv

PROTECTION OF THE VIRGIN MARY ICONOGRAPHY INTERPRETATION ON THE 1680–1740 WORKS OF RYBOTYCHI MASTERS

The article deals with the scenes of the Protection of the Virgin Mary and the Virgin Mary Mother of Mercy painted by the masters from the town of Rybotychi near Przemyśl. The Rybotychi iconpainting center was active mostly in the 1680–1740's. It was traced that both scenes were quite popular among these masters. The image of the Virgin Mary Mother of Mercy is also known on church banners. They introduced the Protection of the Virgin Mary scene to the feast tier of the iconostasis,

where it replaced one of the 12 major holidays of the church year. More attention is paid to the characters on the icons' lower tier, whose images represent social realities of the time.

It is important to note that at the time of the Rybotychi masters, a separate Akathist for the Protection of the Mother of God developed, where the intercession of the Virgin Mary over the faithful is sung in the context of the vision of St. Andrew the Blessed Fool-for-Christ. There is a manuscript of the Akathists of the 17-th century from the monastery church of St. Onuphrii in the neighboring to Rybotychi Posada Rybotytska (the collection of the Andriy Sheptytsky National Museum in Lviv), which includes, besides the traditional Akathists of Christ and the Virgin, also the Akathist to the Virgin's Protection.

On some icons of the Rybotychi masters we can trace the combination of iconography of the Protection of the Virgin and the Virgin Mary Mother of Mercy. Such a combination happens in the works of the iconpainters who were active at that time in Lemko and Boyko region.

The Rybotychi masters painted the image of the Virgin Mary Mother of Mercy in the version of All the Suffering Virgin. This iconography was especially popular among the Ukrainian masters who worked in the Boyko and Lemko region and Transcarpathia in the second half of the 17-th – the first half of the 18-th century. On the icons of the Virgin Mary Mother of Mercy by the Rybotychi masters the composition emphasizes on people of various society levels and those in special needs: from cripples, those who could not walk lying on their beds, elders, orphans and those in despair, prisoners to persons in power: archbishops and a king, which emphasizes that before God all are equal "kings and the poor".

The Rybotychi masters used a compositional scheme, known from the older Ukrainian iconpainters of this region, where people were depicted in two groups on both sides of the Virgin. In this iconography, there were usually white ribbons with the inscriptions of prayers to the Virgin, which were partly taken from the Prayer service to the Mother of God and Akathist to the Virgin's Protection, but the Rybotychi masters rarely used such ribbons. On the older icons from the 1680–1700's, the figure of the archbishop in liturgical vestment dominate on the foreground, which obviously represents the hierarch of the Przemyśl diocese. His image, however, was not endowed with individual portraiture, unlike the secular ruler.

On some icons, the secular ruler has the features of king Jan III Sobieski (1674–1696), who was a patron of art, a patron of some Basilian monasteries and active promoter of the Ukrainian (Rus') Orthodox Church union with the Roman Church. (Under his rule Innokentiy Vynnytsky bishop of the Przemyśl diocese signed the union in 1691). On some icons we see the king or a royal couple depicted in the clothes of the time, which is also the source for the works dating.

In the scene of the Protection of the Virgin Mary on the works of Rybotychi masters, the emphasis is placed on persons of the lower tier, which are larger than the Virgin in the upper one. There are no people with special needs, and the key figures of the Earthly Church are the king and the high priest. This tendency characterizes the Ukrainian iconography of the Protection of the Virgin Mary of that time.

Keywords: iconography, icon, scenes of the Protection of the Virgin Mary, 1680–1740 Rybotychi center of church art.

Покров Богородиці належить до сцен, які в XVII–XVIII ст. мали важливе значення в розвитку українського іконопису. Покрова тоді стала неофіційним національним святом, святом козацького війська. На честь Покрову Богородиці було посвячено всі січові церкви. Сцена Покрову Богородиці уособлює ідею християнського розуміння Церкви. У верхньому ярусі композиції зображено Церкву небесну, в нижньому – Церкву земну, над якою має заступництво Богородиця зі святими.

В окресленому періоді розвиваються різні варіанти сцени Покрову Богородиці, а також появляється новий для української іконографії образ Богородиці Матері Милосердя, запозичений з латинського мистецтва. Поширення різних варіантів сцени Покрову Богородиці та образу Богородиці Матері Милосердя спостерігаємо на всій території українських земель. Утім, у цій іконографії бачимо також деталі, що характеризують мистецтво певного регіону чи малярського осередку. В цьому контексті розглянемо відображення сцени Покрову Богородиці

у творчості риботицьких майстрів-іконописців, які працювали для західноукраїнських церков регіонів Лемківщини та Бойківщини, і звернемо увагу на трактування персонажів нижнього ярусу, які представляють земну Церкву. До уваги взяті традиційний для українського мистецтва сюжет Покрову Богородиці й новий образ Богородиці Матері Милосердя.

Зазначимо, що у період, коли працювали риботицькі майстри, розвивався окремий Акафіст Покрову Богородиці, де оспівано заступництво Богородиці над вірними у контексті видіння Андрія Юродивого. Зокрема, у збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ) є рукописний примірник Акафістів XVII ст. з монастирської церкви св. Онуфрія в сусідній до Риботич Посаді Риботицькій, що охоплює крім традиційних Акафістів Христу та Богородиці, й Акафіст Покрову Богородиці.

Дослідженню сцени Покрову Богородиці в українському мистецтві присвячено чимало праць, у яких розглянуто її генезу, окремі ікони чи групи пам'яток певного періоду. Найбільше уваги найдавнішим творам XIV–XVI ст. приділено у статтях В. Александровича [1–3] і В. Пуцка [8]. Окремі праці присвячені образу Богородиці Матері Милосердя автора даної статті [4–5] та М. Гембарович [10]. Розглянуте також значення свята Покрову Богородиці в середовищі запорізького війська – у монографії І. Лимана [6] та в статті М. Сарма-Соколовського [9]. Втім, як і більшість образів та сцен українського сакрального мистецтва, комплексного вивчення української іконографії Покрову Богородиці з урахуванням різних її варіантів, специфіки розвитку, відображення локальних історичних особливостей здійснено не було. Нагадаємо, що свято та сцена Покрову Богородиці появилися в культурі Київської Русі орієнтовно наприкінці XII ст. У візантійському середовищі вони не відомі.

Мета статті – розглянути особливості трактування сцени Покрову Богородиці, зокрема, осіб у нижньому ярусі, у творчості риботицьких майстрів-іконописців 1680–1740-х років.

Сюжет Покрову Богородиці риботицькі майстри представляли у двох взірцях: традиційному, з Романом Солодкоспівцем і Андрієм Юродивим, що, як відзначено, відомий із княжого часу, та новому в українському іконописі XVII ст. образі Богородиці Матері Милосердя з плащем опіки, під яким зображені люди різного суспільного стану та потреб. На прикладі збережених творів можна сказати, що обидва образи мали однакове поширення на іконах цих майстрів 1680–1740-х рр. На церковних хоругвах та двобічних іконах риботицькі майстри представляли образ Богородиці Матері Милосердя. Натомість сцену Покрову Богородиці вводили до празникового ярусу іконостаса, де вона заміщала одне з 12 великих свят церковного року. На прикладі вибраних ікон майстрів цього осередку простежимо варіанти та особливості іконографії Покрову Богородиці й Богородиці Матері Милосердя, що доповнить уявлення про їхній розвиток в українському мистецтві та виявить локальні особливості трактування обох сюжетів.

Одна з давніших збережених ікон Покрову Богородиці з Романом Солодкоспівцем, що має риси почерку риботицьких майстрів 1680-х рр., походить із церкви в Сушиці Великій на Старосамбірщині (Музей народної архітектури та побуту у Львові ім. Климентія Шептицького). На іконі, що характерно для української іконографії Покрову того часу, персонажі нижнього ярусу масштабно більші, ніж Богородиця зі святими у другому ярусі. Примітно те, що на цій іконі Богородиця тримає білий покров у руках, але ангели такий самий покров тримають також над нею. Тут в одній іконі поєднано два взірці іконографії Покрову Богородиці: давніший, коли тканину-покров тримають ангели, та пізніший, коли Богородиця тримає покров сама [4, с. 41–49]. У нижньому ярусі бачимо в лівій групі осіб монахів, серед них на передньому плані сивобородий чернець у архиєрейській мантиї з чотками в руці. Його постать на іконі, очевидно, не випадкова, бо у Сушиці Великій, звідки походить ікона, був монастир Вознесіння Господнього (заснований 1650 р., скасований 1753 р.). Таким чином, припускаємо, що ікона належала монастирській церкві. Ближче до Романа Солодкоспівця зображений патріарх, який тут з німбом. Навпроти, також із німбом, – св. Андрій Юродивий, який вказує юнакові Епіфанію на Богородицю. Короля на цій іконі немає. Тим часом на іконі Покрову кінця XVII ст., що у збірці Національного музею в Кракові (походження твору невідоме; більшість ікон колекції цього музею надійшли з українських церков Перемиської єпархії) внизу в лівій частині композиції за архиєреєм зображені тогочасний король Ян

Собеський (1674–1696) та його дружина Марисенька, обоє з коронами. Король із берлом, лівою (!) рукою тримається за руків'я шаблі, у традиційному шляхецькому вбранні: кунтуші та підперезаному жупані. Королева виділяється прикрасами: коралями, кульчиками, браслетами й елементами вбрання, особливо білими черевичками на підборах. Персонажі нижнього ярусу більші, ніж Богородиця зі святими, котрі підписані як “лик апостольський” та “лик пророчий” у верхньому ярусі. Богородиця з ангелами та святими зображена на золотому тлі на хмарині, як у сцені Успіння в епізоді її вознесення на небо.

На іконі 1710-х рр. (походження невідоме) зі збірки Історичного музею у Сяноку представлено короля, одягненого за тогочасною французькою модою. Він у перуці з довгими кучерями, з короткими вусиками з піднятими кутиками, у жабо, короткому кафтані й штанах до колін, білих панчохах і черевичках із прикрасою, на підборах. У шляхецькому вбранні на цій іконі зображено юнака Епіфанія, до котрого звертається св. Андрій Юродивий, що є унікальною деталлю. Іконографія правителів, окрім відображення історичних реалій, слугує підставою для датування творів. Французька мода стала популярною серед правлячої еліти тодішньої Речі Посполитої у XVIII ст. Приблизно таку ж іконографію має ікона 1707 р. з Перемищини (Національний музей Перемиської землі в Перемишлі). Король тут без вусів, але з довгими темними кучерями та у митроподібній короні, з білими рукавичками в руці (на той час королем Речі Посполитої був Станіслав Лещинський (1704–1711)). За королем на цій іконі зображені воїни. Незвичною деталлю для сцени Покрову є два диякони зі свічками обабіч св. Романа Солодкоспівця. Їхні фігури набагато менші, ніж інші персонажі цього ярусу. Таке розміщення дияконів більш характерне для іконографії Воздвиження Чесного Хреста, де їх зображали обабіч патріарха. Святих у верхньому ярусі на обох іконах немає. Тим часом на іконі Покрову Богородиці 1720–1730-х рр., що у збірці Музею народної архітектури в Сяноку, вгорі зображено два яруси: один зі святими (апостолами у лівій частині та пророками – у правій), другий – з ангелами на хмарах.

На деяких іконах стилістики риботицьких майстрів бачимо поєднання елементів іконографії Покрову Богородиці та Богородиці Матері Милосердя. Так, на іконі з церкви в Рудаці (Музей-Замок у Ланцуті) у нижньому ярусі намальовано св. Романа Солодкоспівця й Андрія Юродивого, котрий вказує на Марію, у верхньому – Богородицю, яка стоїть на молодому серповидному місяці, з обох боків два невеликі ангели відгортають поли її плаща над вірними. Таке поєднання традиційного варіанта із західноєвропейським образом Богородиці з плащем опіки інколи трапляється у творчості майстрів, які працювали у тому часі на Лемківщині та Бойківщині. Подібний приклад бачимо на іконі Покрову 1681–1691 рр. з церкви у Лопушанці Лехновій, котру пов'язуємо з майстром Яковом з містечка Лісько (НМЛ).

Образ Богородиці Матері Милосердя, що активно розвивав в українському іконописі другої половини XVII ст. риботицькі майстри малювали у варіанті Всіх Страждущих. Цей варіант був особливо популярний у середовищі українських майстрів, які працювали на Бойківщині, Лемківщині й Закарпатті у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. Очевидно, це зумовлено також симпатією до цього взірця місцевих вірних. Особливістю цього варіанта є те, що двома групами зліва і справа під плащем Марії зображено людей різного суспільного стану та потреб, у тому числі осіб з особливими потребами: калік, лежачих хворих, старців, а також сиріт і тих, хто у відчаї, в ув'язненні. Зазвичай у цій іконографії уміщували білі стрічки з написами моління вірних до Богородиці, що були взяті в основному із Молебню до Богоматері, але риботицькі майстри ці стрічки з написами малювали рідко. Постаць Богородиці у такій іконографії набагато більша, ніж фігури пристоячих. Св. Романа Солодкоспівця, Андрея Юродивого та Епіфанія у цій сцені немає.

На українських іконах цієї іконографії віднаходимо різні назви, що є, переважно, епітетами Богородиці: “Всім Скорботним Радість”, “Богородиця Заступниця”, “Покров Богородиці”. Перший епітет безпосередньо запозичений з відомої богородичної стихири, що входить до Октоїха, Мінеї та Молебню до Богородиці. Означення “Мати Милосердя” (з лат. – Misericordia), яке ми використовуємо, на досліджуваних іконах не трапляється, воно є радше науковим окресленням цієї іконографії, що відрізняє її від традиційного Покрову Богородиці з Романом Солодкоспівцем.

Особливо емоційно вирішено образ Богородиці Матері Милосердя на одному боці двобічної ікони кінця XVII – початку XVIII ст., що надійшла до НМЛ 1954 р. з розформованого музею “Бойківщина” у Самборі. Пам’ятка, імовірно, походить із Самбірщини або навколишніх територій. На звороті ікони цілофігурне зображення св. Миколая. Таке поєднання зображень було поширеним на церковних хоругвах та двобічних іконах стилістики майстрів з Риботич. Єпископ Миколай був, як відомо, найшанованішим святим серед українських вірних і заступником у різних потребах та нещастях.

На іконі привертає увагу уклад пристоячих, особливо у лівій частині композиції. На передньому плані бачимо напівоголеного чоловіка, котрий благально склав руки у молитві. У нього підняте волосся, що передає особливий відчай та безнадію, яка спіткала цю людину (такий образ з підписом бачимо на інших іконах цього взірця). За ним ліворуч – каліка без ноги на милиці з кривавою раною на плечі. В куті лежить старий німечний сивий чоловік, вище за ним стоїть згорблена бабуся з виразом смутку на обличчі, яка руками опирається на палицю. Справа від неї убогий чоловік у пов’язці на стегнах з рясними сльозами на лиці, вище – засмучений старець у капелюсі, біля нього плаче закований у кайдани юнак з ланцюгом і замком на шиї, ближче біля Богородиці зображені два воїни у латах та шоломах. Над цими вірними представлені дівчата у віночках з коралями на шиї, старець, чоловіки, жінка у білій намітці, яка хустиною витирає сльози. Перед Богородицею намальований оголений чоловік без ніг, з тримачем для відштовхування на візочку в лівій руці. У правій групі вірних на передньому плані сивий архиєрей у повному літургійному вбранні, біля нього ще один святий у чорній архиєрейській мантиї зі скрижалями, поверх якої одягнутий омофор, у митрі з жезлом в руці. За архиєреями намальований середнього віку чоловік з темними вусами у кунтуші та невеликій тризубій короні на голові. Його образ нагадує портрети короля Яна III Собеського. Архиєреї на іконі потрактовані доволі умовно без індивідуальних портретних рис. Справа, на краю композиції, поруч із королем намальована черниця, вище – чоловіки різного віку. Такий уклад пристоячих був типовим для ікон цього взірця другої половини XVII ст., у XVIII ст. все частіше на передньому плані малювали королівську пару.

На давніших іконах майстри акцентували на особах архиєреїв, що підкреслює важливе значення Церкви у житті тогочасного українського населення. Описану іконографію має також ікона кінця XVII ст. з Музею-Замку в Ланцуті (походження невідоме). Виділяється ця пам’ятка тим, що архиєрей, зображений у повному літургійному вбранні на передньому плані у правій групі вірних, має німб. Поруч з ним ще один архиєрей у мантиї з митрою, без німба. За ними видніється постать короля в короні. Німб в архиєрея на іконах цього взірця є рідкісною деталлю. Такий приклад також віднаходимо на іконі з церкви в Катині на Старосамбірщині (приватна колекція), де з німбами патріарх та король.

“Повну” версію Богородиці Матері Милосердя зі стрічками з написами молінь має двобічна ікона кінця XVII – початку XVIII ст. з церкви у Берегах (на звороті – Страшний суд; Музей народної архітектури в Сяноку). Окремі написи на стрічках перегукуються зі словами Акафісту Покрову Богородиці, зокрема, з молитви константинопольського патріарха Філотія, що уміщена наприкінці. В іконі втрачена більша частина авторського малярства, але окремі написи можна прочитати. У лівій частині ікони читаємо: “путником наставнице”, “дівам чистота”, “блудником покаяніє”, “воином побідо”, “всім нам спасеніє”, “юним мудрое наказаніє”, “сліпим руковожденіє”, “обидимим ізбавленіє”, “хромим [...]”, “сиротам питательница”, “[...] хожденіє”. У правій групі, де архиєреї та король, написано: “святителем удобреніє”, “архиєреем благоліпіє”, “на враги побіда”, “постником кріпости”, “плавающим [...]”. У композиції цієї ікони під руками Богородиці зображені подорожуючі з посохами та мореплавці на кораблі. Ці деталі зображення відомі на іконах інших майстрів, які працювали на Бойківщині, однак у спадщині риботицьких майстрів трапляються рідко. Наведені написи також типові для ікон цього взірця, однак ми не зафіксували на інших пам’ятках напису, що стосується покаяння блудників. Можливо, він мав якихось конкретних адресатів, а може, був пов’язаний зі сценою Страшного суду на звороті ікони, на якій виділений епізод з грішниками, котрих чорт тягне до вогняної пекельної пащі. Якщо образ Богородиці

Матері Милосердя був типовим для двобічних ікон та хоругв, то сцена Страшного суду для таких тогочасних творів є радше унікальною.

Образ Богородиці Матері Милосердя мають три церковні хоругви (місце походження усіх невідоме). Дві з них намальовані у спільній манері, припускаємо, що це роботи риботицького майстра Івана Середиського, орієнтовно 1720–1730-х рр. (НМЛ), інша виконана наприкінці XVII – на початку XVIII ст. (Львівська національна галерея мистецтв). Одна з хоругв 1720–1730-х рр. виділяється іконографією. На одному її боці зображено Богородицю з піднятими у молінні руками, як в образі Оранти, внизу зліва – сцену Причастя св. Онуфрія, справа – св. Івана Хрестителя, а посередині між ними дві церкви, огорожені мурами. Це незвична іконографія, що не відома за іншими творами. На території Перемиської єпархії, звідки, очевидно, походить хоругва, знаний лише один монастир, де були церкви, посвячені цим святым. Це монастир св. Онуфрія в Лаврові на Старосамбірщині. Походження з цього монастирського храму могло б пояснити іконографію хоругви. На другій хоругві 1720–1730-х рр. серед пристоячих виділяється королівська пара у багатому вбранні; чоловік із червоним плащем у білій перуці з короною митроподібної форми, жінка з високою білою зачіскою, наміткою та в сукні, що відображає особливості тогочасної моди. Зображення на другому боці цієї хоругви св. Івана Хрестителя може свідчити про те, що вона також належала церкві лаврівського монастиря (обидві пам'ятки надійшли до НМЛ у 1940-х рр. з Музею Наукового товариства Шевченка у Львові). Образ св. Івана Хрестителя на збережених хоругвах того часу є рідкісним, він вочевидь пов'язаний із посвятою церкви цьому святому. Короля з королевою, яка в темній накидці на голові, зображено також на іконі Богородиці Матері Милосердя 1740-х рр., що входить до дарохранильниці, яка перебуває на престолі церкви архангела Михаїла в Ладомировій (південна Лемківщина, Словаччина).

Отож, на всіх іконах Богородиці Матері Милосердя акцентом композиції є люди різного стану та потреб – від найнижчих до тих, хто при владі. Риботицькі майстри малювали відому зі спадщини старших українських малярів композиційну схему, коли ці люди зображені двома групами обабіч Богородиці. На давніших іконах на передньому плані домінує фігура архиєрея у літургійному вбранні, який, очевидно, представляє образ місцевого владика Перемиської єпархії. Як свідчать пам'ятки, його образ не був наділений індивідуальними портретними рисами, на противагу світському правителю. На деяких іконах світський правитель має риси короля Яна III Собеського, який був меценатом мистецтва, патроном деяких василіянських монастирів і активним впроваджувачем церковної унії з Римською церквою (за його правління Перемиський єпископ Інокентій Винницький цю унію підписав у 1691 р.). На окремих іконах цього взірця бачимо короля або й королівську пару, зображених в одягах тогочасної моди, що стають також джерелом до датування творів. На противагу образу правителів представлено людей особливо покривджених та збідованих, а це підкреслює, що перед Богом усі рівні “царі і нищі”. Як засвідчують збережені твори, такий взірець образу Богородиці Матері Милосердя мав поширення лише у середовищі майстрів Бойківщини, Лемківщини і Закарпаття. У сцені Покрову Богородиці на творах риботицьких майстрів акцентовано на особах нижнього ярусу, котрі є масштабно більшими, ніж Богородиця у верхньому. Тут нема людей з особливими потребами, а ключовими фігурами земної церкви є король та архиєрей. Ця тенденція загалом характеризує українську іконографію Покрову Богородиці того часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрович В. Найдавніша західноукраїнська ікона Покрову Богородиці (епізод з історії культу Богородиці-Заступниці в Україні) / В. Александрович // Історія релігій в Україні. Тези повідомлень III “круглого столу”. – Київ–Львів, 1993. – С. 5–6.
2. Александрович В. Покров Богородиці. Українська середньовічна іконографія / В. Александрович. – Львів : Національна академія наук України, 2010. – 465 с.
3. Александрович В. Старокиївський культ Богородиці-Заступниці і становлення іконографії Покрови Богородиці / В. Александрович // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. – Київ, 1994. – Т. III. – С. 46–67.

4. Косів Р. Іконографія Богородиці в західноукраїнських іконах Покрови XIV–XVII століть / Р. Косів // Волинська ікона: дослідження та реставрація: матеріали XIII міжнародної наукової конференції. – Луцьк : Музей волинської ікони, 2003. – Вип. 13. – С. 41–49.
5. Косів Р. Образ Богородиці Матері Милосердя в українському іконописі другої половини XVII–XIX ст. (на прикладі творів зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Р. Косів // Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення. Міжнародна наукова конференція, 6–7 червня 2014 року, Український католицький університет, Львів. – Львів, 2014. – С. 68–77.
6. Лиман І. Церква в духовному світі запорізького козацтва / І. Лиман. – Запоріжжя : ТанDEM-У, 1997. – 61 с.
7. Плохій С. Покрова Богородиці в Україні / С. Плохій // Пам'ятки України. – 1991. – № 6. – С. 35–40.
8. Пуцко В. Найдавніші ікони Покрови / В. Пуцко // Родовід. – Київ : Родовід. – 1994. – № 8. – С. 30–37.
9. Сарма-Соколовський М. На храмовому святі (У Покровській церкві Петра Калнишевського в Полтаві) / М. Сарма-Соколовський // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 5–6. – С. 58–59.
10. Gęmbarowicz M. Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Srodkowo-Wschodniej Europy / M. Gęmbarowicz. – Wrocław : PAN, 1986. – 209 s.

REFERENCES

1. Aleksandrovych, V. (1993), The Most Ancient Western Ukrainian icon of the Protection of the Virgin Mary (episode on the history of the cult of the Virgin-Patron of Ukraine), *Istoriia religii v Ukraini. Tezy povidomlen III kruhloho stolu* [History of religions in Ukraine. Abstracts of the III Round Table], Kyiv–Lviv, pp. 5–6. (in Ukrainian).
2. Aleksandrovych, V. (2010), *Pokrov Bohorodytsi. Ukrainska serednovichna ikonohrafiia* [Protection of the Virgin Mary. Ukrainian Medieval Iconography], Lviv, Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. (in Ukrainian).
3. Aleksandrovych, V. (1994), Old Kyivan cult of the Virgin-Patron and the Genesis of the Iconography of the Protection of the Virgin Mary, *Mediaevalia Ucrainica: mentalnist ta istoriya idey* [Mediaevalia Ucrainica: mentality and history of ideas], Kyiv, Vol. III, pp. 46–67. (in Ukrainian).
4. Kosiv, R. (2003), Iconography of the Theotokos in Western Ukrainian icons of the Protection of the Virgin Mary of the XIV–XVII centuries, *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. Materialy XIII mizhnarodnoi naukovoï konferentsiï* [Volyn Icon: Research and Restoration. Materials of the XIII International Scientific Conference], Lutsk, Muzey volynskoyi ikony, Iss. 3, pp. 41–49. (in Ukrainian).
5. Kosiv, R. (2014), The image of the Virgin Mary Mother of Mercy in the Ukrainian icon painting of the second half of the XVII – XIX centuries (on the example of works from the collection of the National Museum in Lviv named after Andrei Sheptytsky), *Khrystyianska sakralna tradytsiia: istoriia i siododennia. Mizhnarodna naukova konferentsiia, 6–7 chervnia 2014 roku, Ukrayinskyi katolytskyi universytet, Lviv* [Christian sacred tradition: history and present]. International Scientific Conference, June 6-7, 2014, Ukrainian Catholic University, Lviv, Lviv, pp. 68–77. (in Ukrainian).
6. Lyman, I. (1997), *Tserkva v dukhovnomu sviti zaporizkoho kozatstva* [Church in the spiritual world of the Zaporizhzhya Cossacks], Zaporizhzhia, Tandem-U. (in Ukrainian).
7. Plohyi, S (1991), Protection of the Virgin Mary in Ukraine, *Pamyatky Ukrayiny* [Monuments of Ukraine], no. 6, pp. 35–40. (In Ukrainian).
8. Putsko, V. (1994), The most ancient icons of the Protection of Virgin Mary, *Rodovid* [Rodovid], Kyiv, Rodovid, no. 8, pp. 30–37. (in Ukrainian).
9. Sarma-Sokolovskyy, M. (1997), At the church feast (in the Protection of Virgin Mary church of Petro Kalnyshevskyyi in Poltava), *Narodna tvorchist ta etnohrafiia* [Folk art and ethnography], no. 5–6, pp. 58–59. (in Ukrainian).

10. Gęmbarowicz, M. (1986), *Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i legendzie Srodkowo-Wschodniej Europy* [Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa in art and the legend of Central and Eastern Europe], Wrocław, PAN. (In Polish).

УДК 766:7.012-027.3 (477)

Василь Косів

ОБРАЗИ ДІТЕЙ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ)

У статті досліджено особливості зображень дітей на обкладинках періодичних видань повоєнної хвилі української діаспори. З'ясовано, що вони показують не так реальних дівчат і хлопців, як образи “наступного покоління”. Виявлено, що діти дошкільного (та інколи молодшого шкільного) віку зображені у вишитих сорочках, що дає змогу легко ідентифікувати їхню національність і свідчить про збереження “української субстанції” на чужині. Показано, що старші діти, одягнені в мілітаризовані однострої скаутських організацій, запевняють про готовність до боротьби за визволення України.

Ключові слова: графічний дизайн, українська діаспора, образи дітей, національна ідентичність.

Василий Косив

ОБРАЗИ ДЕТЕЙ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ (1945-1989 ГОДЫ)

В статье исследованы особенности изображений детей на обложках периодических изданий послевоенной волны украинской диаспоры. Выяснено, что они показывают не столько реальных девочек и мальчиков, как образы “следующего поколения”. Обнаружено, что дети дошкольного (а иногда младшего школьного) возраста изображены в вышитых рубашках, что дает возможность позволяет легко идентифицировать их национальность и свидетельствует о сохранении “украинской субстанции” на чужбине. Показано, что старшие дети, одетые в милитаризованные униформы скаутских организаций, уверяют о готовности к борьбе за освобождение Украины.

Ключевые слова: графический дизайн, украинская диаспора, образы детей, национальная идентичность.

Vasyl Kosiv

IMAGES OF CHILDREN IN GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989 YEARS)

For the mass visual communication in the Ukrainian diaspora communities, images of children were extremely important as almost all the motivations for social work were associated with children. The main task of Ukrainian emigrants – to preserve their national identity abroad – could only be realized through appropriate education of a new generation. Not the real children images, but certain “educational ideals” that mobilized parents, church and community organizations were created. Patriotic education involved well-known artists in the creation of iconic graphic images and their distribution through periodicals. Based on the diaspora periodicals’ covers from 1945–1989 years, this article traces the iconography of Ukrainian children images, focusing on the visualization of national identity.

Methods of keeping children in the community included attending national schools, participation in choruses, ensembles, scout organizations, as well as numerous celebrations, concerts, demonstrations. Communication within Ukrainian environment (in the native language) and protection from external influences contributed to the construction of national communities, where the second (and sometimes the third) generation of emigrants preserved their national identity. Ensuring Ukrainian environment for the small kids was easier within a family. On the covers of diaspora periodicals, young children are often depicted in embroidery. For their parents, they are the objects of decoration and evidence of the continuation of the Ukrainian family. The only mission children at this age have is to be Ukrainian and testify about the vitality of the nation. Sometimes national costumes are worn by children of a junior school age. Here they receive their first ideological tasks – to study the history of Ukraine and carry national flag. Such images of junior schoolchildren in folk costumes are transitive since at the middle and high school age embroidered shirt is rather an exception.

Most of the periodicals' covers in the diaspora show school-age children in the uniforms of scout organizations. Because their design has been adapted for scouts all over the world, Ukrainians appear as a part of the global movement. On the covers of periodicals, we see boys and girls who could have illustrated scouts' publications of almost any country. Their uniforms do not provide any sign of nationality, we recognize it with the help of additional (heraldic) attributes only. Images of Ukrainian children in the uniforms convey the spirit of mobilization, emphasize the consciousness of a special mission and readiness for the "proper time." Not only in the armed struggle but after the victory, when the liberated country will require qualified state-builders, young people must be prepared to sacrifice themselves for this mission. Echoes of the Second World War and the rhetoric of the Cold War influenced these images of Ukrainian children and youth in visual communication.

"Children is our future" – this popular statement conveys the main message of the reviewed designs. In the Ukrainian diaspora, images of children and youth reflected the expectations about future. Both the designers and clients intended to show not so much the real children, but future of the community. On the covers of periodicals, children are never just "children", they play a role of "the next generation". They are not engaged in any plays or entertainments. Instead, they study, choose future professions, accompany and imitate the parents and prepare to realize their dreams.

Keywords: *graphic design, Ukrainian diaspora, images of children, national identity.*

Для масової візуальної комунікації у громадах української діаспори образи дітей були одними з найважливіших, оскільки саме з дітьми пов'язували мотивації суспільної праці. Головне завдання емігрантів – зберегти національну ідентичність у чужому середовищі – могло бути реалізоване лише через відповідне виховання нового покоління. Зображення не так реальних дітей, як певного "виховного ідеалу" (визначення Григорія Ващенка з його однойменної праці 1946 р., котре активно вживали в еміграції) мали на меті мобілізацію батьків, церковних та громадських організацій. Робота з дітьми була спрямована, в основному, на патріотичне виховання. Частиною цього процесу стало залучення відомих художників до створення відповідних графічних образів та їх поширення на обкладинках періодичних видань.

Українська діаспора є популярним об'єктом зацікавленень у гуманітарних та соціальних науках; конференції останніх років засвідчують різноманітність напрямків досліджень [14]. Численні статті, монографії, дисертації показують намагання осмислити і долучити діяльність української еміграції до загальнонаціонального наративу. Як приклади здобутків у галузі культури, автори часто наводять інформацію про художників і згадують твори образотворчого мистецтва [6]. Література, присвячена мистецькому життю діаспори, представляє широкий спектр публікацій: від загального огляду процесів і тенденцій, короткої документації діяльності кожного з авторів [5; 13] до зосередження на поодиноких іменах і komponування творчих біографій [7; 9]. Як видно з багатьох видань про діаспорних авторів, основним акцентом є більший чи менший доробок у ділянці образотворчого мистецтва. Твори графічного дизайну якщо й згадують, то тільки у ролі додатка, коли це дозволяє обсяг публікації. Щодо статей у періодичних виданнях, то найпоширенішими нагодами їхньої появи були персональні та групові виставки. Оскільки дизайнерські твори не експонували, про них не згадували.

Зображення українських дітей на обкладинках періодичних видань української діаспори були частиною ширшої стратегії формування національної спільноти. Як наголосив Б. Андерсон, “анонімні безликі співвітчизники” є важливими образами, за якими уявляється нація [15, с. 154]. Дослідження дитячих образів допомагає з’ясувати такі візії щодо наступних поколінь.

Мета статті – на прикладах обкладинок періодичних видань української діаспори 1945–1989 рр. простежити іконографію образів українських дітей, зокрема особливості візуалізації національної ідентичності.

Основне завдання дітей повоєнної хвилі українських емігрантів – зберегти національну ідентичність і продовжити працю батьків для визволення України. Іван Багряний у зверненні до членів Об’єднання Демократичної Української Молоді (ОДУМ) так окреслив діяльність цієї організації: “... організована наша молодь [...] досить успішно протистоїть прикрому процесові денационалізації в чужому морі й тримається в національному українському річищі. [...] І в цьому є джерело оптимізму й утіхи для старшого покоління, що з волі такого невблаганного чинника як час потроху відходить, лишаяючи справу боротьби за визволення нашої батьківщини на молодше покоління” [2, с. 25].

Найпоширенішими методами “утримання” дітей була їхня участь у громадському і парафіяльному житті, приналежність до шкіл, гуртків, хорів, ансамблів, скаутських організацій, а також численні академії, концерти, демонстрації. Спілкування в українському середовищі (обов’язково рідною мовою) і закритість від зовнішніх впливів сприяли побудові національних спільнот, де друге (а інколи й третє) покоління емігрантів, хоч і відчувало певні обмеження особистої свободи, залишалося в очах батьків вірним Батьківщині. Петро Саварин, один з найактивніших діячів української громади в Канаді, у виступі на Світовому Конгресі Вільних Українців 1973 р. закликав вживати всіх можливих засобів для збереження “української національної субстанції”. Прагматичний підхід адвоката приводив, зокрема, до думки, що громада повинна взяти під контроль усі аспекти особистого життя молоді, включно з вибором подружнього партнера. “Мішані подружжя – наша загибель. Мені бракує слів, щоб висловити весь трагізм ситуації, в якій знайдемося поза межами України, якщо не зупинимо або хоч не сповільнимо мішаних подруж. Мольбами, просьбами, грозьбами, всякими можливими способами. [...] Тому мішані подружжя треба осудити, процесові мішаних подруж скрізь і завжди протиставитися, а подружжям українців з українцями треба сприяти чи то через подружні бюро [...] чи всякі референтури, резолюції, проповіді, кампанії, студії і т. п. [...] Звичайно, найбільш природній спосіб – слати дітей до українських організацій, брати їх скрізь зі собою, до родини, приятелів, знайомих, до церкви, на всякі весілля, концерти, табори і т. д. і хай би там самі знайомилися зі своїми, але потрібно і бюр. Виразно скажу: подружні бюро не є жадна нечесть, навпаки – життєва konieczність для українців у розсіянні” [11, с. 2].

Таке налаштування батьків, звичайно, спричинилося до створення українських сімей, але також створювало психологічні проблеми для дітей, котрі навіть вибір подружнього партнера мусили оцінювати крізь призму “обов’язку”. “Злиття особистих ідеалів з суспільними [...] викривлює і кидає цілком інше насвітлення на різні особисті знайомства. Хлопець не оцінює дівчину лиш за її загальнолюдські прикмети, але також на підставі групових категорій ідейності супроти усього українського. Дівчина робить це саме. Люди перестають бути тільки людьми, а стають символами. Ці люди-символи викликають в одиниці не тільки почуття обов’язків супроти цієї даної другої одиниці, але також супроти української еміграційної спільноти і цілого українського народу” [10, с. 15]. Цей уривок анонімного тексту, що був опублікований у студентському виданні, відображає наслідки батьківського тиску.

Забезпечити україномовне середовище в українській еміграції найлегше було в родині; поки дитина не пішла до школи, більшість часу вона перебувала в культурній ізоляції. Про українське дошкільне виховання в гумористичній формі написав один зі студентських лідерів у Канаді Борис Будний: “Від самої коліски почалася над мною індоктринація. Я багато спав в той час, і користавши з тої нагоди мама, батько і бабця по черзі шепотіли мені в вухо: “Ти є українець, син славного народу, твоя батьківщина, Україна, поневолена, і твоє завдання в житті – це працювати для її визволення. Наш пророк і геній, Тарас Шевченко, мусить бути для тебе

провідним світлом, бо він ціле своє життя мучився за Україну”. Додатково бабуся також розповідала про козаків, про Хмельницького і других славних наших героїв, аж одного дня я пробудився після такої сесії цілком свідомий свого походження і хоча говорити ще не вмів, то в думці повторяв це все, що начувся від моїх батьків під час мого невинного сну. В той спосіб моя доля була солідно запечатана” [3, с. 11].

На обкладинках періодичних видань діаспори малі діти найчастіше зображені у вишиванках, для дорослих вони є своєрідними об’єктами декорування і доказами продовження українського роду. Марія Гарасовська-Дачишин на обкладинці журналу “Жіночий Світ” за жовтень 1964 р. зобразила жінку з малою дитиною на руках, обидвоє – в гуцульському вбранні. Зрозуміло, що в такому віці одяг дитини вибирала його мама; при цьому хлопчик немовби “наслідує” дорослий кептар і вбраний у такому ж маленькому. Подібно продовжує батьківську традицію і хлопець з обкладинки журналу “Нові Скрижалі”. Усі троє стоять у вишиванках, звернені до тризуба-сонця, в руках у дитини – “Кобзар” Т. Шевченка. В обидвох творах важливим є оптимізм і впевненість у майбутньому, котрі пов’язані саме з продовженням “національної субстанції”. Єдина місія дітей на цьому етапі – бути українцями та свідчити про тривалість нації.

На обкладинці “одnodнівки” Української народної школи в Регенсбурзі 14 лютого 1948 р. Мирон Білинський зобразив у національних костюмах і дітей молодшого шкільного віку. Тут для них окреслено перше ідеологічне завдання – вивчати минуле свого народу. Хлопчик та дівчинка читають велику книгу з виразною назвою “Історія України”. Обкладинка “Календарця на 1958 р.” представляє хлопця й дівчину у вишиванках, котрі вже готові нести символічний національний прапор. Отож, тільки-но діти стають свідомими й самостійнішими, вони отримують громадсько-політичну місію. Варто зазначити, що такі образи молодших школярів у народних костюмах є певною мірою перехідними, адже в середньому і старшому шкільному віці вишита сорочка стає радше винятком.

Більшість творів графічного дизайну в українській діаспорі зображали дітей шкільного віку в одностроях скаутських організацій. Членство у Пласті, СУМі (Спілці Української Молоді) чи ОДУМі (Об’єднанні Демократичної Української Молоді) хоч і не було формально обов’язковим, на практиці охоплювало всіх дітей. “Майже у всіх країнах світу починають набувати великої ролі у справі виховання молоді молодечі організації, В СРСР – це комсомол і піонерська організація, в країнах Заходу – скаути, серед українців на еміграції – СУМ і Пласт. [...] В українських молодечих організаціях, крім того, виховується любов до Батьківщини, прагнення до боротьби за її волю” [4, с. 45]. Цей аналіз Григорія Ващенко стосується як радянських, так і діаспорних організацій, але стосовно еміграції акцентує на “боротьбі за волю”. Саме причетність дітей і молоді до ідеологічної боротьби і готовність до збройного виступу надавала цим організаціям мілітарних акцентів та візуалізувалася в одностроях. Навіть у середовищі ОДУМу, котре своєю назвою і принципами виховання певним чином протиставлялося Пласту та, особливо, СУМу, наявні мілітарні настрої. Гімн ОДУМівської молоді – це вірш Івана Багряного: “Вперед, сини народу / в кайдани закутого! / Вперед за Україну! Єднайся в бою! – / Здобудемо свободу! / Від ворога лютого / звільним Батьківщину свою” [1, с. 5].

У виданнях Пласту, СУМу чи ОДУМу діти зображені в одностроях відповідних організацій. Оскільки їхній вигляд був адаптований з одного взірця для скаутів усього світу, своїм виглядом молоді українці доєднуються до загальносвітового руху. Обкладинки “Пластунських Календарців” на 1946 і 1949 роки показують хлопців, котрі візуально могли б ілюструвати організацію скаутів багатьох країн. Зображення містять загальну символіку Пласту (розшифрування пластового привітання СКОБ, яке впровадив засновник Пласту Олександр Тисовський: “сильно” – дуб, “красно” – калина, “обережно” – гриб-мухомор, “бистро” – блискавка) чи символіку куреня, однак тут немає жодного національного ідентифікатора. Михайло Дмитренко на обкладинці журналу “Сумівець” 1967 р. зобразив юнака й дівчину – членів СУМу. Їхні одностroje не дають змогу розпізнати національність, це досягається лише за допомогою стилізованої у вигляді тризуба емблеми організації. На обкладинці ілюстрованого збірника для Спілки Української Молоді Америки 1964 р. авторства Петра Андрусівачимо

групу підлітків на марші. За одностроями їх також неможливо ідентифікувати як українців, і лише прапор організації, що завершується тризубом, формує потрібне повідомлення. Подібні зображення в одностроях використовували як універсальні образи українських дітей не тільки видання цих організацій. Мирон Левицький у своїх серіях великодніх листівок кінця 1940-х рр. створив сценки святкування дітей. Лише за додатковими атрибутами (писанка) можна дізнатися про їх національність, натомість однострої відчитуються як універсальні.

Образи українських дітей в уніформах передавали дух мобілізації, підкреслювали усвідомлення особливої місії та готовність до “слухного часу”. Не лише у збройній боротьбі, а й коли звільнена країна потребуватиме свідомих державотворців, молодь має бути готова до жертвовної праці. Про підтримання символічної “готовності” постійно пригадували у зверненні-привітанні. (Роберт Бейден-Павелл, засновник скаутського руху, запровадив гасло “Будь готовий”, котре у різних інтерпретаціях поширилось у світі. Українські пластуни використовують його як вітання новацтва у формі “Готуйсь”). Отож, навіть у мирний час, коли не йшлося про використання зброї, мова звернень і лозунгів містила заклики до боротьби. Таким чином, відгомін Другої світової війни та риторика холодної війни позначилися на образах українських дітей і молоді у масовій візуальній комунікації.

Переважання одностроїв та уникнення національно-ідентифікуючих елементів у образах українських дітей мало ще одне пояснення. На протигагу політиці замкнута національних середовищ української діаспори, в окремих колах (особливо, серед освіченіших діячів) спостерігалось намагання інтегруватися в загальносвітовий рух. Розуміння провінційного характеру етнічних громад, бажання допомогти дітям згладити травмуючий контраст між українським “світом” й однолітками іншої національності спонукали до інтернаціоналізації візуальної мови. “Щоб протидіяти почуттю меншевартості молоді, треба порівняльною метою вирівнювати культурні комплекси. [...] При цьому треба: / – Зобразити Україну як невідсталу щодо цивілізації; / – уникати ідеалізації села та його побуту, а підкреслювати модерність цивілізації сучасної України; / – не перебільшувати ваги народної культури (фольклор, етнографія); [...] – при навчанні історії не класти наголосу на козацьку чи іншу романтику, а на аналізі історичних процесів” [12, арк. 5]. Ці тези були результатом праці Об’єднання українських педагогів Канади та Шкільної Ради Українського Конгресового Комітету Америки на спільних засіданнях у березні 1964 р. Вони показують занепокоєння напругою між поколіннями української діаспори і пробують впровадити зміни у виховання дітей. Таке налаштування певним чином пояснює підкреслену нейтральність графічного дизайну багатьох українських (зокрема, молодіжних) видань, а також образів дітей-українців. Особливо це стосується публікацій 1970–1980-х років. Обкладинки без жодних ілюстрацій, зі стилістично нейтральним шрифтом, або ж використання репортажної фотографії були одними з тактик “підкреслення модерності” українців.

Пропозиції українських педагогів, хоч і були частково впроваджені, не змогли відвернути конфлікту між поколіннями. До кінця 1960-х підросла молодь, котра або не знала, або не поділяла значної частини вартостей батьків. Українські хлопці й дівчата дедалі більше усвідомлюють, що знайомий світ батьків, родини та українських організацій схожий на тісне законсервоване гетто. За межами гетто вирує життя, звучить нова музика, друзі вдягають яскравий одяг, експериментують з марихуаною, хлопці відпускають довге волосся, відбуваються протести та демонстрації проти істеблішменту (в широкому сенсі цього поняття). Натомість усередині національної громади все це категорично не сприймається. Відповідно, протестні настрої української молоді скеровуються насамперед проти українського істеблішменту [8]. Потреба творчого самовираження привела до появи нових періодичних видань. “Нові Напрямки” та “Соняшник” у США, “Зозулька” в Канаді, “Гомін” у Бельгії, “Грубий Канарок” в Австралії є прикладами короткотривалих, але яскравих студентських ініціатив. Тут з’являються нові образи молодих українців, котрі усвідомлюють свою національність, але вживають сучасну мову візуальної комунікації та більше схожі на друзів-неукраїнців, аніж на своїх батьків.

“Діти – наше майбутнє” – цей популярний вислів характеризує головне повідомлення розглянутих творів графічного дизайну. У візуальній комунікації української діаспори образи

дітей та молоді відображали передовсім очікування суспільства щодо продовження і розвитку своїх ідей у майбутньому. І хоча в житті діти не завжди виправдовували сподівання, однак вони зображені слухняними та лояльними – такими, як хотіли бачити їх батьки. І замовники, й автори творів мали на меті показати не стільки правдиві ситуації сьогодення та дітей у ньому, як своє майбутнє. На обкладинках періодичних видань діти ніколи не є тільки “дітьми”, вони грають роль “наступного покоління”, котре повинно вже сьогодні демонструвати розвиток спільноти у правильному напрямку. Вони не зайняті дитячими забавами чи розвагами, натомість вчать, вибирають майбутні професії, супроводжують і наслідують батьків та готуються реалізувати їхні мрії. Таким чином, бачимо або оптимізм і запевнення щодо гідної зміни, або настанови, якою вона повинна бути.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Гімн ОДУМівської молоді / І. Багрянний // Альманах-Збірник ОДУМ-у 1950-1965. – Торонто–Чікаго–Нью-Йорк : Молода Україна, 1965. – С. 5.
2. Багрянний І. Привіт-звернення віце-президента УНРади Івана Багряного до членства ОДУМ-у / І. Багрянний // Альманах-Збірник ОДУМ-у 1950–1965. – Торонто–Чікаго–Нью-Йорк : Молода Україна, 1965. – С. 25–26.
3. Будний Б. Як я виживаю, будучи українцем / Б. Будний // Зозулька. – Ч. 4/13. – 1968. – С. 11–14.
4. Ващенко Г. Проект системи освіти в самостійній Україні / Г. Ващенко. – Мюнхен : Накладом Центрального Комітету СУМ, 1957. – 48 с.
5. Кейван І. Українські мистці поза батьківщиною / І. Кейван. – Едмонтон–Монреаль : [б. в.], 1996. – 226 с.
6. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення / Н. Кривда. – Київ : Академія, 2008. – 277 с.
7. Михайло Дмитренко [Передмова Святослава Гординського, вступна стаття і оформлення текстів Олекси Веретенченка]. – Детройт–Нью-Йорк: Об'єднання Мистців Українців в Америці, 1990. – 233 с.
8. Мотиль О. Запис інтерв'ю від 6. 04. 2016 р. Нью-Йорк. Бесіду провів В. Косів // Архів автора.
9. Петро Андрусів. Маляр і графік. Монографія за редакцією Святослава Гординського / П. Андрусів. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1980. – 127 с.
10. Р. Ш. До Лицаря на Білому Коні: Про Ідеальну Любов / Р. Ш. // Зозулька. – Ч. 4/13. – 1968. – С. 15–16.
11. Саварин П. Методи збереження української національної субстанції і розвиток культурно-суспільного життя українців у країнах їхнього поселення. Доповідь на пленарній сесії 2-го Світового Конгресу Вільних Українців в Торонто, 3 листопада 1973 р. / П. Саварин // Архів НТШ в Нью-Йорку. Фонд: Архів Світового Конгресу Вільних Українців. Папка 3. Матеріали з діяння СКВУ 1967–1981. – 11 с.
12. Ствердження Сесії для справ української культури. 28–29 березня 1964 р. Торонто. Головна управа ОУПК, член КУК, Шкільна Рада УККА. Комісія для вироблення проекту Української Виховної Системи у вільному світі // Архів НТШ в Нью-Йорку. Фонд: Petro Andrusiv Papers. Box 2. Folder 20. Українська Виховна Система 1964–1967. – 22 арк.
13. Стельмашук Г. Українські митці у світі: матеріали до історії українського мистецтва ХХ століття / Г. Стельмашук. – Львів : Апріорі, 2013. – 516 с.
14. Українська діаспора: Проблеми дослідження: тези доповідей Міжнародної наукової конференції, 27–28 вересня 2016 р., м. Острог. – Острог : Видавництво НУ “Острозька академія”, 2016. – 378 с.
15. Anderson B. Imagined Communities / B. Anderson. – London : Verso, 1983. – 240 p.

REFERENCES

1. Bahrianyi, I. (1965). Anthem of the ODUM Youth, *Almanah-Zbirnyk ODUMu 1950–1965* [Almanac-Papers of the ODUM 1950–1965], Toronto–Chicago–New York, Moloda Ukraina, p. 5. (in Ukrainian).
2. Bahrianyi, I. (1965). Greeting-address of the vice-president of UNR Ivan Bahrianyi to the ODUM members, *Almanah-Zbirnyk ODUMu 1950–1965* [Almanac-Papers of the ODUM 1950–1965], Toronto–Chicago–New York, Moloda Ukraina. pp. 25–26. (in Ukrainian).
3. Budnyi, B. (1968). How I survive as Ukrainian, *Zozulka* [Cockerel], part 4/13, pp. 11–14. (in Ukrainian).
4. Vashchenko, H. (1957). *Proiekt systemy osvity v samostiinii Ukraini* [Project of education system in independent Ukraine], Munich, SUM Central Committee. (in Ukrainian).
5. Keivan, I. (1996). *Ukrainski mystysi poza batkivshchynoiu* [Ukrainian Artists Abroad], Edmonton–Montreal. (in Ukrainian).
6. Kryvda, N. (2008). *Ukrainska diaspora: dosvid kulturotvorennia* [Ukrainian diaspora: culture creation experience], Kyiv, Academia. (in Ukrainian).
7. Hordynsky, S. (Introduction). Veretenchenko O. (Article and edit.) (1990). Mykhailo Dmytrenko, Detroit–New York, Obiednannia Mystsiv Ukraintsiv v Amerytsi. (in Ukrainian).
8. Motyl, O. and Kosiv, V. (2016, April 6). Interview with O. Motyl, New York. Author’s archive. (in Ukrainian).
9. Hordynsky, S. (Ed.). (1980). *Petro Andrusiv. Maliar i Grafik* [Petro Andrusiv. Painter and Graphic Artist], New York, Ukrainska Vilna Akademiia Nauk. (in Ukrainian).
10. R. Sh. (1968). To the knight on a white horse: about an ideal love, *Zozulka* [Cockerel], part 4/13, pp. 15–16. (in Ukrainian).
11. Savaryn, P. (1973). Methods of preservation of Ukrainian national substance and development of a cultural and social life of Ukrainians in the countries of their settlement. Paper on the plenary session of the second Congress of Free Ukrainians in Toronto 1973, November 3, *Arkhiv NTSh v Niu-Yorku. Fond: Arkhiv Svitovoho Kongresu Vilnykh Ukraintsiv* [Archive of Shevchenko Scientific Society in New York. Fund: World Congress of Free Ukrainians. Folder 3. Materials of the activity of the WCFU 1967-1981. (in Ukrainian).
12. Decisions of the Session for the Ukrainian culture. March 28-29, 1964. Committee for the project development of the Ukrainian Educational System in the free world, *Arkhiv NTSh v Niu-Yorku* [Archive of Shevchenko Scientific Society in New York. Fund: Petro Andrusiv Papers], Box 2. Folder 20. Ukrainian Educational System 1964–1967. (in Ukrainian).
13. Stelmashchuk, H. (2013). *Ukrainski mytsi u sviti. Materialy do istoriyi ukrainskoho mystetstva XX stolittia* [Ukrainian Artists in the World. Materials to the History of Ukrainian Art of the 20th Century], Lviv, Apriori. (in Ukrainian).
14. *Ukrainska diaspora: Problemy doslidzhennia: tezy dopovidey Mizhnarodnoyi naukovoï konferentsiyi, 27-28 veresnia 2016 r., m. Ostroh* [Ukrainian diaspora: Research problems: presentations abstracts of the International Scientific Conference, September 27-28, 2016, city of Ostroh], Ostroh, Vydavnytstvo NU “Ostrozka Akademiia”, 2016. (in Ukrainian).
15. Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*, London, Verso. (in English).

УДК 75.058:39(477.43/44)

Наталія Студенець

**МАЛЬОВАНІ КИЛИМИ В ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

У статті розглянуто особливості побутування мальованих килимів в етнічній культурі Східного Поділля. Досліджено вплив місцевих ткацьких традицій на їх композиції, орнаментику та стилістику в окремих осередках регіону, трансформації впродовж XX ст.

Проаналізовано зразки розпису 1920-х років із традиційних килимарських осередків та мальовані килими 1930–1970-х років, які наслідували вироби артелей, промислових підприємств.

Ключові слова: килими, зразки, малювання, композиція, орнамент.

Наталья Студенец

РИСОВАННЫЕ КОВРЫ В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ВОСТОЧНОГО ПОДОЛЬЯ

В статье рассматриваются особенности бытования ковровых росписей в этнической культуре Восточного Подолья. Исследовано влияние местных ткаческих традиций на их композиции, орнаментику и стилистику в отдельных центрах региона, трансформации в течение XX в. Проанализированы образцы росписи 1920-х годов из традиционных ковродельческих центров и рисованные ковры 1930–1970-х годов, подражающие изделиям артелей, промышленных предприятий.

Ключевые слова: ковры, образцы, роспись, композиция, орнамент.

Natalia Studenets

PAINTED CARPETS IN THE EAST PODILLYA ETNO-CULTURAL SPACE

In the 1920's–1930's East Podillya rural interior became sizeably widespread the paintings in imitation of carpet, which pretended to be woven products, were similar to their textile prototypes by separate features, or had unconditioned compositions.

The East Podillya carpet weaving has been researched by B. Kryzhanivskiy, Ya. Zapasko, A. Zhuk, T. Kara-Vasylyeva, O. Padovska, V. Kushnir and a good few of other scholars. Yet, painted carpets, which temporarily existed on house walls are still scarcely investigated.

In numerous centres of the region, there have long since developed local artistic traditions of carpet weaving – the making of works by means of manual weaving on loom. These handmade goods witnessed the wealthiness of a family, its certain social status, played a significant part in course of nuptial rituals, constituted a bride's dowry portion, or descended to children and grandchildren as an inheritance. While covering the surfaces of housing accommodation, woven carpets, being synthesized with other kinds of art, formed an internal space of a dwelling, and lent decorative opulence to house interior.

The interiors of the East Podillya peasant huts photographed and described by researchers testify that paintings in imitation of carpet superseded woven carpets. Domestic space called forth, for the most part, the horizontal arrangement and artistic peculiarities of these images.

The article analyses the most common compositions, motifs of ornamental pattern and stylistics of painted mural carpets, as well as their transformations throughout the XXth century. In particular, there have been examined the examples of the XXth-century paintings in imitation of carpet from the carpet-weaving centres of present-day Khmelnytskyi, Vinnytsia, and Odesa Regions. They mainly reproduce the compositions of “flowerpot” zalavnyky (long behind-bench carpet fabric) being conventional for the region, with principal motifs being placed full-height in their middle portions framed with edging. There have been also researched the 1930's-to-1950's-centuries painted carpets copying the articles of carpet artils (cooperative associations of peasants). The usage of oil paints has lent diversity of colours and brightness to these paintings and led to substantial transformation of the paintings' stylistics and gravitation towards naturalistic treatment of motifs. In the 1970's, in the peasant milieu, there was observed the aspiration for reproducing the industrial patterns of carpet weaving being occasionally wide of local traditions.

The analysis of paintings' examples from museum collections, archives and rare editions has afforded opportunity to infer that the East Podillia painted carpets have indisputably inherited the features of local woven articles. Nevertheless, total imitation occurs once in a while; as a rule, painted

carpet is a self-sufficing work of art inherently combined with integral ornamental solution of peasant dwellings.

Keywords: *carpets, examples, paintings, composition, ornament.*

В українському сільському інтер'єрі 1920–1970-х років значного поширення набули мальовані зображення, що наслідували навісні або кріплені до поверхні стіни прикраси – паперові шпалери, рушники, букети, квіти, вінки, пічні кахлі тощо. Зокрема, в ансамблі хатнього малювання Східного Поділля вагоме місце посідали розписи “під килим”¹, які імітували ткані вироби, були подібними до текстильних прототипів або мали довільні композиції.

Ткані килими Східного Поділля досліджували Д. Щербаківський, Б. Крижанівський, Я. Запаско, А. Жук, Т. Кара-Васильєва, О. Падовська, В. Кушнір, В. Косаківський та чимало інших науковців. Натомість килими, мальовані на стінах хат, майже не вивчені. Про них згадували у своїх працях К. Шероцький [15], А. Зарембський [3], К. Мощенко [7], Олена Пчілка [9]. Як імітаційне явище у селянському житловому інтер'єрі України першої третини ХХ ст. мальовані килими розглянули в невеликих публікаціях Т. Косміна [5] та Ю. Смолій [11]. Семантичний зміст “базарних” килимків 1950–1970 років розкрив О. Найден [8]. Аналіз регіональних і художньо-стилістичних особливостей цих творів частково здійснено в публікаціях автора цієї розвідки [13; 14].

Мета статті – дослідити особливості побутування мальованих настінних килимів у етнічному соціокультурному просторі регіону, проаналізувати найпоширеніші композиції, мотиви орнаменту та стилістику, а також трансформації впродовж ХХ ст.

У багатьох осередках Східного Поділля здавна сформувалися місцеві традиції виготовлення килимів способом ручного ткання на верстаті. Ці вироби засвідчували матеріальний статок родини, її статус у суспільстві, відігравали важливу роль під час весільного й поховального обрядів, становили частину посагу нареченої, передавалися в спадок дітям та внукам.

Ткані килими в синтезі з іншими видами народної творчості формували внутрішній простір оселі, надавали особливого декоративного багатства хатньому інтер'єрові.

Зафіксовані на фото й описані у працях дослідників (переважно в 1920-х рр.) інтер'єри селянських хат Східного Поділля засвідчують, що малювання “під килим” наслідувало місця розташування ткані виробів: “над полом” (біля ліжка), уздовж лав під вікнами, на підлозі – під ліжком, скринєю, біля столу. Хатній простір зумовлював поземне спрямування та художні особливості цих зображень. Так, малювання над ліжком займало затильний простір у ніші між піччю та стіною з вікном, здебільшого тяжіло до форми прямокутника. Розпис під вікнами у вигляді довгої вузької стрічки було розміщено за периметром хати. Безсумнівно, окремі зображення наслідували раніше поширені в цих осередках типи килимів, виробництво яких занепало, зокрема ткані довгі та вузькі залавники (“обіцята”), підвіконня (“паратарі”, “палатарі”) тощо. Слушною вважаємо думку дослідниці Ю. Смолій щодо ілюзійних імітацій у народному мистецтві з метою відтворення реальних предметів [12, с. 250–251]. Утім, поширення імітацій у системі хатнього настінного розпису можна пояснити не лише згасанням окремих промислів, а й утратою традиційних функцій цієї художньої практики в системі календарно-обрядових комплексів.

Чи не найпоширеніший розпис “під килим” в осередках, де раніше побутувало килимарство – колишні Кам'янецька (нині – Хмельницька обл.), Тульчинська, Брацлавська, Могилівська (нині – Вінницька обл.) і Балтська округи (нині – Одеська обл.). Саме з цих місцевостей походить більшість зображень розпису “під килим” та його інтерпретацій.

Ткані й мальовані на стінах селянських хат килими споріднені за композиціями, трактуванням мотивів, колористичним звучанням, що зумовлено використанням природних

¹ У літературі, музейних та архівних джерелах першої третини ХХ ст., окрім терміна “під килим”, трапляється поняття “килимний розпис”, що має ширше значення. Подібний до орнаменту східного типу – рослинної арабески, “килимний розпис” застосовували в декоруванні стін, печі тощо.

(рослинних) барвників. Часто вони мали подібний колір тла – чорний, жовтий або відтінку нефарбованого волокна. Попри це малюванню притаманна стилізація зображень відповідно до особливостей технології розпису.

Згідно з класифікацією композиційних схем тканих килимів, що запропонувала О. Падовська¹, у розписах виокремлюються: з однорядним укладом елементів (мотивів) по горизонталі (“вазонна”, медальйонна); з багаторядним укладом; поперечносмугаста й концентрична [10, с. 42–46]. У “вазонній” композиції мотиви “вазонів” або дерев укладаються в один ряд на всю висоту середника килимового виробу. Для медальйонної композиції типовий поділ основного поля на ромби (чотирикутники), доповнені візерунками. У схемі багаторядного заповнення площини мотиви розташовані на загальному тлі за принципом прямої або скісної карти. Серед зразків розписів трапляються композиції, у яких ряди мотивів розташовано поздовжніми смугами (одна над іншою). Виразності поперечносмугастої схеми досягнуто ритмом поперечних орнаментованих смуг. У творах із концентричною схемою увага зосереджена на основному мотиві, розташованому в центрі середника.

У мальованих килимах, як і в тканих виробках, побутовали рослинні (гілки, букети, “вазони”, дерева) і геометричні мотиви (гачкуваті, хрестоподібні, ромбоподібні, зірчасті тощо). Значно менше вживані орніто-, зоо- та скевоморфні зображення.

Серед зразків розписів “під килим” чимало композицій, що наслідують ткани “вазонні” залавники. Основні мотиви розміщені на всю висоту середнього поля, обрамленого каймою (або без неї). Так, різноманітні варіації композицій цього типу відтворюють літографії Кам’янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г. Сковороди (далі – КПХППШ). На одній з них два великі розлогі лінійно вирішені “вазони” розташовані на всю висоту основного жовтого поля, обрамлені рядами дрібних трилисників [1, с. 11]. В іншій композиції зображено низку “вазонів” та широку верхню кайму, де вільний простір між рослинними мотивами заповнено скевоморфними – грамофонами з виразним рупором² [1, с. 14].

Літографічний відбиток відтворює килим із гранично спрощеними мотивами дерев, що контрастно виділяються на глибокому чорному тлі середника. Основне поле обрамлено широкою потрійною орнаментальною габою з типовими для орнаментики Поділля гачкуватими мотивами [1, с. 12].

У розписі “під килим” із села Цибулівка Кам’янецької округи (нині – Кам’янець-Подільського р-ну Хмельницької обл.) за схемою однорядного укладу по горизонталі розташовані зображення вінків, поміж ними – орнітоморфні мотиви. Цей зразок відтворено в альбомі В. Гагенмейстера [1, с. 13] й на кальці з фондів Російського етнографічного музею (далі – РЕМ).

Серед матеріалів, що зафіксували викладачі й учні КПХППШ, можна побачити зразки поширених у регіоні мальованих килимів з багаторядним укладом мотивів [1, с. 26] та концентричними композиційними схемами [1, с. 9; 10; 15].

Багато музейних експонатів репрезентують настінні розписи нинішньої Вінницької області. Зразки Тодоски Волощук (Волощукі) із села Гнатівка Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.) наслідують традиційні місцеві килимові схеми. У композиції “Сосна і Черешня” з фондів Національного музею українського народного декоративного мистецтва (далі – НМУНДМ) мотиви дерев з вигадливо трактованими галузками суцільно вкривають середник. Нижню частину аркуша заповнено дрібними букетами. Подібна до килимової, хоч і розташована попід стелею (як зазначають нотатки), композиція “Дубки” із

¹ О. Падовська виокремила п’ять принципів укладу елементів (мотивів) на площині килима: поперечносмугастий, однорядний по горизонталі, багаторядний за прямою картою, багаторядний за скісною картою, концентричний [10, с. 42]. І відповідно визначила дев’ять типових схем у композиціях тканих килимів Поділля: 1. Поперечносмугаста; 2. Тридільна; 3. Поділу килима на поперечні відтинки; 4. Медальйонна з рядом квадратів фону; 5. Вазонна; 6. Багаторядного заповнення площини елементами; 7. Ромбоподібна за принципом скісної карти; 8. За принципом прямої карти; 9. Концентрична замкнена [10, с. 42–48].

² У селянському середовищі першої третини ХХ ст. спостерігалось оновлення орнаментики, запозичення мотивів з побутових реалій міської культури.

намальованими по горизонталі великими та між ними меншими “вазонами” (НМУНДМ). Інша композиція утворена кількома поздовжніми рядами мотивів: угорі зображені розлогі “вазони”, під ними – смужка із сононок, нижче – ряд квіткових пагонів (НМУНДМ).

Таку саму композиційну схему відтворив у розписі “Лазон 1” (місцева назва “вазона”) майстер із цього села Микола Осика. Малювання двома барвами поєднує поздовжні стрічкові ряди “вазонів” та квіткових галузок (НМУНДМ).

Кілька ахроматичних розписів “під килим” виконала Палажка Килимник із с. Ярмолинці Тульчинської округи (нині – Гайсинського р-ну Вінницької обл.). Однорядне розташування мотивів характерне для розпису “Сосна” (НМУНДМ), у якому лінійні мотиви дерев зображені на всю висоту основного поля. Ярусне розташування гілок сосен стилістично нагадує трактування тканих рахунковою¹ технікою “вазонів”. У мальованих зразках П. Килимник відтворено також традиційні структури з багаторядним укладанням мотивів на площині, зокрема “Рожа, що цвіте повно” і “Павоня” (“Павонія”) (НМУНДМ). Вільний простір тла між рослинними зображеннями заповнено дрібними білими крапковими акцентами. Розписи “Павучки” та “Килим” (НМУНДМ) подібні до зірчастих тканих композицій килимових ряден.

У творах П. Килимник можна помітити трансформації традиційних килимових схем, а також повну імпровізацію, довільне малювання без певної системи.

Ритмічне поєднання медальйонів і вертикальних орнаментальних смуг тканих залавників наслідує розпис сестер Палажки та Ксені Кондратюк із с. Клебань Тульчинського району Вінницької області. У центрі поля зображений медальйон з розетою і хрещатою рослинною композицією, яка розгортається з обох сторін по горизонталі (НМУНДМ).

Різноманітні за килимовими схемами зразки Марії Шинкарьової зі с. Клембівка Могилівської округи (нині – Ямпільського р-ну Вінницької обл.), представлені в колекції НМУНДМ. Одразу кілька її робіт демонструють малювання з типовими для цього осередку поземно орієнтованими композиціями, геометризаним рослинним орнаментом, світло-коричневим і чорним тлом. На відміну від тканого рахунковою технікою виробу, мальований килим вирізняється пластичною свободою зображень, хоча певні паралелі з тканим викликають східчасті лінії, якими послуговується майстриня.

Поземно орієнтований зразок розпису нагадує довгий вузький залавник медальйонного типу (НМУНДМ). Як і в тканих виробках, тут домінують масивні темні ромби, поділені навпіл і заповнені дрібними мотивами. Складний внутрішній візерунок медальйонів поширюється і на простір тла між ними, утворюючи орнаментальні хрещаті композиції. Нижню та верхню облямівку формує стрічка з рядів гранично схематизованих “вазонів”. Колірна гама поєднує нейтральне сіре тло і яскраві (фіолетові, бордові) контури орнаменту, доповнені ніжно-блакитними, білими, жовтими вкрапленнями.

У композиції іншого килима лаконічні стебла рослин розташовано вздовж по горизонталі (НМУНДМ). Їхні гілкові розгалуження, що утворюють складні плетива, увінчано бутонами й розквітлим мотивами. Як і в попередньому зразку, сіре тло гармоніє з яскравими кольоровими акцентами.

Із-поміж творів М. Шинкарьової виділяється розпис, що має поперечносмугастий уклад орнаментальних стрічкових структур, в основі яких пряма, хвиляста, ламана лінії або їх комбінації (НМУНДМ). Асоціативно це малювання нагадує традиційне саржеве тканиня “сосонками” й “окружками”. Лінійне вирішення майстрини збагачує та урізноманітнює різнокольоровими крапками, які пом’якшують або виділяють окремі мотиви. Ці деталі надають зображенню певного світлотіньового ефекту, властивого тканим рельєфним поверхням ахроматичних ряден та пілок.

¹ Цій давній традиційній техніці притаманні прямі лінії піткання, переважно геометричний або геометризаний орнамент, який утворюється одночасно по всій ширині заправлення виробу. Залежно від способів з’єднання площин різного кольору на межі візерунка утворюються східчасті або зубчасті контури.

Інтерпретації зірчастих, хрещатих і медальйонних мотивів типові для розпису М. Шинкарьової з акцентованим центром (НМУНДМ). Як і в килимарстві, ці мотиви мають складну деталізацію всередині й навколо основних форм.

Виразною асиметричною композицією серед інших виокремлюється зразок з довільно намальованими квітковими мотивами та між ними – рослинними пагонами (НМУНДМ). Праворуч на всю висоту килима “виростає” тендітне дерево, центральне стебло якого з ярусами галузок увінчують квіти. Таке стилістичне трактування дерева (“вазона”) поширене в ужитковому мистецтві Поділля. У єдину композицію всі зображення об’єднуються в’юнкою хвилеподібною облямівкою, типовою для композицій подільських килимів. Контрастного звучання зображенню надає зіставлення традиційного чорного глибокого тла та світлих візерунків. Для кожного мотиву майстриня знаходить своє графічне вирішення, що ґрунтується на виразному ритмі пастельних основних ліній і кольоровому акцентуванні дрібних деталей – пелюсток та квітів.

Зразки розпису, також наближені до текстильних прототипів, походять із осередків Брацлавського й Балтського повітів. У с. Мухівці Брацлавського повіту (нині – Немирівського р-ну Вінницької обл.) М. Фріде знято кальку з малювання над постіллям: на жовтому тлі зображено два великі “вазони”, обрамлені подвійною каймою – широкою темною з букетами квітів і меншою жовтою з в’юнкою гірляндю (РЕМ). Малювання відтворює типову схему з однорядним укладом мотивів.

Із-посеред музейних зразків мальованих килимів трапився лише один, який повторює композицію й техніку рахункового ткання (РЕМ). Зображення яскравих квіткових мотивів зі специфічним геометризваним обрисом на чорному тлі, що переніс на кальку Борис Крижанівський, походить із с. Будеї Балтського повіту (нині – Кодимського р-ну Одеської обл.). На думку А. Зарембського, такий розпис демонструє прагнення майстрині створити повну ілюзію тканого виробу [3, с. 23].

У 1930–1950-х роках килимарські артїлі в селах Городківка Крижопільського району, Клембівка Ямпільського району Вінницької області та в місті Балта Одеської області наслідували типові місцеві композиції килимів. Як і в традиційних виробих, зображення розміщені вздовж основного поля й обрамлені широкою орнаментальною габою. Зв’язок з місцевими ткацькими традиціями спостерігається в підготовчих ескізах, що походять із артїлей м. Балта, переважно мотивах “вазонів” (НМУНДМ).

Водночас у стилістиці окремих тканих виробів наявний вплив “брокарівської вишивки”, виконаної хрестиком. Для килимових композицій характерне тяжіння до натуралістичного трактування мотивів букетів та гілок троянд, інтенсивне колористичне вирішення, застосування синього, блакитного, найчастіше чорного кольорів тла.

Впливи цих виробів можна простежити у розписах Ганни Бабій із с. Дорошівка Ямпільського району Вінницької області [2]. Для килимів майстрині характерні поземно розгорнуті композиції, де на всю висоту основного поля (синього, блакитного чи жовтого) намальовано яскраві мотиви “вазонів”, букетів. Суттєва зміна стилістики зображень зумовлена використанням олійних фарб і введенням світлотіньових градацій.

Своєрідним осередком розписів під “килим” наприкінці 1930-х – на початку 1960-х років було с. Пужайкове Балтського району Одеської області. Етнологи Т. Косміна та В. Кушнір зафіксували тут зразки, що повторюють традиційні схеми поземно витягнутих виробів з однорядним укладом квіткових мотивів [4; 6]. Великі строкаті бутони та букети троянд набули виразного трактування відповідно до техніки вільного розпису. Водночас, як зазначила Т. Косміна, розписи майстринь Параски Демченко, Ольги Пустової, Палажки Гладкої втратили зв’язок із текстильними прототипами, набули ознак, характерних для монументального малярства, зокрема в композиціях “Вітер віє, розвиває”, “На Бугу камінь росте” [4, с. 29].

У першій половині ХХ ст. мальовані килими відображали орнаментальні традиції місцевих осередків. Натомість згодом у селянському середовищі спостерігалось прагнення відтворювати сучасні промислові зразки килимарства, здебільшого далекі від усталених.

Імітаційні зображення виконували не лише на стінах, а й на папері, тканині та клейонці. До явищ наївного мистецтва (“народного примітиву”) можна зарахувати мальовані “базарні килимки” другої половини ХХ ст. [8]. Це переважно натюрморти, сюжетні композиції за мотивами народного фольклору, а також краєвиди, на яких з наївною безпосередністю зображено картини ідеалізованого світу – куточки села, озеро, лебедів тощо. На думку О. Найдена, багато цих творів зафіксували систему давніх мотивів та “обрядово-сакральних образів-архетипів” [8, с. 36].

Для мальованих килимів Східного Поділля, безперечно, характерні ознаки тканих виробів, які мали вагомe значення в етнічній культурі регіону. Втім, повна їх імітація трапляється зрідка, найчастіше розписи наслідують поширені в регіоні композиційні схеми, мотиви, площинність, декоративну виразність. Іноді генетичний зв'язок із джерелом інспірації – тканим виробом – виявляється лише в структурі орнаменту, поєднанні окремих кольорів або загальному колористичному звучанні. Зазвичай мальований килим – це самодостатній художній твір, водночас органічно поєднаний із цілісним орнаментальним вирішенням селянської оселі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гагенмейстер В. Стінні розписи на Кам'янецьчині : Альбом / В. Гагенмейстер. – Кам'янець-Подільський : КПХППШ, 1927. – 50 с. (табл.).
2. Довгань С. Настінні розписи в інтер'єрі житла с. Дорошівки / С. О. Довгань // Буша: природа, археологія, історія, етнографія та фольклор сіл Бушанської сільської ради. – Вінниця : Вінницька газета, 2009. – С. 93–94.
3. Зарембский А. Народное искусство подольских украинцев / А. Зарембский. – Ленинград : Изд-во Государственного Русского музея, 1928. – 48 с. : илл.
4. Косміна Т. В. Локальні особливості народного житла південних регіонів Поділля / Т. В. Косміна // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 4. – С. 24–31.
5. Косміна Т. Мальовані та ткани килими України (імітаційність та своєрідність) / Тамара Косміна // Український килим: генеза, іконографія, стилістика. Міжнародна науково-практична конференція: тези і резюме доповідей. – Київ : ДМУНДМ, 1998. – С. 37.
6. Кушнір В. Народне образотворче мистецтво українців Південно-Західної України : навчально-наочний посібник для студентів історичного факультету / В. Г. Кушнір. – Одеса : Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2016. – Ч. 1: Настінний розпис. – 46 с.
7. Мощенко К. Досліди селянського будівництва на Кам'янецьчині / Кость Мощенко // Коротке звітлення за 1926 р. (з каталогом зведеної виставки) / Всеукраїнський Археологічний Комітет. – Київ, 1927. – С. 177–190.
8. Найден О. “Базарні килимки” / Олександр Найден // Народне мистецтво. – 2001. – № 1–2. – С. 36–37.
9. Олена Пчілка. Українське селянське малювання на стінах / Олена Пчілка // Записки історико-філологічного відділу. – 1929. – Кн. XXIII. – С. 177–188.
10. Падовська О. Екзистенція килимарства Поділля: простір, час, характер / Олена Падовська // Подільське традиційне ткацтво. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Вінниця : Нова книга, 2009. – С. 10–48.
11. Смолій Ю. Мальовані килими України / Юлія Смолій // Український килим: генеза, іконографія, стилістика. Тези і резюме доповідей. – Київ : ДМУНДМ, 1998. – С. 72.
12. Смолій Ю. Українські мальовані рушники першої третини ХХ століття: проблема імітації в народному мистецтві / Юлія Смолій // МІСТ. – 2005. – № 2. – С. 248–255.
13. Студенець Н. Колекція зразків хатніх розписів Східного Поділля у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва / Наталя Студенець // Студії мистецтвознавчі. – 2014. – Число 4. – С. 61–79.
14. Студенець Н. Традиційний стінопис Поділля кінця ХІХ – першої половини ХХ століття / Наталя Студенець. – Київ : Бізнесполіграф, 2010. – 224 с., 20 с. іл.

15. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины / К. Шероцкий. – Киев : Типографія “С. В. Кульженко”, 1914. – Т. I : Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. – 141 с.: іл.

REFERENCES

1. Nahenmeister, V. (1927), *Stinni rozpysy na Kamianechchyni: Albom* [Mural Paintings on Kamyanechchyna: An Album], Kamianets-Podilskyi, KPKhPPSh. (in Ukrainian).
2. Dovhan, S. (2009), Wall Paintings in interiors of the house village of Doroshivka], *Busha: pryroda, arkeolohiia, istoriia, etnografiia ta folklor sil Bushanskoi silskoi rady* [Busha: Nature, Archeology, History, Ethnography, and Folklore of Villages of the Busha Rural Council], Vinnytsia, Vinnytska hazeta, pp. 93–94. (in Ukrainian).
3. Zaremskii, A. (1928), *Narodnoe iskusstvo podolskikh ukraintsev* [Folk Art of Podillian Ukrainians], Leningrad, Izd-vo gosudarstvennogo Russkogo muzeya. (in Russian).
4. Kosmina, T. V. (1973), Local Features of Folk Abodes of Podillia Southern Areas, *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk Art and Ethnology], no. 4, pp. 24–31. (in Ukrainian).
5. Kosmina, T. (1998), Painted and Woven Carpets of Ukraine (Imitation and Singularity), *Ukrainskyi kylym: geneza, ikonografiia, stylistyka: Mizhnarodna nauково-praktychna konferentsiia. Tezy i reziume dopovidej* [Ukrainian Carpets : Genesis, Iconography, Stylistics: An International Scientific Conference. Theses and Abstracts of Addresses], Kyiv, DMUNDM, pp. 37. (in Ukrainian).
6. Kushnir, V. (2016), *Narodne obrazotvorche mystetstvo ukraintsiv Pivdenno-Zakhidnoi Ukrainy: Navchalno-naochnyi posibnyk dlia studentiv istorichnoho fakultetu* [Folk Visual Arts of the Ukrainians in South-Western Ukraine: A Visual Teaching Aid for History Students], Odesa, Odeskyi natsionalnyi universytet imeni I. I. Mechnykova, Part 1. Wall painting. (in Ukrainian).
7. Moschenko, K. (1927), Studies on Peasant Construction on Kamyanechchyna, *Korotke zvidomlennia za 1926 r. (z kataloghom zvidomoi vystavky)* [A 1926 Short Message (With A Catalogue of the Exhibition Concerned)], Kyiv, Vseukrainskyi Arkheolohichniy Komitet, pp. 177–190. (in Ukrainian).
8. Naiden, O. (2001), Market Rugs, *Narodne mystetstvo* [Volk Art], no. 1–2, pp. 36–37. (in Ukrainian).
9. Olena Pchilka. (1929), Ukrainian Peasant Wall Painting, *Zapysky istoriko-filolohichnoho viddilu* [Proceedings of History and Philology Department], book XXIII, pp. 177–188. (in Ukrainian).
10. Padovska, O. (2009), Existence of the Podillia Carpet Weaving: Space, Time, Nature, *Podilske tradytsiine tkatstvo: Materialy Vseukrainskoi nauково-praktychnoi konferentsii* [Podillian Traditional Weaving: Materials of An All-Ukrainian Theoretical and Practical Conference], Vinnytsia, Nova knyha, pp. 10–48. (in Ukrainian).
11. Smolii, Yu. (1998), *Malovani kylymy Ukrainy* [Painted Carpets of Ukraine], *Ukrainskyi kylym: geneza, ikonografiia, stylistyka. Tezy i reziume dopovidei* [Ukrainian Carpets: Genesis, Iconography, Stylistics. Theses and Abstracts of Addresses], Kyiv, DMUNDM, pp. 72. (in Ukrainian).
12. Smolii, Yu. (2005), Ukrainian Painted Towels of the First Third of the XXth Century: An Issue of Imitation in Folk Art], *MIST* [MIST], no. 2, pp. 248–255. (in Ukrainian).
13. Studenets, N. (2014), Collection of home-made paintings from Podillia in the funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, *Studii mystetstvoznavchi* [Researches of the Fine Arts], no. 4, pp. 61–79. (in Ukrainian).
14. Studenets, N. (2010), *Tradytsiinyi stinopys Podillia kintsia XIX – pershoi polovyny XX stolittia* [Podillia traditional Wall-Painting at the and of the XIX – first part of the XX centuries], Kyiv, Biznespolihraf. (in Ukrainian).
15. Sherotskiy, K. (1914), *Ocherki po istorii dekorativnogo iskusstva Ukrainy* [Essays on the History of Ukrainian Decorative Art], Vol. I. *Hudozhestvennoe ubranstvo ukrainskogo doma v proshlom i nastoyashchem* [Artistic Decoration of Ukrainian Habitations in the Past and Present], Kyiv, S. V. Kulzhenko. (in Ukrainian).



Мальований килим. 1920-і рр. Кам'янецька округа. Літографія з видання КПХППШ [1, с. 11]



Осика Микола. Мальований килим.
1926 р. с. Гнатівка Тульчинської округи.
НМУНДМ



Шинкарьова Марія. Мальований килим.
1926 р. с. Клембівка Могилівської округи.
НМУНДМ

УДК 75.038.11.071.1:378.4(477.54-25)

Владлен Трубчанинов

**МЕМОРИАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ ДМИТРОВИЧА ЄРМІЛОВА
ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ У ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ
УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА**

У статті досліджено процес меморіалізації творчої спадщини художника Василя Дмитровича Єрмілова та його послідовників у Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна. За тривалі роки творчості художник зумів запропонувати безліч новаторських рішень у сфері мистецтва і став одним з батьків сучасної візуальної культури. Широку популярність В. Д. Єрмілову принесло відкриття принципу модульних сіток у дизайні. Охарактеризовано художній спадок митця, його рідних, учнів та послідовників, що зберігається у стінах Харківського класичного університету.

Ключові слова: В. Д. Єрмілов, авангард, конструктивізм, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Владлен Трубчанинов

**МЕМОРИАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧЕСТВА ВАСИЛИЯ ДМИТРИЕВИЧА ЕРМИЛОВА
И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ В ХАРЬКОВСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ
УНИВЕРСИТЕТЕ ИМЕНИ В. Н. КАРАЗИНА**

В статье исследован процесс мемориализации творческого наследия художника-конструктивиста Василия Дмитриевича Ермилова в Харьковском классическом университете. За долгие годы творчества художник сумел предложить множество новаторских решений в области искусства и стал одним из отцов современной визуальной культуры. Широкую известность В. Д. Ермилову принесло открытие принципа модульных сеток в дизайне. Охарактеризовано художественное наследие художника, его родных, учеников и последователей, что сохраняется в наши дни в стенах университета.

Ключевые слова: В. Д. Ермилов, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, авангард, конструктивизм.

Vladlen Trubchaninov

**MEMORIALIZATION OF THE CREATIVITY OF VASYL YERMILOV
AND HIS FOLLOWERS IN V. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY**

The name of the great Ukrainian constructivist artist and designer Vasyl Yermilov is known far beyond Ukraine. For the time of artistic activity the artist offered multiple innovative solutions in art and became one of the fathers of a modern visual art. The discovery of the modular grid as a design tool was the reason of widespread appreciation of Yermilov as an artist. Though life and art of Vasyl Ermilov are of huge interest to the scholars, some episodes of his life remain poorly researched. One of such episodes is Yermilov's connection to V. Karazin Kharkiv National University.

The Yermilov family is nearly related to the history of Kharkiv Classical University, which now is named after its founder Vasyl Karazin. Vasily Karazin took part in setting of the streets and squares, where the buildings of the former University were situated. His younger brother, Ivan Yermilov (1903–1973) was a member of the architects and designers' group that rebuilt the House of Projects after the liberation of Kharkiv. V. Yermilov's "signature" is found in two reliefs: "Work. Science. Space" and "Tree of Life". Nowadays these works of art continue to ornament the entry to the Great assembly hall of the University. Their authors are the sculptors V. Litvinov (1934) and

Yu. Morozov (1933–1992), who are the master workman's of the design of Kharkiv Arts Institute students. There are possibly other ties that relate Vasil Dmytrovich to Karazin University. When these works of art were created, it was the direction of the University who were one of the "ordering parties" of the reliefs, and it was the first pro-rector V. Astakhov (1922–1972) who took one of the main parts in it. Nowadays the chair of historiography, source study and archaeology (created in 1964) of the faculty of history of V. Karazin Kharkiv National University is decorated with its founder's, Victor Astakhov's portrait painted by the laureate of creative prize in design named after V. Yermilov of Kharkiv city administration (2001), artist O. Lazarenko (1961). The Yermilov Centre (the first centre of modern arts in Kharkiv), which was open in 2011 as affiliated to V. Karazin Kharkiv National University (4, Svobody square) played certain part in drawing our attention to this subject.

The presence of a youth movement, a creative one in the first place, which set a goal of propaganda of V. Yermilov's art and preservation of his memory in modern Kharkiv, is symbolic for us. There are students and teachers of V. Karazin Kharkiv National University among its participants. The creative group "Yermilov-Kosarev's mansard" that initiate different activities propagating Vasil Dmytrovich's heritage also functions actively in Kharkiv.

In 2014 (on the 21st of February) the society celebrated Vasyl Yermilov's 120 years anniversary. Critical political events in the country did not give an opportunity to fully give proper respect to the artist of poster and pictorial art. And still, a thematic exhibition took place in Kharkiv Art Museum, so did different events on the base of the exhibition complex "Yermilov Centre" and Kharkiv State Academy of Design and Arts. The day before the memorable date many buildings of the city were ornamented with paintings "à-la Yermilov".

Keywords: *V. Yermilov, V. Karazin Kharkiv National University, avant-garde, constructivism.*

"Я не сумніваюся, що слава до мене прийде"

В. Д. Єрмілов

Видатний український художник і дизайнер Василь Дмитрович Єрмілов (09 (21). 03. 1894–06. 01. 1968) ще за життя здобув визнання в Україні та європейських країнах. Актуальність проблеми постійно збільшується разом з підвищенням інтересу до творчості та історії життя. За тривалі роки творчості художник зумів запропонувати безліч новаторських рішень у сфері дизайну і мистецтва, став одним із законодавців сучасної візуальної культури. Широку популярність В. Д. Єрмілову принесло відкриття принципу модульних сіток у дизайні. Але, незважаючи на великий інтерес дослідників, деякі фрагменти біографії художника-конструктивіста залишаються малодослідженими. Одним з таких періодів є взаємозв'язок В. Д. Єрмілова з Харківським національним університетом імені В. Н. Каразіна.

В останні роки побачила світ велика кількість наукових та мистецтвознавчих статей та публікацій у ЗМІ, присвячених життю і творчості Василя Дмитровича Єрмілова. Серед ключових робіт варто згадати праці мистецтвознавців: статтю Т. В. Павлової "Василь Єрмілов. Нотатки до портрета" [3] та її монографію "Василий Ермилов ожидает весну" [2], книгу О. Ю. Парніса "Василий Ермилов: материалы к творческой биографии художника" [5], статтю Л. Д. Соколюк "Становлення графічного дизайну в Харкові в 1920-ті рр. (майстерня В. Д. Єрмілова)" [7] тощо. Однак серед великої кількості публікацій у ЗМІ, наукових статей, монографій ми не виявили згадок про взаємозв'язок конструктивіста з Харківським університетом. У даній статті робимо спробу заповнити цей пробіл у біографії художника.

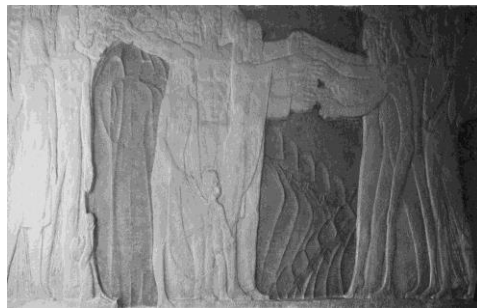
Мета статті – виявити предмети образотворчого мистецтва, історичні факти та сучасні заходи, що пов'язують геніального українського художника з Харківським національним університетом імені В. Н. Каразіна. Продемонструвати сучасні ініціативи з увічнення пам'яті та музеєфікації творчої спадщини В. Д. Єрмілова та його учнів і послідовників.

Родина Єрмілових має безпосередній стосунок до історії Каразінського університету. Василь Дмитрович брав участь в оформленні вулиць і площ, на яких розташовувалися корпуси колишнього університету. Його молодший брат – Іван Дмитрович Єрмілов (1903–1973) був у групі архітекторів і дизайнерів, яка відновлювала Дім проектів після визволення Харкова

(сьогодні – Головний корпус університету на майдані Свободи, 6. Повністю введений у дію в 1963 р. – В. Т.]. “Почерк” В. Д. Єрмілова впізнається у двох рельєфах: “Труд. Наука. Космос” та “Древо життя”. Ці твори мистецтва й сьогодні прикрашають вхід у Великий актовий зал університету. Їхні автори – учні В. Д. Єрмілова з курсу дизайну Харківського художнього інституту.



В. А. Литвинов, Ю. В. Морозов “Труд. Наука. Космос”



В. А. Литвинов, Ю. В. Морозов “Древо життя”

Коли створювали ці роботи, одним з головних “замовників” рельєфів було керівництво Університету, а в ньому одну з провідних ролей відігравав перший проректор В. І. Астахов (29. 05. 1922–22. 06. 1972). Сьогодні кафедру історіографії, джерелознавства й археології (створена у 1964 р.) історичного факультету ХНУ імені В. Н. Каразіна прикрашають портрет її засновника – Віктора Івановича Астахова, доробки лауреата мистецької премії в галузі дизайну імені В. Д. Єрмілова Харківського міськвиконкому (2001), художника О. А. Лазаренка.

Увагу до цього сюжету повертає відкритий у 2011 році ЄрміловЦентр (перший Центр сучасного мистецтва у Харкові) при Харківському національному університеті імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4). У 2014 р. з нагоди 120-річчя від дня народження художника режисер Оксана Колонська зняла повнометражний документальний фільм “Конструктор Василь Єрмілов”, який отримав схвальні відгуки у вітчизняних мистецтвознавців та в мистецьких колах США. Символічною для нас є наявність у сучасному Харкові руху молоді, насамперед творчої, яка ставить собі за мету пропаганду мистецтва В. Д. Єрмілова й збереження пам’яті про нього. Серед його учасників – студенти й викладачі ХНУ імені В. Н. Каразіна. У Харкові також активно діє творча група “Мансарда Єрмілова–Косарева” (Борис Васильович Косарев (23. 07 (04. 08). 1897–23. 03. 1994) – видатний художник-авангардист, сценограф, однодумець В. Д. Єрмілова – В. Т.), яка ініціює різні акції, пропагуючи спадщину Василя Дмитровича [8, с. 65].

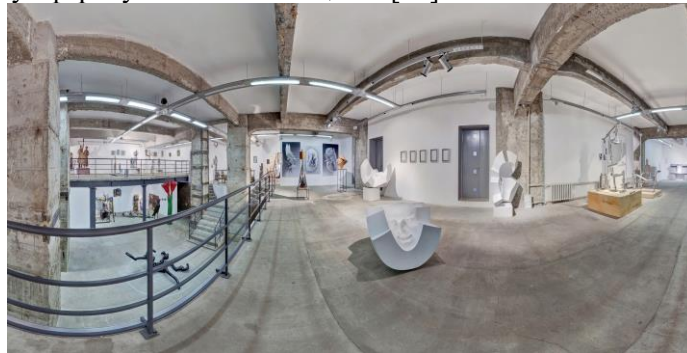
Показовий штрих – образ В. Д. Єрмілова відображений і в літературі. Йому присвячено як прозові твори, так і поетичні рядки. Наприклад, відомий поет Борис Абрамович Слуцький (07. 05. 1919–23. 02. 1986) присвятив В. Д. Єрмілову вірш “Харківський Іов” [6, с. 118]:

*“...Ермилов долго писал альфреско.
Исполненный мастерства и блеска,
лучшие харьковские стены
он расписал в двадцатые годы,
но постепенно сошёл со сцены*

чуть позднее, в тридцатые годы...

У 2014 р. (21 лютого) громадськість відзначила 120 років з дня народження Василя Дмитровича Єрмілова. Гострі політичні події у країні не дали змоги сповна вшанувати майстра плаката й живопису. І все ж із цієї нагоди відбулася тематична виставка у стінах Харківського художнього музею, було проведено різні заходи на базі виставкового комплексу “ЄрміловЦентр” і Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Напередодні пам’ятної дати багато будинків міста прикрасили декоративні розписи “під Єрмілова” [8, с. 65].

У 2012 р. в стінах ХНУ імені В. Каразіна відкрився центр сучасного мистецтва “ЄрміловЦентр”. Окрім меморіалізації пам’яті про видатного художника, Центр має на меті популяризацію сучасного мистецтва й культури, створення поліфункціонального майданчика для демонстрації виставкових проєктів та інновації в просвітницькій і освітній діяльності. “Серед завдань ЄрміловЦентру: активізація соціальної ролі сучасного мистецтва, створення умов для діалогу мистецтва і суспільства, підтримка культурних ініціатив. Центр сприяє розвитку сучасного українського мистецтва, його інтегрування у світовий мистецький контекст, підтримує молодих авторів, є комунікативною платформою для українських і зарубіжних фахівців у сфері сучасного мистецтва” [10].



Інтер’єр центру сучасного мистецтва ЄрміловЦентру
(Харків, Головний корпус Каразіньського університету, майдан Свободи, 6)

У січні–лютому 1920 р. В. Д. Єрмілов керував відділом пропаганди УкРОСТА. Конструктивіст створив декоративні й агітаційні полотна для бюро Агітпропу “Червона Україна” і для харківського Клубу Червоної армії. Крім того, оформляв вулиці та площі Харкова до зустрічі делегатів Другого конгресу Комінтерну. Серед будівель, які свого часу прикрашав у сміливій конструктивістській манері Василь Дмитрович, були і корпуси Харківського інституту народної освіти імені О. О. Потебні (ХІНО) на вулиці Вільної академії (ХІНО було створено у 1921 р. на базі Харківського університету. В ході реформування закладу вдалося зберегти значну кількість професорсько-викладацького складу. А у 1932–1933 рр. на його базі було відновлено Харківський державний університет – В. Т.]. У наші дні ця найстаріша у місті вулиця має назву Університетська.

У 1968 р. художник-авангардист пішов із життя. Проте його творчий спадок продовжує жити та впливати на сьогодення, перш за все, у творчості його учнів і послідовників. Зримим нагадуванням про нього служать оформлені за мотивами робіт В. Д. Єрмілова квіткові клумби, що прикрашають щовесни наше місто. У 2015 р. поціновувачі творчості Василя Дмитровича Єрмілова прикрасили безліч клумб візерунками з квітів за мотивами творів майстра. Одну з клумб із шістьма композиціями мальовничо розмістили на центральній площі міста між Головним і Північним корпусами Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна [8, с. 66].

Протягом уже більше ніж двох століть Каразіньський університет є тією незримою силою, що значною мірою впливає на розвиток міста та регіону. Харків – університетське місто, і Харківський університет подарував Україні багатьох талановитих дослідників історії мистецтва. Засновник університету В. Н. Каразін (30. 01 (10. 02). 1773–04 (16). 11. 1842), науковці та випускники університету від самого його виникнення опікувалися мистецьким

життям міста, відкривали художні музеї, збирали численні колекції живопису, створювали наукові школи тощо. У зв'язку з цим ми вважаємо питання взаємозв'язку Харківського класичного університету та розвитку лівого мистецтва Харкова у ХХ ст. одним з нагальних напрямків у дослідженні історії українського авангардного мистецтва і творчості В. Д. Єрмілова як одного з його лідерів зокрема.

Отже, можемо стверджувати, що збереження творчої спадщини Василя Дмитровича Єрмілова, його учнів і послідовників на сучасному етапі набуло характеру меморіалізації у стінах Харківського класичного університету. Оригінальні творчі рішення та новаторські методи у дизайні до теперішнього часу мають великий вплив на праці митців і дизайнерів у всьому світі. Проте деякі сторінки біографії конструктивіста й досі залишаються маловивченими і потребують подальших досліджень мистецтвознавцями та істориками мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниленко В. До питання про дослідження творчої спадщини В. Єрмілова / В. Даниленко // Науково-практична конференція професорсько-викладацького складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1995 рік : тези доп. — Харків : Б. в. 1996. — С. 64–66.
2. Павлова Т. В. Василий Ермилов ожидает весну / Т. В. Павлова. — К. : Родовід, 2012. — 108 с.
3. Павлова Т. В. Василь Єрмілов. Нотатки до портрета [Електронний ресурс] / Т. В. Павлова. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2007_8_15.pdf (Доступ – 14. 11. 2014).
4. Парнис А. Е. Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968 / А. Е. Парнис. — К. : Мистецтво, 1968. — 40 с.
5. Парнис А. Е. Василий Ермилов: Материалы к творческой биографии художника / А. Е. Парнис. — К., 2012. — 452 с.
6. Слуцкий Б. Харьковский Йов / Б. Слуцкий. — М. : Правда, 1999. — С. 118.
7. Соколюк Л. Д. Становлення графічного дизайну в Харкові в 1920-ті рр. (майстерня В. Д. Єрмілова) / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв (ХДАДМ) : збірка наукових праць. — Харків, 2006. — № 4. — С. 130–139.
8. Трубочанинов В. А. Заметки к 120-летию со дня рождения художника В. Д. Ермилова / В. А. Трубочанинов // Матеріали Міжнародної наукової конференції “Краєзнавство і учитель–2015” 27 лютого 2015 р. — Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2015. — С. 65–66.
9. Трубочанинов В. О. Український авангардист Василь Єрмілов на тлі історико-культурного простору ХХ – початку ХХІ ст. / В. О. Трубочанинов // Проблеми та перспективи наук в умовах глобалізації : матеріали ІХ Всеукраїнської конференції. — Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. — С. 140.
10. ЕрмиловЦентр [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://yermilovcentre.org/ermilovtsentr/> (Доступ – 26. 05. 2018).

REFERENCES

1. Danylenko, V. (1996). On the question of research on the creative heritage of V. Yermilov, *Naukovo-praktychna konferentsiia profesorsko-vykladatskoho skladu ta aspirantiv instytutu za pidsumkamy naukovo-tvorchoi roboty za 1995 rik : tezy dopovidei* [Scientific-practical conference of professors and post-graduate students of the Institute on the basis of scientific and creative work for 1995: abstracts of reports]. Kharkiv, pp. 64–66. (in Ukrainian).
2. Pavlova, T. V. (2012). *Vasiliy Ermilov ozhidaet vesnu* [Vasily Yermilov expects the spring], Kyiv, Rodovid. (in Russian).
3. Pavlova, T. V. *Vasyl Yermilov. Notatky do portretu* [Vasyl Yermilov. Notes to the portrait]. Available at : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/had_2007_8_15.pdf. (access date 14.11.2014). (in Ukrainian).
4. Parnis, A. E. (1968). *Vasiliy Dmitrievich Ermilov. 1894–1968* [Vasily Dmitrievich Ermilov. 1894–1968], Kyiv, Mystetstvo, p. 40. (in Russian.)

5. Parnis, A. E. (2012). *Vasiliy Ermilov: materialy k tvorcheskoy biografii khudozhnika* [Vasily Yermilov: materials for the artist's creative biography], Kyiv. (in Russian.)
6. Slutskiy, B. (1999). *Khar'kovskiy Iov* [The Kharkov Job], Moscow, Pravda, p. 118. (in Russian).
7. Sokoliuk, L. D. (2006). The formation of graphic design in Kharkiv in the 1920's (workshop by V. D. Ermilov), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv [KhDADM] : zbirka naukovykh prats* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts [KHDADM]: collection of scientific works]. Kharkiv, no. 4, pp. 130–139. (in Ukrainian).
8. Trubchaninov, V. A. (2015). Notes on the 120-th anniversary of the birth of the artist V. D. Ermilov, *Materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii "Kraieznavstvo i uchytel" – 2015" 27 liutogo 2015 r.* [Materials of the international scientific conference "Regional Studies and Teacher – 2015" February 27, 2015]. Kharkiv, Publ. house of KhNPU them G. S. Skovoroda, pp. 65–66. (in Russian).
9. Trubchaninov, V. O. (2013). Ukrainian avant-garde Vasyl Yermilov on the background of historical and cultural space of the XX – beginning of the XXI century, *Problemy ta perspektyvy nauk v umovakh hlobalizatsii : Materialy IX Vseukrainskoi konferentsii* [Problems and Prospects of Sciences in the Conditions of Globalization: Materials of the IX All-Ukrainian Conference]. Ternopil, Publ. house of TNPU of V. Gnatyuk, p. 140. (in Ukrainian).
10. YermilovCentre. Available at : <http://yermilovcentre.org/ermilovtsentr/> (access date – 26. 05. 2018). (in Ukrainian).

УДК: 766

Яна Вискварка

СУТНІСТЬ ТА СТАНОВЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

У статті з'ясовано сутність і становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні. Виокремлено п'ять основних типів людської діяльності, серед яких пізнавальна, перетворювальна, комунікативна, ціннісно-орієнтаційна, художня. Наведено основні дефініції понять "дизайн" та "графічний дизайн". Встановлено, що нині виділяють такі основні види дизайнерської творчості: індустріальний (промисловий) дизайн, графічний дизайн, дизайн архітектурного середовища, ландшафтний дизайн та фітодизайн. Зображена етапізація становлення графічного дизайну.

Ключові слова: візуальна мова, графічний дизайн, образотворче мистецтво, реклама.

Яна Вискварка

СУЩНОСТЬ И СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗУАЛЬНОГО ЯЗЫКА ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА В УКРАИНЕ

В статье выясненф сущность и становление визуального языка графического дизайна в Украине. Выделены пять основных типов человеческой деятельности, среди которых познавательная, преобразовательная, коммуникативная, ценностно-ориентационная, художественная. Приведены основные дефиниции понятий "дизайн" и "графический дизайн". Установлено, что теперь выделяют следующие основные виды дизайнерского творчества: индустриальный (промышленный) дизайн, графический дизайн, дизайн архитектурной среды, ландшафтний дизайн и фитодизайн. Изображена этапизация становления графического дизайна.

Ключевые слова: визуальный язык, графический дизайн, изобразительное искусство, реклама.

**ESSENCE AND MAKING VISUAL LANGUAGE
OF THE GRAPHIC DESIGNS IN UKRAINE**

In this article the essence and formation of the visual language of graphic design in Ukraine are determined. There are five main types of human activity, among them cognitive, transformative, communicative, value-oriented, artistic. The main definitions of “design” and “graphic design” are given. It has been discovered that design, behavior and communication, represented by a variety of cultural phenomena, have a complex hierarchical organization in which there are three levels: these are relic programs, the fragments of past design cultures that live in the modern world, exercising some influence on it; a series of behavioral programs, activities, communication, which provide a modern reproduction of a particular type of society; programs of design life, addressed to the future. They produce the design through the internal operation of iconic systems, the more dynamic the society is, the more value this level of designer creativity acquires. Found that today the following main types of design art are distinguished: industrial design, graphic design, architectural design, landscape design and phytodesign. The stage of formation of graphic design is shown. It is revealed that to date, it is obvious that the historical evolution of graphic design can not be presented as a linear process. It took place in conditions of social contradictions and conflicts, which, however, were not chaotic, but formed in the form of a general historical picture. The main stages of the development of graphic design are presented, among them: popular commercial art (posters, advertising, newspaper and magazine illustrations) end of the XIX – early twentieth century; fine arts of the early twentieth century; graphic design (the second half of the twentieth century); “Visual Communicator” “viscom” (beginning of the XXI century). A complex of factors is proposed, under the influence of which the present situation in the Ukrainian design in general and graphic is formed, in particular: the historical factor in many respects defined the first steps of the formation of the domestic design; a political factor manifests itself in insolvency and sometimes in the reluctance of the authorities to carry out large-scale economic transformations of social orientation; economic factor: the state’s economy became a hostage to the realization of the interests of several financial and corporate groups, and this negatively manifests itself in indicators in many spheres of the economy; social factor: in a society with high social indicators, a well-functioning mechanism operates smoothly: demand defines a proposal. It is important that the “offer” is a high-quality, in all respects (and design), product of domestic origin; the globalization factor drives the domestic design to generate its own ideas that would be noticed not only to its consumer but also to the world; Educational factor: the pride of domestic design for today is the existing system of training graduate designers. The author of the article came to the conclusion that the combination of features of the modern stage of development of graphic design, expansion of creative and conceptual aspects of the given activity and the emergence of new socially significant social challenges necessitates the combination of experience of specialists on different trends of design, combining the design and artistic aspect of developing graphic models for solving technical and creative problems.

Keywords: visual language, graphic design, fine arts, political advertising, advertising.

У сучасних умовах пошук сутності та специфіки дизайнерської діяльності тісно переплітається з усіма сферами людського буття. Під людською діяльністю розуміють сукупність засобів існування людини як істоти, котра прагне діяти. Основні функції людської діяльності проявляються у забезпеченні, збереженні, безперервному розвитку суспільства та особистості в ньому, що є умовою буття кожної людини.

Питанням дизайну, зокрема графічного, присвятили праці такі провідні науковці, як О. Гладун [1], В. Даниленко [2], А. Король [4], С. Лопухова [6], О. Луговський [7], Г. Малік [8], К. Ньюарк [9], І. Рижова [10], Н. Сбітнева [11, 12], Г. Складенко [13], В. Тягур [14], В. Харченко [15] та інші. Проте нині дуже актуальним є з’ясування сутності й становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні, чому й присвячена дана наукова стаття.

Мета статті – з'ясувати сутність і становлення візуальної мови графічного дизайну в Україні.

На думку Т. Малік, є п'ять основних типів людської діяльності: пізнавальна, перетворювальна, комунікативна, ціннісно-орієнтаційна, художня:

1. Пізнавальний тип діяльності спрямований на задоволення не матеріальних, а духовних потреб людини: надання знань або інформації.

2. Перетворювальна діяльність – це змінення людиною характеру природи, створення предметного наповнення навколишнього світу, а також трансформація суспільства та людського тіла.

3. Комунікативна форма діяльності – це організація спілкування між людьми та/або організаціями.

4. Ціннісно-орієнтаційна діяльність полягає у визначенні значення того чи іншого явища для людини, а також формуванні певного ставлення до них шляхом оцінювання (оцінка залежить від людини, суспільства, рівня культури та природних можливостей). Ціннісно-орієнтаційна діяльність забезпечується через рекламу, експертизу, психодіагностику, іміджмейкерські послуги, художнє вирішення, релігійні послуги.

5. Художня діяльність – це творча діяльність, за якої вмикаються усі механізми психіки людини з її рушійною силою – уявою, що дає змогу побачити невидиме і почути нечуване, по-новому дивитися на звичайне, оцінювати його як прекрасне або недолуге [8].

Історія напрямку творчої діяльності людини, що сьогодні має назву “дизайн”, започаткована за часів давньої цивілізації людства. Перші теорії щодо естетичних критеріїв, співвідношення краси і користі належать древнім грекам – Сократу, Аристиппу, Платону, Арістотелю, Протатору. Сучасне ж уявлення про дизайн у цивілізованому світі пов'язане зі широким спектром творчої діяльності людини. Це – реклама, поліграфія, дизайн навколишнього середовища і промислових товарів, оформлення об'єктів інформаційного середовища Інтернету, веб-дизайн, індустрія моди. Головна ідея цього напрямку діяльності – поєднання естетичних принципів і функціональних завдань в одному виконанні [6].

На зламі XX і XXI ст. мистецтво дизайну перетворилося на складний комплекс завдань, виконання котрих покликане забезпечити організацію і трансформацію навколишнього середовища людини. З огляду на це сьогодні дизайн сприймається як творча комплексна науково-практична діяльність, що провадиться з метою створення естетично цілісних умов середовища, в якому живе сучасна людина, з його емоційними, соціальними, політичними та інформаційно-технологічними змінами.

Дизайн є багатофункціональним явищем, адже поєднує логічний та художній аспекти. Своєю чергою, художнє вирішення у дизайні також має дві тенденції: або продовжує вектор традиційного розвитку форми, або ж свідомо порушує такі принципи формотворення, обумовлюючи нові напрямки та лінії його розвитку. Отже, специфіка дизайн-проекування як самостійного виду творчої діяльності полягає в постійному оновленні засобів візуалізації ідеї і активного пошуку нової художньої мови для її максимального розкриття, та, як наслідок, постає важливість питання гармонійних колірних співвідношень [15].

Отже, для досягнення мети даної статті зупинимося коротко на основних дефініціях понять “дизайн” та “графічний дизайн”.

І. Рижова вважає, що дизайн – це система історично зумовлених надбіологічних програм людської діяльності, поведінки та спілкування, що виступають умовою відтворення і зміни соціального й культурного життя в усіх його основних виявах [10].

Варто зауважити, що дизайнерська діяльність, поведінка та спілкування, представлені багатоманітністю культурних феноменів, мають складну ієрархічну організацію, в якій доцільно виділити три рівні:

1) це реліктові програми, уламки минулих дизайнерських культур, які живуть в сучасному світі, здійснюючи на нього певний вплив;

2) ряд програм поведінки, діяльності, спілкування, які забезпечують модерне відтворення того чи іншого типу суспільства;

3) програми дизайнерського життя, адресовані в майбутнє. Їх продукує дизайн за рахунок внутрішнього оперування знаковими системами, адже чим динамічнішим є суспільство, тим більшу цінність набуває цей рівень дизайнерської творчості [10].

В умовах сьогодення спеціалісти сходяться на думці, що ірєба припинити суперечки з приводу того, до якої галузі слід відносити дизайн: мистецтва чи техніки, оскільки сучасний дизайн є самостійним напрямом проектно-творчої діяльності, що характеризується сукупністю притаманних йому атрибутів, а саме: історії становлення, теорії та практики.

Нині виділяють такі основні види дизайнерської творчості:

1. Індустріальний (промисловий) дизайн становить основну групу в галузі дизайнерської діяльності, звідси бере початок дизайн як “промислове мистецтво”.

2. Графічний дизайн – особлива форма естетичного і творчого мислення. Його межі постійно розширюються, зростає популярність професії дизайнерів-графіків у найрізноманітніших галузях культури і мистецтва.

3. Дизайн архітектурного середовища, який розділяють на дизайн інтер’єрів та дизайн зовнішнього архітектурного середовища. Дизайн інтер’єрів охоплює інтер’єри й обладнання громадських приміщень, житлового середовища та інтер’єри виробничих будівель. Під дизайном зовнішнього архітектурного середовища розуміють міський дизайн (вуличні вивіски, система візуальних комунікацій).

4. Ландшафтний дизайн – коли йдеться про невеликі ділянки зелених насаджень, як правило, у високоурбанізованому середовищі пішохідних вулиць та міських центрів.

5. Фітодизайн як мистецтво складання зеленої композиції букета, мініатюрного саду або зеленого куточку в інтер’єрі [5].

На стику цих видів проектно-художньої діяльності з’явився цілий ряд творчих течій, спрямованих на синтез художніх й архітектурних формоутворень, під загальною назвою “арт-дизайн”. Тут насамперед здійснюють різноманітні експерименти набором матеріалів, триває постійний пошук нових форм, конструкцій і взаємодії об’єктів з середовищем.

Таким чином, розглянута класифікація видів дизайну формує цілісне естетичне середовище, а дизайн є масштабним явищем культури, оскільки він спрямований у напрямку задоволення смаків та потреб споживачів, а в глобальнішому сенсі – всього суспільства.

У контексті нашого дослідження вважаємо за доцільне сконцентруватися на особливостях тлумачення графічного дизайну.

Відповідно до Держстандарту України під графічним дизайном слід розуміти дизайнерське проектування, спрямоване на візуалізацію інформації, а також створювання графічних знакових систем для предметно-просторового середовища та графічних елементів для промислових виробів [3, с. 7].

На думку В. Тягур, графічний дизайн – це процес, за допомогою котрого створюють комунікацію, а також для позначення продукції (результатів), які були отримані після закінчення роботи [14].

Проаналізувавши основні підходи до визначення даного поняття, можемо запропонувати власну дефініцію. На наш погляд, графічний дизайн – це сучасний вид мистецтва, який при моделюванні графічних об’єктів поєднує творчий і проектний виміри з метою візуалізації інформації та передбачає масове її поширення через інструменти поліграфії, кіно, реклами й інших засобів масової комунікації.

Нині очевидним є той факт, що історичну еволюцію графічного дизайну неможливо представити у вигляді лінарного процесу. Вона відбувалася в умовах соціальних протиріч та конфліктів, які, однак, не були хаотичними, а формувались у вигляді загальної історичної картини. Основні етапи становлення графічного дизайну відображено на рис. 1.



Рис. 1.1. Етапізація становлення графічного дизайну
* складено автором на основі [4]

Як бачимо, графічний дизайн має свої витоки у художній культурі кінця ХІХ ст., що згодом розділилася на два напрями:

1. Популярне комерційне мистецтво;
2. Образотворче мистецтво.

У 20-ті роки ХХ століття розпочалася стандартизація промислового виробництва та дизайну зокрема. У 1926 році створено першу Міжнародну організацію зі стандартизації (ІСА). Забезпечивши єдність термінології, одиниць вимірювання, загальні технічні норми, стандартизація сприяла і сприяє ефективному функціонуванню й розвитку всіх сфер сучасного суспільства, у тому числі графічного дизайну, оскільки “стандарты втілюють колективний досвід, на відміну від індивідуалізму окремої особи” [9, с. 40].

Важливим етапом розвитку світового графічного дизайну стали 60-ті роки ХХ століття, оскільки в той час були створені умови для його утвердження як професії. Створення Міжнародної асоціації фахівців з графічного дизайну – ІКОГРАДА, до якої нині належать близько 50 країн світу (Україна також є членом асоціації), виявилось відправним пунктом для міжнародного визнання цієї соціально-потрібної професії, усвідомлення її специфіки та місця серед інших інженерних і творчих спеціальностей, розуміння мети й завдань у сучасному світі [12].

На початку 1990-х років промисловість більшості розвинених країн прийняла та підтримала альтернативні підходи до розвитку професійного дизайну. Це було зумовлено відомими обставинами часу: новими технологіями, погіршенням стану довкілля, глобалізацією. Виробники, крім відмінної якості продукції, почали пропонувати ще й вірогідну аргументацію того, що стоїть за їхньою продукцією і робить її вартісною не лише матеріально, а й емоційно та духовно. За таких умов дизайнер перестав бути посередником лише між технікою та людиною, ставши посередником між технікою і довкіллям, технологією та її застосуванням [7].

Таким чином, у другій половині ХХ ст. ці дві течії, об’єднавшись, створили перші форми графічного дизайну. В епоху інформатизації суспільства, що настала вслід за інформаційною революцією ХХ століття (винахід радіо, кінематографа, телебачення, комп’ютерів) значення графічного дизайну важко переоцінити. Всілякі носії інформації – книги, журнали, газети, постери, упаковка, вивіски, білборди, телевізійна графіка, дорожні й товарні знаки оточують людину буквально на кожному кроці. Без перебільшення можна говорити про те, що графічний

дизайн сьогодні є реальним чинником формування візуального контексту сучасності, оскільки візуалізація інформації була й залишається головним завданням графічного дизайну [12].

І лише на початку ХХІ ст. графічний дизайн трансформувався у новітній тип дизайнерського мистецтва – дизайн візуальної комунікації. Досліджуючи історію становлення та перспективи українського дизайну порівняно з дизайном інших європейських країн, зокрема Чехії, Польщі та ін., В. Даниленко виявляє деякі найважливіші риси ментальності українців, вагомі для створення вітчизняного дизайну; це, зокрема, емоційність, ліризм, плюралістична етика, потяг до дотепного жарту, витівки тощо [2, с. 130].

Варто зазначити, що природа графічного дизайну дуалістична, утворена від двох компонентів – графіки і дизайну. Тобто графічний дизайн поєднує принципи образотворення та формотворення – за рахунок образотворчості мова графічного дизайну покликана якомога емоційніше й дієвіше доносити до реципієнта необхідну візуальну інформацію, а за рахунок формотворчості дана інформація має сприйматися точно, логічно, комфортно. Тому формально візуально-пластичну мову графічного дизайну слід розглядати як складну специфічну об'ємну систему взаємозалежності знаковості (образотворчості) та структурності (формотворчості). Змістовно – як певний напрямок думок (висловлень), духовних установок, ідей, що інформують і формують. Окрім того, засобів виразності графічного дизайну не буває без поєднання з вербальною інформацією, яка також набуває емоційної напруги [1].

Трансформування графічного дизайну до нової форми дизайну візуальних комунікацій, що передбачає проектування складних систем, привело до появи візуального тексту як базового елемента комунікації. Під візуальним текстом слід розуміти будь-які об'єкти, що візуально сприймаються та розуміються як знакові системи, що проявляється у комплексі символів, зображень, етикеток, фірмового стилю та ін.

Розташування України на перетині Сходу і Заходу, складні нашарування культурних потоків, історична роздільність на окремі території та державна залежність, наявна до недавнього часу, обумовили специфіку української культури та мистецтва, їх виняткову неповторність. Сьогодні, перебуваючи у складному переплетенні географічних, політичних і художньо-культурних контекстів, українське мистецтво відзначається надзвичайно різноманітними тенденціями. Комунікаційні технології розширюють сферу діяльності людини та змінюють її життєвий простір. Це, з одного боку, трансформувало графічний дизайн, перетворивши його в інтенсивний і визначальний засіб візуальної комунікації, а з іншого – надало йому можливості активно впливати на формування соціального простору, соціальної свідомості [1].

Так, Г. Скляренко зазначає, що у нових умовах державної незалежності національне мистецтво переживає унікальний період згущеного, сконцентрованого існування [13, с. 143].

В умовах ХХІ століття явище візуальної комунікації набуває надважливого значення й актуальності. Тепер фахівці прогнозують позитивну тенденцію щодо візуалізації усіх сфер людського життя. Комплекс візуальних аспектів комунікативного процесу набуває дедалі ширшого застосування, що пояснюється зрозумілістю, читабельністю та візуальною зручністю як основними критеріями ефективності будь-якого повідомлення.

Графічний дизайн сьогодні є однією з найзатребуваніших форм дизайнерської діяльності, що інтегрує досягнення наукової, технічної та художньої сфер. Сегментом діяльності дизайнера-графіка є практично всі інформаційні об'єкти, у т. ч. організована інформація в мережі Інтернет і наявна на електронних носіях. Межі професійних інтересів дизайнера-графіка постійно розширюються, охоплюючи все більше творчих і моральних проблем, основною з яких була і залишається проблема пошуку візуальної мови сучасності [11].

Науковець О. Луговський визначив комплекс чинників, під впливом яких формується нинішня ситуація в українському дизайні взагалі й графічному, зокрема:

- історичний чинник багато в чому визначив перші кроки становлення вітчизняного дизайну;
- політичний чинник проявляється в неспроможності й інколи у небажанні влади проводити широкомасштабні економічні перетворення соціального спрямування;

– економічний чинник: економіка держави стала заручником реалізації інтересів кількох фінансово-корпоративних груп, і це негативно проявляється на показниках у багатьох сферах економіки;

– соціальний чинник: у суспільстві з високими соціальними показниками безвідмовно діє відлагоджений механізм: попит визначає пропозицію. Важливим є те, щоб “пропозиція” була високоякісним конкурентноспроможним у всіх розуміннях (і за дизайном) продукт вітчизняного походження;

– глобалізаційний чинник спонукає вітчизняний дизайн до генерування власних ідей, котрі були б помітні не лише своєму споживачеві, а й світові;

– освітній чинник: предметом гордості вітчизняного дизайну нині є чинна система підготовки дипломованих дизайнерів [7].

Як відомо, сучасний світ графічного дизайну – це передусім сукупність різноманітних елементів візуального середовища (фірмового стилю, реклами, ілюстрацій, дизайну ЗМІ, 3D-графіки, графіки у кінематографії, телевізійних заставок, друкованої продукції, фотографії, веб-дизайну тощо), яку створюють дизайнери, художники та користувачі мережі Інтернет.

Таким чином, сукупність особливостей сучасного етапу розвитку графічного дизайну, розширення творчих та концептуальних аспектів даної діяльності й виникнення нових значущих соціальних викликів обумовлює необхідність поєднання досвіду спеціалістів із різних течій дизайну, об’єднання проектного та художнього аспекту розробки графічних моделей для розв’язання технічних і творчих проблем. Своєю чергою, дизайнер у своїй діяльності повинен не лише передати інформаційний блок за допомогою графіки, а й раціонально вбудувати його у наявних обставинах і настроях цільової аудиторії. Він має знати як увесь діапазон методів графічного дизайну, так і сукупність візуальних засобів комунікації з реципієнтами, тобто розуміти особливості впливу кожного використовуваного інструмента.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладун О. До проблеми візуальної мови графічного дизайну України / О. Гладун // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 5. – С. 42–46.
2. Даниленко В. Я. Майбутнє європейського дизайну: Чехія, Польща, Україна / В. Я. Даниленко. – Харків : Колорит, 2007. – 197 с.
3. ДСТУ 3899-99. Дизайн і ергономіка. Терміни та визначення. Видання офіційне. – К. : Держстандарт України, 1999. – 33 с.
4. Король А. М. Теоретичні аспекти поняття “графічний дизайн” / А. М. Король. // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 108.1. – С. 102–110.
5. Король А. Сутність поняття “дизайн” на його види // Педагогічні науки / А. Король. – Умань, 2011. – № 5. – С. 173–175.
6. Лопухова С. О. Дизайн – мистецтво художника і розрахунок аналітика / С. О. Лопухова // Технологія і техніка друкарства. – 2011. – Вип. 2. – С. 153–158.
7. Луговський О. Ф. Деякі чинники становлення вітчизняного дизайну в цілому та промислового зокрема / О. Ф. Луговський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – № 4. – С. 139–147.
8. Малік Т. В. Особливості дизайнерського мистецтва в структурі людської діяльності / Т. В. Малік // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 6. – С. 95–97.
9. Ньюарк К. Что такое графический дизайн? / Квентин Ньюарк ; [пер. с англ.]. – М. : АСТ Астрель, 2005. – 255 с.
10. Рижова І. С. Дизайнерська діяльність: сутність, структура, механізм, спрямованість / І. С. Рижова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2005. – Вип. 22. – С. 156–169.

11. Сбитнева Н. Ф. Междисциплинарные связи графического дизайна / Н. Ф. Сбитнева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 2011. – № 1. – С. 49–52.
12. Сбитнева Н. Ф. Графічний дизайн: до історії становлення / Н. Ф. Сбитнева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2008. – № 2. – С. 96–105.
13. Скляренко Г. На берегах. Нотатки до українського мистецтва ХХ століття: збірник статей ; [передмова М. Р. Селівачова]. – К. : Софія. – 2007. – С. 143–150.
14. Тягур В. М. Викладання дизайну в педагогічних навчальних закладах / В. М. Тягур // Збірник наукових праць. – К. : Науковий світ, 2005. – С. 56–60.
15. Харченко В. Проблеми колірної гармонії у контексті графічного дизайну / В. Харченко // Збірник наукових праць Української академії мистецтва. – 2013. – Вип. 20. – С. 54–59.

REFERENCES

1. Gladun, O. (2009). To the problem of the visual language of graphic design of Ukraine, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture], no 5, pp. 42–46. (in Ukrainian).
2. Danylenko, V. Ya. (2007). *Maibutnie yevropeiskoho dyzainu: Chekhiiia, Polshcha, Ukraina* [Future of European design: Czech Republic, Poland, Ukraine]. Kharkiv, Koloryt. (in Ukrainian).
3. DSTU 3899-99. (1999). *Dyzain i erhonomika. Terminy ta vyznachennia. Vydannia ofitsiine*. [Design and ergonomics. Terms and definitions. Official Edition], Kyiv, Derzhstandart Ukrainy, 33 p. (in Ukrainian).
4. Korol, A. M. (2013). Theoretical aspects of the concept of “graphic design, *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Pedahohichni nauky* [Bulletin of Chernihiv National Pedagogical University. Pedagogical sciences], Vol. 108.1. – pp. 102–110. (in Ukrainian).
5. Korol, A. M. (2011). The essence of the concept of “design” on its types *Pedagogichni nauky* [Pedagogical sciences], Uman, no 5, pp. 173–175. (in Ukrainian).
6. Lopukhova, S. O. (2011). Design – the art of the artist and the analysis of the analyst, *Tekhnolohiia i tekhnika drukarstva* [Technology and technique of printing], Vol. 2, pp. 153–158. (in Ukrainian).
7. Luhovskyi, O. F. (2007). Some factors in the development of domestic design in general and industrial in particular, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture], no 4, pp. 139–147. (in Ukrainian).
8. Malik, T. V. (2011). Features of design art in the structure of human activity, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture], no 6, pp. 95–97. (in Ukrainian).
9. Niuark, K. (2005). *Chto takoe graficheskii dizayn?* [What is Graphic Design?], Moscow, AST Astrel. (in Ukrainian).
10. Ryzhova, I. S. (2005). Design activity: essence, structure, mechanism, orientation, *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii* [Humanitarian Bulletin Zaporizhzhya State Engineering Academy], Vol. 22, pp. 156–169. (in Ukrainian).
11. Sbytneva, N. F. (2011). Interdisciplinary connections of graphic design, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture], no. 1, pp. 49–52. (in Ukrainian).
12. Sbytneva, N. F. (2008). Graphic design: to the history of formation, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznnavstvo. Arkhytektura* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture], no 2, pp. 96–105. (in Ukrainian).

13. Sklyarenko G. (2007). *Na berehakh. Notatky do ukrainskoho mystetstva KhKh stolittia. Zbirnyk statei* [On the banks. Notes on the Ukrainian art of the twentieth century. Collection of articles], Foreword by M. R. Selivachov, Kyiv, Sofiya, pp. 143–150. (in Ukrainian).
14. Tyagur, V. M. (2005). Teaching of design in pedagogical educational institutions, *Zbirnyk naukovykh prats* [Collection of scientific works], Kyiv, Naukovyi svit, pp. 56–60. (in Ukrainian).
15. Kharchenko, V. (2013). Problems of color harmony in the context of graphic design, *Zbirnyk naukovykh prats Ukrainskoi akademii mystetstva* [Collection of scientific works of the Ukrainian Academy of Art], Vol. 20, pp. 54–59. (in Ukrainian).

726.8.04 (411.16)

Христина Бойко

МОТИВ СВІТОВОГО ДЕРЕВА В ОРНАМЕНТАЛЬНИХ СХЕМАХ ДЕКОРАТИВНОГО ОЗДОБЛЕННЯ МАЦЕВ

У статті висвітлено розвиток традиційного єврейського мистецтва та меморіальної пластики мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст. Розглянуто специфіку застосування мотиву Світового Дерева в єврейському традиційному мистецтві. Розкрито значення образу Світового Дерева як одного з домінуючих символів у декоративному оздобленні меморіальної пластики – мацевах. Охарактеризовано особливості трактування мотиву дерева в орнаментальних схемах декоративного оздоблення мацев. Дослідження ґрунтоване на матеріалах натурних досліджень автора.

Ключові слова: символ, мотив, єврейське традиційне мистецтво, Світове Дерево, декоративне оздоблення, мацева, мистецькі взаємовпливи.

Кристина Бойко

МОТИВ МИРОВОГО ДЕРЕВА В ОРНАМЕНТАЛЬНИХ СХЕМАХ ДЕКОРАТИВНОЇ ОТДЕЛКИ МАЦЕВ

В статті освітлено розвиток традиційного єврейського мистецтва та меморіальної пластики мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX в. Розглянуто специфіку застосування мотиву Мирового дерева в єврейському традиційному мистецтві. Розкрито значення образу Мирового дерева як одного з домінуючих символів в декоративному оздобленні меморіальної пластики – мацев. Охарактеризовано особливості трактування мотиву дерева в орнаментальних схемах декоративної отделки мацев. Дослідження ґрунтоване на матеріалах натурних досліджень автора.

Ключевые слова: символ, мотив, єврейське традиційне мистецтво, Мирове Дерево, декоративна отделка, мацева, художественні взаємовпливи.

Khrystyna Boyko

MOTIF OF THE WORLD TREE IN ORNAMENTAL PATTERNS OF DECORATIVE ADORNMENT OF MATSEVAHS

This research is devoted to the study of traditional Jewish art and the memorial plastics of the Matsevahs of Eastern Galicia from the XVI to the first third of the XX century, in particular. The article deals with the specifics of the application of the World Tree's motive in Jewish traditional art. The multifacetedness of the symbol, the depth of its origins have also resulted in a variety of executions. The meaning of the image of the World Tree is revealed as one of the dominant symbols in

the decorative adornment of the memorial plastics – matsevahs. The plant motifs used in the decoration of the matsevahs cover a very wide range of symbols, mainly in the aspect of the “tree of life” and can represent an individual, the whole family, and also the people of Israel.

The features of the interpretation of the motif of the tree in the ornamental patterns of decorative adornment of the matsevahs are described. Thus, male tombstones include the image of a tree that is marked by a powerful trunk, and a lush crown. The tree is no less popular as a motif on women’s tombstones. The traditional version of the image of a tree on female tombstones is a broken tree with baby birds, as an embodiment of the children’s longing for their mother. The use of the motif of the tree of life could also be tied to the name of the deceased person, which in translation from Hebrew or Yiddish represents a particular tree. The motif of a tree was most often situated in the upper section of the matsevah, and acted as a dominant element of symmetric, but could also be part of a complex multielemental asymmetric composition.

Occasionally, a combination of the motif of the tree and the text of the epitaph in one composition of the upper section of the matsevah is encountered.

At the same time, while analyzing the motif of a tree in Jewish art, one cannot ignore external artistic influences, in particular, imported artifacts of decorative-utilitarian art from the Middle East countries, in which trees, flowers and fruits form the basis of compositional elements.

The motif of the tree is also a traditional decorative element of ancient Slavic and Ukrainian rites and ritual artifacts. Thus, given the close contacts between Ukrainian and Jewish communities, we can confidently speak about the mutual artistic influences. The article is based on materials of author's field studies.

Keywords: *symbol, motif, Jewish traditional art, world tree, decorative adornment, matsevah, mutual artistic influence.*

Взаємопроникнення культур і національна ідентичність сьогодні стають підставою для формування толерантного поліетнічного суспільства й реальною альтернативою глобалізації, що стирає традицію, корені й самобутність окремих культур. Меморіальна пластика є виразом культурної і релігійної специфіки кожної етнічної групи, свідченням взаємних впливів. Упродовж останніх десятиліть значно зросла зацікавленість єврейською історією та культурою Східної Галичини, однак недостатньо дослідженими залишаються художні особливості пам’яток, зокрема каменерізне мистецтво мацев.

Джерелами формування цілісної системи символів та кодової інформації є тексти Тори й Талмуду [8–13]. Символіку декоративно-ужиткового мистецтва євреїв Східної Галичини досліджує Н. Левкович, розкриваючи, зокрема, символіку Світового Дерева [3]. Дерево у Святому Письмі та в українській народній меморіальній пластиці вивчає М. Моздир [5; 6]. Дослідженню символу дерева у світовій культурі та художній творчості присвячено праці І. Возняка, М. Гайковського, Т. Гонтара, Л. Горошка, І. Диди, Н. Дуди, О. Кирилюка [2].

Мета статті – охарактеризувати особливості трактування мотиву Світового Дерева в орнаментальних схемах декоративного оздоблення мацев Східної Галичини XVI – першої третини XX ст.

Рослинні мотиви трапляються в усіх видах єврейського мистецтва: у стінописі дерев’яних синагог, мозаїках, фресках та розписах мурованих синагог, у декорі Арон Кодешів, синагогальних ханук’ях, амудах, мезузах, в оформленні титульних аркушів рукописів та друкованих видань, молитовниках, ктубот, мізрахах, торашилдах, тора-мантлах, кетерах, капоретах, парохетах, свічниках, витинанках, святковому обрядовому посуді та посуді для приготування кошерних страв, начинні й інших ритуальних виробів з бронзи та срібла, ювелірних виробів. Цей мотив є популярним в оздобленні тканин та святковому традиційному обрядовому одязі: жіночих нагрудників, капорах; чоловічих кітельях, ярмулках, атарах, поясах.

Рослинні мотиви, що їх використовували у декоруванні мацев, охоплюють дуже широкий діапазон символів, головним чином в аспекті “дерева життя” та можуть репрезентувати як окрему особу, усю родину, так і весь народ Ізраїлю. Дерево та плоди також є символами рослинних аспектів Тори, яка, власне, і є “деревом життя”, мудрості, побожності, добротності як позитивних аспектів людського життя, за котрі після смерті буде отримана

нагорода у раю. У такому вимірі дерево служить символом вічного життя в майбутньому світі, у раю, де праведники (які на надгробках зображені зазвичай у вигляді тварин) показані у вигляді відпочивальників у тіні дерев та споживачів їхніх плодів. Цей зміст може бути представленим в образі як повного дерева, так і окремих гілок, листків, квітів, плодів, букетів, вінків. У текстах Тора ототожнена з деревом і “є деревом життя для тих, хто її набуває, бо набуття є краще від придбання срібла і понад золото дорожче, дорожче від перлів, і ніщо з того, що бажаєте, не зрівняється з нею” [10, с. 707].

“Більшість збережених символів на мистецьких артефактах походять з культури давніх епох. Багато з них мають поліетнічний характер, притаманний для більшості світових культур” [3, с. 196]. “Певні символи часто набували нових значень, які могли витіснити старі або співіснувати з ними; загалом таке накладання значень – як нашарування різних культур – робить той чи інший знак багатозначним, полісемантичним, утруднюючи його конкретне прочитання. Дуже багато подібних знаків є в українській вишивці, і в ткацтві, і в розписах на кераміці” [4, с. 20].

Міфологія і сакральні тексти розрізняють чимало видів міфологічних дерев: “світове дерево”, “дерево життя”, “дерево смерті”, “дерево пізнання добра і зла”, “містичне дерево”, “родове дерево”. “Домінантним символом світових культурних традицій є мотив дерева, який виступає як візуалізація Всесвіту, втілення вічного життя, протистояння добра і зла тощо. Світове Дерево є одним із доміантних символів у декоративному оздобленні творів традиційного єврейського мистецтва. Багатогранність символу, глибинність його витоків зумовили і численні варіанти виконання. Світове дерево є центральним об’єктом учень юдаїзму, зокрема Кабали.

Водночас значне поширення символу передбачає його багаторівневе трактування і різну глибинність передання змістового навантаження. Відповідно кожен символ можна розглядати за ступеневим принципом передання змісту. Дерево як символ вищого ступеня можна трактувати як універсальну концепцію світу, характерну для більшості світових культур і форм мистецтва. Дерево як символ наступного ступеня – втілення концепції добра і зла, життєвого циклу. Нижчим ступенем змісту можна вважати дерево як втілення фізіологічної, духовної характеристики людини, ідей моральності тощо” [3, с. 195–196]. “Порівняння людей з деревами також має глибокий зміст. Так як дерева, щоб виконати своє призначення, повинні випустити нове гілля, листя, квіти та фрукти, так і людина на землі працює над формуванням своєї моральної, інтелектуальної та духовної істини. Тому мудреці про нагороду за добрі справи говорять як про “плоди” діяльності людини” [13, с. 665]. Зокрема в євангельських притчах Ісус Христос навчав учнів пізнавати людей за “їхніми плодами”, порівнюючи їх з деревами. “Виплекайте дерево добре, то й плід його добрий, а посадіть дерево погане, то й плід його поганий. Бо дерево пізнається з плоду” [8, с. 21].

Зображення Світового Дерева в єврейському мистецтві Східної Галичини XVII – першої третини XX ст. є одним із доміантних елементів орнаментальних схем, поширеним символом меморіальної пластики мацев, трапляється у декоративному вирішенні синагог, предметах синагогального вжитку, домашніх ритуально-обрядових предметах. У традиції оздоблення мацев рослинні мотиви мають декоративне значення та можуть нести конкретне семантичне навантаження. Так, згідно з юдейською традицією чотири види рослин: цитрусові, фінікова пальма, мирт, верба символізують вихід іудеїв з пустелі, перехід через річку Йордан і поселення на родючій землі Ізраїлю. А такі сім видів рослин і плодів, як: пшениця, ячмінь, виноград, фіга, гранат, оливки, мед (із фінікової пальми) є символами родючості землі Ізраїлю, їх перші плоди приносять у жертву в Храм, ними оздоблюватимуть мацеви, ритуальні предмети, шлюбні контракти, друквані видання та рукописи [12, с. 187].

Орнаментальні мотиви юдейських надгробків є найчастіше рослинними. Важлива ознака – наявність на цих надгробках рослинних орнаментів як “заповнювачів” всієї площини каменя (за винятком самого тексту епітафії) рослинними композиціями. Рослинним орнаментом часто прикрашали також аркові завершення порталів, декоративні бордюри, що обрамлювали шрифтові композиції епітафій. Більше того, зображувані на мацевах предмети,

як, наприклад Корони Тори, свічники, також зооморфні мотиви містять запозичені з рослинних форм елементи.

Традиційним варіантом зображення дерева на жіночих надгробках є зламане дерево чи гілка з пташенятами як втілення туги дітей за матір'ю. У єврейській народній традиції дерево – втілення плодючості й материнства (фото 4). На дівочих надгробках можна натрапити на зображення ялини як символу юності, краси. На чоловічих надгробках зображення дерева відзначається могутнім стовбуром, пишною кроною. Використання мотиву дерева життя також може бути пов'язано з іменем померлої особи, яке у перекладі з іврити чи ідишу означають певне дерево.

Зламане дерево – символ передчасної смерті, туги за померлою особою. У більшості випадків даний мотив застосовували для декорування мацев на могилах молодих людей, його часто корелювали з текстом вирізьбленої на ній епітафії (фото 1; 6). Такий мотив могли одночасно доповнювати іншими пошкодженими, зламаними, розбитими, нахиленими, викривленими предметами чи об'єктами, наприклад: свічками, глечиками, вазами, колонами, будівлями. Так, наприклад, при зображенні головного фасаду будинку характерними для даного мотиву елементами є – зламані двері, відчинені навстіж вікна. Сама будівля, яка у більшості випадків нагадує традиційне зображення синагоги чи дому молитви, також може мати вигляд непропорційної, дещо нахиленої, перекошеної.

Мотив дерева найчастіше розташований у верхній секції мацеви й може бути укомпонованим у ній у вигляді симетричної (рис. 1; 2) і значно частіше асиметричної композиції (фото 1; 3; 4; 5; 6). Виступає як її домінуючий елемент, але також може бути частиною складної багатоелементної композиції, поєднуючись із: квітковими гірляндами, довільними композиціями з різноманітних рослин, свічниками, птахами, ритуальними предметами: дзбаном та підносом, предметами синагогального вжитку, Коронаю Тори, шестикутною зіркою, архітектурними елементами (фото 1–6) (рис. 1; 2). Трапляються поєднання мотиву дерева і тексту епітафії у цілісну орнаментальну композицію верхньої секції. У такому випадку дерево завжди служить домінуючим елементом, а текст у вигляді стрічок, медальйонів – обрамленням, завершенням та доповненням такої композиції.

В окремих випадках дерево може “проростати” корінням із нижньої секції, служити обрамленням шрифтової композиції епітафії і завершуватися розлогим гіллям та розкішним листям у верхній секції мацеви, формуючи у такий спосіб її логічне завершення (фото 2).



1.



2.

1. Надгробок Меїра, сина рева Аврагама Мордехая (1901 р.); м. Снятин Івано-Франківської обл. Фото автора, 2009 р.

2. Надгробок Рози, доньки рева Аврагама (1936 р.); м. Броди Львівської обл. Фото автора, 2007 р.

1. נפ איש תם וישר	1. помер чоловік непорочний і чесний
2. רודף צדקה וחסד	2. послідовник справедливості та милості
3. נחמד ואהוב לבריות	3. милий і любимий у людей
4. יראת ה' זרהה על פניו	4. який боявся бога сіяння на обличчі його
5. דגול ומפואר במעלותיו	5. видатний і прекрасний у достоїнстві своєму
6. נפטר בשם טוב מו"ה	6. помер в імені доброму вчитель наш рев
7. מאיר ב"ר אברהם מרדכי	7. Меїр, син рева Аврагама Мордехая
8. יא ניסן שנת תרסא	8. 11 нісана року 661 (неділя, 31 березня 1901 р.)
9. בשלשים לימיו היו	9. у тридцять років життя його
10. תנצ'בה'	10. нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

Переклад тексту епітафії до фото.1. – А. Корчак



3.



4.

3. Надгробок рева Менахема Маніша Мордехая, сина Натана Йони (1836 р.); м. Броди Львівської обл. Фото автора, 2007 р.

4. Надгробок Рахель, доньки рева Еліягу Шімхи Фрідмана (1896 р.); м. Броди Львівської обл. Фото автора, 2007 р.



5.



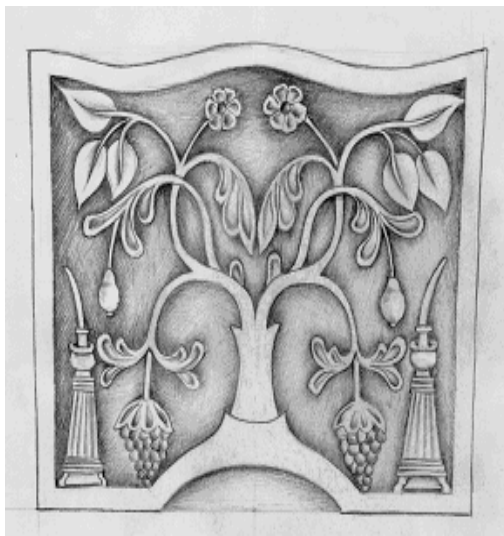
6.

5. Надгробок рева рабі Аврагама Якова Гільфердінга, сина покійного учителя Цві Гірша Гільфердінга (1834 р.); м. Броди Львівської обл. Фото автора, 2007 р.

6. Надгробок рева Аврагама Еліезера, сина рева Йосефа Давіда левіта (1898 р.); м. Снятин Івано-Франківської обл. Фото автора, 2009 р.

1. איש תם הולך מישרים	1. чоловік непорочний, який ходив прямо
2. באבו נקטף עלה לשערים	2. помер в юному віці, на початку шляху свого / була зірвана [квітка] / піднялося волосся
3. רב אבל לאשת נעורים	3. велика скорбота в дружини молодої
4. הבנים צועקים כל בת נשברים	4. сини голосять, усі доньки розбиті [нещастям]
5. מר ובכיון זקינם ונערים	5. гіркота та плач старих та молодих
6. על מות ר אברהם אליעזר	6. над померлим ревом Аврагамом Еліезером
7. ב"ר יוסף דוד סג"ל	7. син рева Йосефа Давіда левіта
8. נאסף אל עמו י"ג ניסן	8. помер (прилучений до народу свого) 13 нісана (вівторок, 5 квітня)
9. תרנה ת'נ'צ'ב'ה	9. 658 (1898 р.) нехай буде душа його зав'язана у вузлі життя

Переклад тексту епітафії до фото 6. – А. Корчак



1.



2.

Рис. 1, 2. Графічна реконструкція мотиву “дерева життя” на мацевих єврейських кладовищ м. Бурштин Івано-Франківської обл. та м. Буськ Львівської обл., 2006–2008 рр.

Дерево – в ідейному, символічному аспекті охоплює надзвичайно великий спектр мотивів; у їх основі усі форми є рослинними. У формальному аспекті реалістичні зображення дерев, проте без явно вираженої породи, започатковані приблизно у XIX ст. Серед них найреалістичніше та найчисельніше зображуваними є: пальма, дуб, плакуча верба, фруктові дерева (обвішані плодами, породи яких лише іноді можна розпізнати за формою плоду), хвойні дерева (зображені дуже умовно), а також кущі (переважно рожі, плющ). Паралельно зображали одну гілку згаданих дерев чи рослин, найчастіше різьбярі обирали звичний мотив пальми чи дуба. До XIX ст. у народному різьбярстві (але й не лише), образ “повноцінного” дерева є репрезентованим типовим орнаментальним мотивом “дерева життя” – стилізована, дуже часто квітуча гілка, часто з плодами або гроном, що “виходить” з вазона чи виростає із землі (рис. 1; 2). Серед них важливими є три умовні форми: “вазон”, “дерево життя”, “хвилясте стебло”. З XIX ст. з’являються й інші згадувані раніше варіанти: зламане, похилене, зрізане, зсохле дерево (або окрема його гілка); або лише зламана, зрізана, зсохла гілка (без листя); стиглі фрукти, які лежать поряд з деревом або падають з дерева.

Етрог – надзвичайно рідкісний мотив, який завжди зображували з лулавом. Іноді поміщений у спеціальну скриньку для зберігання; від XIX ст. – лулав і етрог – атрибути свята Суккот, проте їх застосування у декоративному оздобленні мацев у відомих прикладах не має чіткого пояснення.

Гранат – від XVI ст. плоди граната зображені переважно з відкритим насінням, а плід – висячим на гілці, часто з підкресленою короною; також відтворюють листя та квіти дерева. Символізує безсмертя, духовне очищення, є втіленням раю. У Торі – один із символів і щедрот землі Ізраїлю. У юдаїзмі – втілення фізичної та духовної краси, символ пристрасті, кохання [9, с. 742–743].

Квіти – від XVI ст. представлені у різноманітних варіантах: як окрема квітка, як квітка на стеблі, на гілці, у букеті, у вазоні, інше. Зазвичай зображення стилізоване без чітко вираженого виду рослини. Реалістичніший вигляд квіти отримали у XIX ст., крім того, впроваджено нові контексти. Зміст символу часто пов'язаний з іменем померлої особи.

Листя, гілля – від XVI ст. представлені у різноманітних варіантах: як окремі листки, так і у вигляді стрічкового орнаменту, гілки з листям, квітами інше. Зазвичай зображення стилізоване без чітко вираженого виду рослини. Реалістичніший вигляд квіти отримали у XVII ст., з яких чітко можна виокремити акант, згодом виноград, і від XIX ст. поступово з'являються й інші варіанти. Майже обов'язковий елемент декоративних бордюрів, у декорі верхньої секції мацев часто поєднаний із зооморфними мотивами в її центрі.

Маківка – мотив перейнятий із християнського середовища, плоди зображені на стеблах із пишним листям, іноді із розквітлою квіткою у центрі переважно асиметричної композиції.

Плоди – окремо або на гілці вже від XVI ст., а від XVIII ст. – у вазоні, рідше на дереві, переважно стилізовані. Символізує або плоди самого дерева, або плідне життя, або плід дерева життя, тобто безсмертя душі, нагороду. Найреалістичнішими у кам'яній різьбі мацев трапляються зображення плодів етрогу, винограду, граната.

Шишка – від XVII ст. на мацевах трапляється дуже рідко, переважно як акротеріон; у спрощених реалізаціях ідентифікація є надзвичайно складною.

Виноград – гроно або лоза з гронами – вже від початку XVII ст. Від XIX ст. виноград вирізьблювали у вигляді повноцінного куща переважно центричної композиції, що проростав із землі чи вазона; виноградна лоза з пишними гронами стає елементом декоративних бордюрів, щільно обвиває колони мацев у вигляді порталів або її несуть тварини. Виноградну лозу часто трактують як Дерево життя. Крім плоду як такого, гроно може бути символом Землі Ізраїлю, вченого, плідного життя. Виноград неодноразово згаданий у текстах Тори як втілення краси, родючості, плодovitості, божественного задуму [11, с. 55; 13, с. 665]. У декоруваннях галицьких мацев мотив світового дерева часто поєднується із зооморфними мотивами, наприклад: з ведмедем, вівцею, білкою, оленем, левом, голубами, пеліканами.

Інспіраційними джерелами зображення Світового дерева в єврейському образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. є тексти Тори, зокрема Дерево життя та Дерево Пізнання в Едемському саду, розквітла гілка мигдалю в руках Авраама, дерево шкіни, дерево побудови храму тощо. Символізм Світового дерева безпосередньо пов'язаний з ученням Кабали, особливо поширеного в Галичині від XVIII ст., адже однією з важливих книг вчення є “Ец Хаїм” – “Дерево життя”, а основоположний аспект езотеричної науки Кабали – осмислення Творця і Творіння, мети Творіння і Творення, сутності людини та духовного змісту її існування. Основні ідеї Кабали втілені в ученні про Адамон Кадмон. Водночас, аналізуючи мотив дерева в єврейському мистецтві, не можна ігнорувати сторонніх мистецьких впливів, зокрема, імпортованих пам'яток декоративно-ужиткового мистецтва з країн Близького Сходу, а саме – Туреччини, Ірану (Персії), в яких дерева, квіти та плоди становлять основу композиційних вирішень. Традиційним декоративним елементом давньослов'янських і українських обрядових та ритуальних артефактів є мотив дерева. Таким чином, враховуючи тісні контакти між українською та єврейською громадами, з упевненістю можна говорити про поширення мистецьких взаємовпливів. Важливим фактом для підтвердження цієї тези є використання із сакральною метою, зокрема, в Арон-га-Кодеш, золототканих або гаптованих тканин, авторства майстрів-християн, основним орнаментальним елементом яких є дерево. Від середини XIX ст. динамізуються процеси секуляризації в єврейському мистецтві, зумовлені поширенням Гаскалі, і в окремих випадках мотив дерева втрачає глибинний зміст. Так, у оздобленні мацев під впливом європейської меморіальної

пластики формується композиція похиленого дерева над урною, що є переспівом популярного сюжету скорботної жіночої постаті над урною [3, с. 197–198].

У християнстві дерево служить багатозначним та містким символом. Надмогильні християнські пам'ятники XVIII–XIX ст., що самі собою є символами, нерідко наділені додатковою символікою, здебільшого виявленою у пластичних формах різних предметів, рослин, знаків тощо. Упродовж віків вона збагачувалася, трансформувалася. Нею сповнені світоглядні уявлення українського народу, врешті, буття людини в усіх його проявах – обрядах, звичаях, фольклорі. Звісно, що вона позначилася й на цвинтарному пам'ятникарстві [6, с. 220–221]. Так, поширеним символічним мотивом, починаючи з XIX ст., є: виноградна лоза (Теребовля, Щирець, Звенигород, Малі Заліщики, Білий Камінь, Опори, Дрогобич). На окремих надмогильниках лоза асоціюється з образом дерева (Стояннів). До унікальних слід віднести поодинокі дерев'яні стели – “дерева”, що уціліли на цвинтарях Великого і Малого Вербіжа, Строчатова, Печеніжина, Коломій на Підкарпатті. Поки що знаку-символу “дерево життя” не вдалося зафіксувати на жодному надмогильному хресті в Україні, зробленому з дерева. Рідкісним він є і на кам'яних надмогильниках. На Покутті його виявлено лише на трьох кам'яних хрестах. Очевидно, це можна пояснити згасанням відповідної традиції [6, с. 225–226].

Як символіко-декоративний мотив “дерево життя” відомий у всіх видах українського декоративного мистецтва: вишивках, тканих рушниках, жіночих головних уборах, килимах, кераміці, мережках та інших видах народної художньої творчості ряду областей України [6, с. 226]. В обрядових атрибутах українців трапляються віха, висока палиця з колесом-сонцем, весільне гільце, Марена з верби і т. д. Тризуб також символізує світове дерево. Весільне гільце робили із сосни, прикрашали квітами, калиною, стрічками; воно символізувало наречену. Світове дерево в образі жінки символізує невичерпну силу, що відтворює все живе, вічне, оновлене. Чи не тому в українських легендах, піснях, повір'ях дівчина, жінка частенько перетворюється на дерево, калину, вербу, тополь.

У зв'язку з тим, що померлих вважали тими, хто повернувся до Великої матері, виникали похоронні традиції, такі, як поховання під деревом, у кроні дерев, дуплі, стовбурі, дерев'яній домовині. Символ дерева – один із найстаріших. Вічнозелене дерево Життя складається з трьох сфер: стовбура, верхів'я, коріння. Стовбур означає земне життя людей, крона дерева – духовний світ богів, коріння – підземний, потойбічний світ. Ці три яруси світу зображували ще на трипільських глеках. Отже, Світове дерево – своєрідна модель Всесвіту й людини, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце.

Дерево життя – це родовідне дерево, де кожна гілочка символізує когось із предків або родичів (братів, сестер і т. д). Такі родовідні дерева (як оберіг) можна побачити на рушниках, біля образів у кожній українській хаті. Світове дерево в своїй основі має хрест, що символізує модель людини з розставленими руками; поділ доби на ранок, день, вечір, ніч; року – на весну, літо, осінь, зиму; поділ простору на північ, південь, захід, схід. Отже, хрест – спрощена модифікація світового дерева, символізує життя, безсмертя, плодюче начало [1, с. 216–218].

У традиційному українському мистецтві мотив Світового дерева широко використовували також, наприклад, у писанкових взорах. “Зображення такого дерева буває різним. Особливо дивовижні писанки із зображенням богині Березині, знаку, що позначає людину з піднятими вгору руками, яких було і дві, і чотири, і шість. Така постава могла творити й дерево – символ Богині. Іноді воно подається як невеличка сосонка (має багато варіантів залежно від етнічних територій України), біля якої зображають двох оленів – це середній ярус світобудови; часто у вигляді так званого вазона, зазвичай з листками і квітами, а те, що нібито творить горщик, має форму чотирикутника, ромба або трикутника – символа землі, засіяного крапками-насінням і з рисочками-водою (підземний рівень). Зображення Дерева життя символізує також розвиток роду – батько, мати, дитина – зазвичай це стовбур і три гілочки з листочками або квітками, їх може бути і п'ять – навесні так розвивається дерево: на гілці з'являється новий пагін, що складається з трьох листочків і має вигляд тризубця, звідси ще одна назва такого взору “трохлистник”. До неба, за уявленнями наших предків, можна було піднятися не лише по дереву, а й по драбині, тому “драбинки” часто містяться на писанках із деревцем. Дуже багато є писанок із рослинним орнаментом, які мають назви різних дерев (та їх

частин) і квітів: “виноград”, “дубові листки”, “тюльпани”, “квітки”, “орхідеї”, “калиновий лист”, “яблуня”, “явір”. Іноді вони виступають у ролі світового дерева, за допомогою таких писанок намагалися вплинути на добрий урожай. Даруючи писанки з “дубовими листками”, рідним та знайомим бажали міцного здоров’я і довголіття [4, с. 24, 26–27].

Зображення Світового Дерева, дерева життя в традиційному єврейському мистецтві Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. є одним із домінантних елементів орнаментальних схем, а також поширеним символом меморіальної пластики мацев. Джерела для його втілення у каменерізному мистецтві – тексти Тори і Талмуда.

Мотив Дерева життя є традиційним декоративним елементом давньослов’янських і українських обрядових і ритуальних артефактів, який, проте, значно менше поширений у цвинтарному християнському пам’ятниківстві. Враховуючи тісні контакти між українською та єврейською громадами у середині XIX ст., можна стверджувати про поширення мистецьких взаємовпливів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куйбіда В. Дерево світове / В. Куйбіда // Енциклопедичний словник символіки культури України / [за заг. ред. О. І. Потапенко, В. П. Коцура, В. В. Кубійди], – 6-те вид. – Корсунь-Шевченківський : Корсунський видавничий дім “Всесвіт”, 2015. – С. 216–218.
2. Збірник науково-технічних праць Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України. “Символ дерева у світовій культурі та художній творчості”. – Львів : Національний лісотехнічний університет України. – 2006. – Вип. 16. 4. – 128 с.
3. Левкович Н. Я. Декоративно-ужиткове мистецтво євреїв Східної Галичини XVIII – першої третини XX ст. / Н. Я. Левкович. – Львів, 2016. – 508 с.
4. Манько В. Українська народна писанка. – Львів : Свічадо, 2005. – 41 с.
5. Моздир М. І. Дерево у Святому Письмі / М. І. Моздир // Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України: Збірник науково-технічних праць “Символ дерева у світовій культурі та художній творчості”. – Львів : Національний лісотехнічний університет України. – 2006. – Вип. 16. 4. – С. 108–114.
6. Моздир М. Українська народна меморіальна пластика. – Львів : Афіша, 2009. – 288 с.
7. Пилат О. С. Символ дерева в міфології народів світу // Науковий вісник Національного лісотехнічного університету України: Збірник науково-технічних праць “Символ дерева у світовій культурі та художній творчості”. – Львів : Національний лісотехнічний університет України. – 2006. – Вип. 16. 4. – С. 124–130.
8. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – Євангелії: від Матея, 12:33. – С. 21.
9. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – Книги поетичні: Пісні Пісень, 4:3; 6:7; 4:13. – С. 742–743.
10. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – Книги поетичні: Приповідки, 3:13-15. – С. 707.
11. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – П’ятикнижжя: Буття, 49:11. – С. 55.
12. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – П’ятикнижжя: Второзаконня, 8:7,8. – С. 187.
13. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: [повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами]. – Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies 1991. – 60 М. – Книги поетичні: Псалми, 80:9-12. – С. 665.

REFERENCES

1. Kuibida, V. (2015). World tree, *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliky kultury Ukrainy* [Encyclopedic Dictionary of Ukrainian Culture Symbols], 6 edition, Korsun-Shevchenkivsky, Korsun publishing house "Vsesvit", pp. 216–218. (in Ukrainian).
2. *Zbirnyk nauково-tekhnichnykh prats Naukovyi visnyk Natsionalnoho lisotekhnichnoho universyetu Ukrainy*. "Symvol dereva u svitovii kulturi ta khudozhnii tvorchosti" (2006). [Collection of scientific and technical works Scientific Bulletin of the National Forestry University of Ukraine. "The symbol of the tree in world culture and artistic creativity"], Lviv, National Forestry University of Ukraine, vol. 16.4. (in Ukrainian).
3. Levkovych, N. Ya (2016). *Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo yevreiv Skhidnoi Halychyny XVIII – pershoi tretyny XX st.* [Decorative and applied art of the Jews of Eastern Galicia XVIII – first third of XX century], Lviv. (in Ukrainian).
4. Manko, V. (2005). *Ukrainska narodna pysanka* [Ukrainian Easter egg], Lviv, Svichado. (in Ukrainian).
5. Mozdyr, M. I. (2006). Tree in Holy Scripture, *Zbirnyk nauково-tekhnichnykh prats Naukovyi visnyk Natsionalnoho lisotekhnichnoho universyetu Ukrainy*. "Symvol dereva u svitovii kulturi ta khudozhnii tvorchosti" [Collection of scientific and technical works Scientific Bulletin of the National Forestry University of Ukraine. "The symbol of the tree in world culture and artistic creativity"], Lviv, National Forestry University of Ukraine, vol. 16.4., pp. 108–114. (in Ukrainian).
6. Mozdyr, M. (2009). *Ukrainska narodna memorialna plastyka* [Ukrainian folk memorial plastic], Lviv, Afisha. (in Ukrainian).
7. Pylat, O. S. (2006). The symbol of the tree in the mythology of the peoples of the world, *Zbirnyk nauково-tekhnichnykh prats Naukovyi visnyk Natsionalnoho lisotekhnichnoho universyetu Ukrainy*. "Symvol dereva u svitovii kulturi ta khudozhnii tvorchosti" [Collection of scientific and technical works Scientific Bulletin of the National Forestry University of Ukraine. "The symbol of the tree in world culture and artistic creativity"], Lviv, National Forestry University of Ukraine, vol. 16.4., pp. 124–130. (in Ukrainian).
8. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Gospels: from Matea, 12:33., p. 21. (in Ukrainian).
9. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Books poetic: Song of Songs, 4: 3; 6: 7; 4:13., pp. 742–743. (in Ukrainian).
10. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Books poetic: Proverbs 3: 13-15., p. 707. (in Ukrainian).
11. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Pentateuch: Genesis 49:11., p. 55. (in Ukrainian).
12. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Pentateuch: Deuteronomy, 8: 7.8., p. 187. (in Ukrainian).
13. *Sviate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* (1991) [Scriptures of the Old and New Testament], Full translation of the original Jewish, Aramaic and Greek texts, Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 60 M. – Books poetic: Psalms 80: 9-12., p. 665. (in Ukrainian).

УДК 745/7497.03:321.74:7.071.1330.341.2
ORCID iD 0000-0003-0340-5436

Ольга Ямборко

ХУДОЖНИК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА І ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ У РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВИРОБНИЧИХ ВІДНОСИН

У статті розглянуто особливості мистецької діяльності в контексті радянської системи виробничих відносин – планової економіки. Представлено інституційну систему художньої галузі радянського зразка, її функції, коло пріоритетів та роль, яку в цій моделі влада відводила митцеві. Висвітлено директивний і монопольний вплив держави на мистецький процес в СРСР, зокрема через структури Спілки художників та Художнього фонду.

Ключові слова: мистецтво радянського періоду, художня промисловість, статус художника, Спілка художників, Художній фонд.

Ольга Ямборко

ХУДОЖНИК ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В СОВЕТСКОЙ СИСТЕМЕ ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ

В статье рассмотрены особенности творческой деятельности в контексте советской системы производственных отношений – плановой экономики. Представлено институциональную систему художественной отрасли советского образца, ее функции, круг приоритетов и роль, которую в этой модели власть отводила художнику. Освещены директивное и монопольное влияние государства на художественный процесс в СССР, в частности через структуры Союза художников и Художественного фонда.

Ключевые слова: искусство советского периода, художественная промышленность, статус художника, Союз художников, Художественный фонд.

Olha Yamborko

ARTIST OF APPLIED ARTS AND ART INDUSTRY IN THE SOVIET SYSTEM OF PRODUCTION RELATIONS

The peculiarities of artistic activity in the context of the Soviet system of planned economy are considered. The institutional system of the art industry of the Soviet era, its functions, the range of priorities and the role assigned to the artist in this model are presented. The legislative and monopolistic influence of the state on the artistic process in the USSR, in particular through the structures of the Union of Artists and the Art Foundation, is highlighted.

The centralized policy of the Soviet state in the art industry, carried out through a number of institutions and regulated by the decisions of the government, was motivated by the program's task of carrying "art to the masses". Accordingly, the system formed the specific status of the artist, guided by the slogan "Artist – for production!". The Soviet ideology has formed a corresponding demand – especially on unique works of monumental art for public objects, which was mainly handled by the Art Foundation as well as copied objects of "artistic crafts" for the population that was the departmental branch of "Ukrhudozprom". This increased the need for skilled decorative arts artists, for the preparation of which the state has developed a network of higher, secondary specialized education institutions.

The system of the artistic industry of the Soviet model began to form during the 1920's, gained a clear organizational outline in the 1940's and was reformed in the 1960's. At the head of the system was the Union of Artists – the key organ in the hierarchy of the creative industry and the state instrument of centralized management of it. Participation in the Union opened the possibility of career growth through participation in exhibitions, obtaining favorable orders, obtaining honorary titles and awards. The Art Foundation subordinated to the Union performed economic and production functions, and the Artistic Councils, as the main censorship, determined the “ideological and artistic” quality of artistic production and approved the admission to exhibitions, the replication of industrial products or sales in public facilities.

The main customer of artistic products was the state. Art became a segment of the Soviet planned economy along with the formation in 1940 of the Art Foundation of the USSR and its republican affiliates. In the department of the Art Foundation of the USSR there were a variety of enterprises – cooperatives, factories, workshops, and executed state orders.

The artistic industry was posed by the state among the priority directions of the national economy such as metal rolling, machine building, production of haberdashery products.

Features of the functionalization of the system are considered on the example of the development of the sphere of artistic textiles – on the scale of art crafts and individual creativity of artists.

Keywords: *the art of the Soviet era, the artistic industry, the status of the artist, the Union of Artists, the Art Foundation.*

Історичне минуле, що пов’язує українське мистецтво з радянським періодом залишається актуальним чинником, який на початку ХХІ ст. ще впливає на художній процес, зокрема утримання окремих пережитків застарілої інституційної структури. Водночас, такі запозичення з минулого позбавлені їх первинних мотивів та умов, з урахуванням яких були створені, тому є неефективними у реаліях сучасного мистецького процесу. В цій ситуації очевидний брак критичного переосмислення минулого, зокрема засад радянської системи мистецької галузі.

Означена проблематика сьогодні є предметом мистецтвознавчих і культурологічних досліджень. У такому ракурсі радянський період широко аналізують зарубіжні вчені, зокрема російські – Г. Беляєва [1], А. Суворова [7], Г. Янковська [8] та ін. В українському мистецтвознавстві дана проблематика є частиною комплексних досліджень художнього життя ХХ ст., особливо тих, що стосуються мистецтва соцреалізму – О. Роготченко [6].

Мета статті – висвітлити інституційну систему художньої галузі радянського зразка, її функції, коло пріоритетів та роль, яку в цій моделі відводилась митцю.

Централізована політика радянської держави у мистецькій галузі, здійснювана через низку інституційних установ та регламентована рішеннями КПРС й уряду, була мотивована програмним завданням нести “мистецтво в маси”. Відповідно, система формувала специфічний статус художника, керуючись лозунгом “Художник – на виробництво!”. Це змінило контекст художнього життя в радянський період – запит на авторські станкові твори було локалізовано здебільшого виставковими залами чи музейними збірками, натомість зросла роль художньої промисловості, різного роду оформлень – від книжкової графіки до об’єктів монументального мистецтва тощо. Окрему нішу займали народне і самодіяльне мистецтво, структуровані за загальним принципом республіканських творчих спілок.

Перебуваючи під ідеологічним тиском, мистецька галузь була переведена на економічно-господарську модель розвитку, програма якої передбачала “тематичне планування творчості, вилучення приватників із сфери легальної художньої діяльності, контракцію, держзамовлення з авансуванням робіт, детальну систему планування, постачання і збуту масової художньої продукції, слабо розроблене авторське право” [8, с. 34] тощо. Згідно з твердженням Г. Беляєвої, у системі художнього ринку радянського суспільства станкове мистецтво дотували за рахунок прибутків від реалізації виробів народних промислів і художнього ширпотребу [1].

Інституційна система художньої галузі радянського зразка почала формуватись упродовж 1920-х рр., чітких організаційних обрисів набула у 1940-х рр. і зазнала переформатування у 1960-х роках. Тут можна класифікувати кілька складових – ідеологічно-творчу і заохочувальну-цензурну-виробничу-освітню. Очолювала систему Спілка художників – ключовий орган в ієрархії творчої галузі та державний інструмент централізованого управління нею. Участь у Спілці відкривала змогу кар’єрного зростання – шляхом участі у виставках, отримання вигідних замовлень, здобуття почесних звань і нагород. Підпорядкований Спілці Художній фонд виконував господарсько-виробничі функції, а Художні ради як основний цензурно-експертний орган визначали “ідейно-художню” якість мистецької продукції і затверджували допуск до виставкових експозицій, до тиражування промислової продукції чи реалізації в об’єктах громадських споруд тощо.

Основним замовником художньої продукції виступала держава, що впливало на тематику, обсяги і характер творів. Мистецтво стало сегментом радянської планової економіки разом із утворенням у 1940 р. Художнього фонду СРСР та його однойменних республіканських філій. У віданні Художнього фонду СРСР перебували різноманітні підприємства – кооперативи, заводи, фабрики, майстерні, які й виконували державні замовлення. У 1960-х рр. держава структурувала і посилила свою функцію замовника, керуючись постановою Ради Міністрів СРСР № 649 про “Заходи впорядкування реалізації творів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва” (1960). У цьому ж контексті відбулася реорганізація сфер художньої промисловості й народних художніх промислів: підприємства “Промкооперації” були переведені з колективної у державну форму власності – як всенародну.

На початку 1970-х рр. на балансі Художнього фонду СРСР перебували близько 180 виробничих підприємств та більше 46 000 працівників [7, с. 189]. У тому числі, за станом на 1983 рік, – близько двох тисяч народних майстрів УРСР [5, с. 7]. Насаджування принципів планової економіки зробило предметом мистецтва “художню продукцію”, а творчий підхід у цій сфері замінила економічно-виробнича логіка. Так, було підраховано, що Художній фонд СРСР у 1971 р. виконав художньої продукції на 148, 8 млн. крб.; у цій сумі найбільшу частку становили художньо-оформлювальні роботи (на 53,0 млн. крб.) та декоративно-прикладне мистецтво (25,3 млн. крб.) [7, с. 190].

Питання розвитку художньої промисловості ставилося державою серед пріоритетних напрямів народного господарства та на один щабель з металопркатом, машинобудуванням, виробництвом галантерейних виробів і предметів широкого вжитку – від гумових підощ, меблів, кухонного начиння до інвентарю для сільськогосподарського використання тощо. Відтак, у Законі “Про п’ятирічний план відбудови й розвитку народного господарства УРСР на 1946–1950 рр.”, ухваленому VIII сесією Верховної Ради УРСР 30 серпня 1946 р., йшлося про необхідність “відновити і перевищити довоєнний рівень художніх промислів України: художньої вишивки, килимоткацтва, художнього ткацтва, художньої кераміки, різьби та інкрустації по дереву і каменю; забезпечити широкий розвиток художньої вишивки в Решетилівці, Клембівську і Переяславі; художнього ткацтва в Дегтярях, Кролевеці й Переяславі; килимоткацтва в Решетилівці; художньої кераміки в Опішні й різьби по дереву в Косові” [3, с. 21–23]. Функцію провідного виконавця художніх виробів у колишній УРСР доручили Міністерству місцевої промисловості, якому підпорядковувалися структури Укрхудожпрому, Центрального художнього конструкторсько-технологічного бюро, постачально-збутова база та фірмова торгова мережа [5, с. 6]. Республіканське промислове об’єднання художніх промислів “Укрхудожпром” від часу свого заснування у 1944 р. зазнало кількох реорганізацій та перейменувань, залишаючись до 1990-х рр. однією з базових структур у системі функціонування вітчизняних художніх, у т. ч. народних, промислів. Сюди належали 5 виробничо-художніх об’єднань, 25 фабрик художніх виробів з понад сотнею філій та цехів [5, с. 6], де працювали близько 27000 співробітників.

Спеціалістів декоративного мистецтва для системи художньої промисловості й народних художніх промислів УРСР, зокрема у галузі художнього текстилю вищого рівня кваліфікації, готував Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва (заснований 1946 р.), майстрів із середньою спеціальною освітою – Львівське училище прикладного

мистецтва ім. І. Труша, Вижицьке училище прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, а також Косівський художній технікум народних художніх промислів ім. В. Касіяна, Кролевецьке й Решетилівське професійно-технічні училища. Відразу після завершення навчання молоді фахівці отримували скерування на виробництва, значною мірою випускники апробували свою профорієнтацію уже під час виконання дипломних проектів.

До середини 1950-х рр. робота художніх кадрів на виробництвах була не структурованою, оскільки запит на такого роду фахівців перевищував пропозицію. Так, у Решетилівській промартілі, що мала одну з провідних килимарень в Україні, посаду художника ввели у штатний розпис 1953 року [2, с. 8]. Тому килимарські майстерні України послуговувалися збереженими довоєнними взірцями композицій або розробками Центральної художньо-експериментальної лабораторії Головного управління художніх промислів у Києві (“Укрхудожпром”). Якщо в умовах зростання плану і темпів масового виробництва зразки довоєнного періоду часто виявлялися неефективним джерелом для наслідування через їх композиційну перенасиченість, то централізоване постачання різних регіональних підприємств килимовими ескізами загрожувало уніфікацією, втратою локальних художньо-стильових рис у продукції майстерень. За відсутності штатних художників авторами нових рисунків нерідко були місцеві майстри-килимари, їх проекти затверджувались до виробництва “Облхудожпромспілка” [2, с. 8]. На загал, розробка будь-якого типу – для масового тиражованого й обмеженого серійного виробництва, унікальних об’єктів громадського призначення, проходила етап затвердження і допуску в експертних рада. Масові зразки килимів, художніх тканин розглядали Міністерство легкої промисловості, Художня рада Всесоюзного інституту асортименту легкої промисловості у Москві та ін. Відповідна система, але як процедура ідеологічно-цензурного контролю була налагоджена стосовно участі у творчих виставках, що, своєю чергою відбувалися за усталеними принципами: домінуванням тематичної лінії (ювілейні дати, знакові події у житті держави тощо), єдиним стильовим методом образотворчої мови, дотриманням академічної ієрархії у поділі на високе та прикладне мистецтва. У цьому зв’язку, не без зусиль ентузіастів, удалося надати народному мистецтву статусу офіційного, зокрема шляхом присвоєння Марії Приймаченко Шевченківської премії у 1966 р., що змінило ситуацію у ставленні до творчості народних митців з боку Спілки художників та Міністерства культури [4, с. 162].

У розробленні унікальних художніх проектів радянської доби середини 1960-х – 1980-х рр.¹ пріоритет належав монументальному й монументально-декоративному мистецтву, автори підпорядковувалися Художнього фонду. Ця галузь згуртувала широке коло митців, у т. ч. станковистів, даючи змогу розвивати альтернативні творчі пошуки, а також забезпечувала вигідними замовленнями, у т. ч. відкривала перспективу художникам укладати угоди з Міністерством культури і т. д. Художники Худфонду мали менші обмеження у спробах новаторства й отримували змогу брати участь в офіційних виставках [4, с. 24]. Втім, саме звідси розпочався дисидентський рух у художньому житті колишньої УРСР, точкою відліку стало знищення у березні 1964 р. вітражу “Шевченко. Мати”, який створили до ювілею Кобзаря у червоному корпусі Київського університету ім. Т. Шевченка А. Горська, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Зубченко і Г. Севрук. Тиск на митців посилювався – їх виключали зі Спілки художників, а це позбавляло замовлень та офіційного авторства [4, с. 170]. У художньому текстилі пильну увагу наглядових органів КДБ привернув гобелен С. Шабатури “Кассандра”, для експертизи художньої символіки якого у 1972 р. було створено мистецтвознавчу комісію. Того ж року С. Шабатуру заарештували й відправили на заслання в Мордовію.

Таким чином, мистецтво радянського періоду перебувало в межах регламентованої державою культурно-ідеологічної політики і планової економіки, що перетворило “художню творчість” на “художнє виробництво” для широких мас. Була налагоджена система контролю та монополії держави на мистецький процес через структури Спілки художників, Художнього фонду, республіканських об’єднань художніх промислів. Місія радянської ідеології – нести

¹ У 1963 р. виникла монументальна секція Спілки художників України, наступного року в Київському художньому інституті було відкрите відділення монументально-декоративного мистецтва.

“мистецтво в маси” сформувала відповідний попит, особливо на унікальні твори монументального мистецтва для громадських об’єктів, чим переважно опікувався Художній фонд, а також тиражовані предмети “художнього промислу” для населення, що було відомчою сферою “Укрхудожпрому”. Це збільшувало потребу в кваліфікованих художниках декоративного мистецтва, для підготовки яких держава розвинула мережу вищих, середніх спеціальних та професійно-технічних навчальних закладів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляева Г. “Советский художник”: конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918–1932) / Галина Беляева // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 137 (1). – С. 58–83. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/7000>
2. Варивончик А. Історія Полтавського виробничо-художнього об’єднання імені Клари Цеткін / Анастасія Варивончик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – Випуск XXXIII. – К. : Міленіум, 2014. – С. 3–11.
3. Закон о пятилетнем плане восстановления и развития народного хозяйства УРСР на 1946–1950 гг. – К. : Украинское изд-во политической литературы, 1946. – 48 с.
4. Медведєва Л. Віктор Зарєцький: Митець рокований добою / Леся Медведєва. – К. : Оранта, 2006. – 432 с.
5. Народні художні промисли УРСР: довідник / [Ред. Р. В. Захарчук-Чугай, рец. М. І. Моздир, В. І. Свенціцька]. – К. : Наукова думка, 1986. – 144 с.
6. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : ФЕНІКС, 2007. – 608 с. : іл.
7. Суворова А. Советское искусство как часть модернизационного процесса в СССР середины 1950-х – 1970-х годов / Анна Суворова // Разрывы и конвенции в отечественной культуре. – Пермь : Пермский гос. институт искусства и культуры, 2011. – С. 185–235.
8. Янковская Г. Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты / Галина Янковская / Автореферат дисс. на соиск. уч. степени доктора исторических наук. – Специальность 07.00.02 “Отечественная история”. – Томский государственный университет. – Томск, 2008. – 44 с.

REFERENCES

1. Belyaeva, G. (2016). “Soviet artist”: designing professional identity in public policy and its regional variations (1918–1932), *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], no. 137(1), pp. 58 – 83, available at: <http://www.nlobooks.ru/node/7000> (in Russian).
2. Varyvonchuk, A. (2014). The history of the Klara Cetkin Poltava industrial and artistic association, *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: Zb. nauk. prats* [Actual problems of history, theory and practice of artistic culture: Collection of scientific works], vol. XXXIII, Kyiv, Milenium, pp. 3–11. (in Ukrainian).
3. The Law on the Five-Year Plan for the Restoration and Development of the National Economy of the USSR for 1946–1950. (1946), Kyiv, Ukrainskoe izd-vo politicheskoy literatury. (in Russian).
4. Medviedieva, L. (2006). *Viktor Zaretskyi: Mytets rokovanyi doboiu* [Victor Zaretskyi: The artist is fated forever], Kyiv, Oranta. (in Ukrainian).
5. Zakharchuk-Chughai, R. V., Mozdyr, M. I. and Sventsitska, V. I. (1986). *Narodni khudozhni promysly URSR: Dovidnyk* [Folk artistic crafts of the USSR: Handbook], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
6. Roghotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist realism and totalitarianism], Institute for Problems of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, FENIKS. (in Ukrainian).
7. Suvorova, A. (2011). Soviet art as part of the modernization process in the USSR in the mid-1950’s-1970’s, *Razryvy i konventsii v otechestvennoy kul'ture* [Discontinuities and conventions in the domestic culture], Perm: The Perm State Institute of Art and Culture, pp. 185–235. (in Russian).

8. Yankovskaya, G. (2008). "Social history of fine arts in the years of Stalinism: institutional and economic aspects", Thesis abstract for Doc. of Historical Sc., 07.00.02, Tomsk State University, Tomsk, 44 p. (in Russian).

УДК 7.021.7+75:291:264-734

Наталія Золотарчук

**ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ
В ІКОНОСТАСАХ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

У статті досліджено іконостаси, особливістю яких є специфічне горішнє обрамлення царських воріт із зображенням сакральної атрибутики. Розглянуто певний порядок розміщення належних предметів: у центральній частині – зображення митри, обабіч якої навхрест розташовано єпископський жезл і процесійний хрест. Охарактеризовано своєрідність хреста у трансформаційному втіленні – і як предмета літургійного облаштування, і як репрезентативного твору декоративного мистецтва.

Ключові слова: іконостас, Царські ворота, сакральна атрибутика.

Наталія Золотарчук

**ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ САКРАЛЬНОЙ АТРИБУТИКИ
В ИКОНОСТАСАХ КОНЦА ХVІІІ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКОВ**

В статье исследовано иконостасы, особенностью которых является специфическое верхнее обрамление царских врат с изображением сакральной атрибутики. Рассмотрено определённый порядок размещения надлежащих предметов: в центральной части – изображение митры, с обеих сторон которой навкрест расположено епископский посох и процессионный крест. Охарактеризованы своеобразие креста в трансформационном воплощении – и как предмета литургического обустройства, и как репрезентативного произведения декоративного искусства.

Ключовые слова: иконостас, Царские ворота, сакральная атрибутика.

Natalia Zolotarchuk

**PECULIARITIES OF DEPICTION
OF SACRAL ATTRIBUTES IN THE ICONOSTASES
AT THE END OF THE XVIII – IN THE EARLY XXI CENTURY**

Iconostases were taken into account, the peculiarity of which was a specific upper framing of the Royal Doors with a depiction of sacral attributes. In a certain order, the corresponding objects are placed – in the central part of the mitre, on both sides of which the episcopal crozier and the processional cross are placed crosswise. The peculiarity of the cross is in the transformational embodiment, both as a subject of liturgical arrangement, and as a representative work of the decorative art.

The appearance of objects of processional attributes in the context of similar compositions is analysed, the important component of which is the cross that means the authority on the territory of the government.

The analysis of artistic features of images is carried out and their place of destination in the spiritual heritage of the period under study is determined. Examples of the insufficiently studied Royal Doors are interesting given the fact that the processional crosses are available in them on completion.

It is proved that images of the processional attributes in compositions were introduced at the initiative of clergymen. Both local and foreign ministers had these sacral objects, because the artistic level of the coat of arms on the territory of Western Ukraine is compared with the works of hierarchs of foreign countries.

With the development of the Baroque style in Ukraine, the carving evolved to plastic, almost sculptural forms. The Baroque style brought the greatest freedom of the choice of form, composition, gave the opportunity of maximum consideration of traditions of the folk art in the professional carving. The Royal Doors are characterized by the magnificent decorative ornamentation. This is the carving with grape branches, covered with abundant bunches, flowerpots, flowers, various fruits, acanthus leaves, crowns, introduction of sacral elements, and above all, by the strength and dynamics of the composition. The Rococo epoch brought new decorative elements and compositional techniques in various combinations. Such interpretation of forms is quite common and realistic. The influence of the Rococo style entered the Ukrainian sacral art in the second half of the XVIII century, introducing the next changes, during this period the measured consistency of forms is lost, as well as strict symmetry, but certain lightness, tracery and asymmetrical constructions appear.

The survey of the iconostases convinces us that the carved decor with transformed sacral motifs, that has been repeatedly analysed, complements and adorns harmoniously in the iconostases. The analysed iconostasis carving is indicated by a certain connection, since it shows the compositional unity of similar sacralised elements, which reproduce the attributes of the authority of clergy, in particular, the processional crosses and croziers. Nevertheless, it was the carved finial that was given such special significance in our study. It is possible to give many parallels, similar among the sacral motifs, the forms of which are imitated in the Royal Doors and are given as an accent that decorates the upper arch part of the iconostasis.

Such character of the typically determined combination is inherent in the carvings of many iconostases, where the main feature is the use of certain sacral elements in the decor, that remind the church attributes due to the traditionally placed volumetric forms in the final field of the iconostasis doors.

The regularities of the compositional system are considered, in which the used elements, transformed from the objects of church purpose, are the bright accent and became especially typical in the decoration of iconostases.

Keywords: *iconostasis, the Royal Doors, sacral attribute.*

Одним з найважливіших облаштувань храму є, як відомо, іконостас. Формування іконостаса відбувалося поступово, протягом століть. У храмах перших століть християнства вітвар відділяли завісою (перегородкою) зі шовковими вишитими завісками. Перегородки були також дерев'яними, металевими або кам'яними. Форми і висота перших перепон були різноманітні: інколи суцільні низькі стінки (до погруддя людини), інколи високі решітки. Такими вони були в усьому християнському світі як на Сході, так і на Заході, закриваючи здійснення Євхаристії та перегороджуючи доступ у вітвар мирянам.

Українські іконостаси – своєрідне та яскраве явище світової культури. Привертають увагу іконографічна близькість, орнаментальні мотиви малярського та декоративного оздоблення. Цілісні іконостасні ансамблі відомі, починаючи з XVII століття, переважно у Західній Україні. Стосовно періоду від середини XVII століття до 1770 року мистецтвознавці говорять про “золотий вік” українського іконостаса.

Серед мистецтвознавчих публікацій трапляються низки доробків, автори яких спорадично, інколи ґрунтовно висвітлювали сакральні предмети культового призначення. Аналізування сакральної проблематики українських христів слід відзначити в наукових доробках таких науковців, як: М. Станкевич [12], М. Приймич [11], Р. Одрехівський [8, 9], О. Болюк [2], М. Городенко [3], С. Таранушенко [16], О. Купранець [6], М. Драган [4], Г. Павлуцький [10].

Варто також відзначити працю М. Станкевича “Українське художнє дерево XVI – XX ст.”, де стисло проаналізовано процесійні хрести (виносні) XV століття, кінця XVIII

століття, початку XIX – XX століття і патериці XVIII – початку XX століття [12, с. 129–131; 284–291].

У дослідженні М. Приймича “Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості)” та книзі “Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас” [11] систематизовано і проаналізовано твори сакрального мистецтва, зокрема дається й коротко охарактеризовано й процесійні хрести.

У своєму творчому доробку “Дерев’яне облаштування церков: проблеми збереження, питання новаторства” О. Болюк подає матеріали з наукових мистецтвознавчих експедицій, під час яких комплексно фіксували пам’ятки мистецтва з їх усебічним опрацюванням. На підставі аналізу досліджень на Закарпатті, Бойківщині, Гуцульщині, Буковині, Покутті, Волині доведено, що багато церков та їхнє внутрішнє облаштування зазнали негативних “оновлень”. Також подано короткий аналіз окремих робіт та простежено сучасні видозміни у виготовленні церковних предметів. Відзначено кращі тенденції у новаторських підходах до облаштування західноукраїнських церков та помітні спроби розширення варіантності у вирішенні пластики сакральних предметів [2, с. 89–96].

Серед наукових видань у діаспорі чимало цікавої інформації містить праця “Катедра Святого Йосафата в Едмонтоні”, автор якої О. Купранець, аналізуючи іконостаси, подав про сакральну різьбу чимало ілюстративного матеріалу. Ілюстрації, наведені у згаданій праці, особливо фотографії царських воріт, стали корисними в нашому науковому дослідженні – зокрема, при порівнянні різьблених декоративних елементів у іконостасах (митра, єпископський жезл) та процесійного хреста [6]. Актуальність зазначеної теми зумовлена відсутністю комплексної праці, в якій би детально було взято до уваги своєрідність хреста у трансформаційному втіленні – і як предметів богослужбового призначення, і як репрезентативного твору декоративного мистецтва.

Мета статті – висвітлити застосування зображення єпископських регалій як складової частини декору, простежити трансформацію зображення окремих символів, класифікувати їх та визначити їхнє чільне місце в художньому декорі іконостасів.

Іконостас, який фахівці однозначно виводять із заслони Єрусалимського храму, що закривала Свята Святих і скинію заповіту, означає прославлене тіло Господа Ісуса Христа. Про це писав апостол Павло: “Отож, браття, ми маємо відвагу входити до святині кров’ю Ісусовою, новою і живою дорогою, яку нам обновив Він через завісу, цебто через тіло своє” [1], тому символічне значення заслони набуває нового і значно збагаченого змісту в храмах. Основою формування іконостасу була ідея спасіння, і Отцями церкви було вже давно визначене місце образу Христа в безпосередній близькості до царських воріт [14, с. 181].

Для нашого дослідження важливо проаналізувати царські ворота в іконостасі, які відіграють важливу роль у Літургії, оскільки “Малий вхід” здійснював священик із Євангелієм через дияконські північні двері, що означає вихід Ісуса Христа на ріку Йордан, а “Великий вхід” здійснюють, коли священнослужитель бере чашу з вином і дискос із хлібом та входить через дияконські двері у церкву і Царськими воротами (через які мають право входити тільки єпископи та священики) повертається до престолу. “Вхід” символізує приїзд Ісуса Христа до Єрусалима, де Його чекала смерть на хресті, а винесення Святих Дарів через Царські ворота (їх ще називають Райські ворота) несе із собою розкриття таїнства Зачаття.

Варто зосередити увагу на різьбленні Царських воріт, зокрема, на їх завершеннях, що виконані з характерними стилізованими сакральними елементами у різьбленому наверші, що високо виступають.

Дослідник В. Січинський у праці “Архітектура катедри Святого Юра” зосередив увагу на декоративному храмовому оздобленні, а Г. Павлуцький вважав, що серед декоративної різьби іконостаса Царські ворота займають центральне місце і створюють самостійну цілість. У його публікаціях знаходимо відомості про те, що справа у вивченні декоративної різьби Царських воріт – справа потрібна, оскільки опублікованого матеріалу надто мало [10, с. 11]. Сакральне мистецтво досліджував М. Драган у праці “Українська декоративна різьба XVI–XVIII століть”, звернувши увагу на Царські ворота і проаналізувавши різьбярське оздоблення іконостасів [4].

У дослідженні церкви Святого Духа м. Рогатина В. Мельник концентрує увагу на іконостасі середини XVII століття, фрагментарно подає відомості про Царські ворота, розглядаючи їх разом із дияконськими входами. Українські іконостаси досліджував С. Таранушенко в доробку “Український іконостас” [16], їм також присвячена праця “Таємниця Царських воріт” М. Городенка [3].

Царські ворота містять у собі мистецько-богословський аспект. Різьблення воріт, в оздобленні яких використовували декоративний мотив виноградної лози, збагачене позолотою, кольоровими і прозорими лаками по срібній світловідбиваній основі, а декоративним завершенням є митра, обабіч якої розташовані навхрест єпископський жезл і процесійний (архієрейський) хрест. У богословському трактуванні Ісуса Христа змальовують як Владика Всесвіту та одночасно священика (Книга Псалмів (110 (109):4); Послання ап. Павла до євреїв (5:6-10)) [1]. Христос – перший Архієрей, тож завершення Царських воріт трактують як символ влади. Священики є Господніми служителями, тому вони мають відзнаки (герби, печатки).

Розвиток декоративної різьби іконостасів еволюціонував від майже площинного рельєфу до горельєфа з динамічними формами. Зміна стилю відбувається поступово – тому в іконостасах втілена поступальна хода від ренесансу до початків бароко [7, с. 77], яке впливає з мистецтва Відродження, але передусім відзначається динамікою форм. У цю епоху була вироблена система, що єднала твори образотворчого й декоративного мистецтва, представлені в храмі. У бароковій різьбі іконостасів мотив виноградної лози з гронами ягід відходить на другий план. Натомість використовують стебло і лист аканта, лавра і пальми. Панівним мотивом є розета, картуш, витка колонка. Замість неглибокої і плавної різьби на ренесансних іконостасах, у різьбленні бароко застосовували наскрізну глибоку різьбу з просвітами, яка вражала, особливо після розмалювання і золочення [13, с. 67], виражаючи суттєві зміни у характерних мотивах.

У соборі Св. Юра м. Львова Царські ворота (1768 р.) оформив у стилі рококо майстер Себастьян Фезінгер (*Ілюстрація 1*). Різьба воріт складається з чотирьох медальйонів неправильної форми, а саме: рамки з двох дужок, які заповнені скісною решіткою. Медальйони оточені рокайлями, різними за величиною і формою, та орнаментами з вогників. Виноградні грона й розкидані квітки – єдиний рослинний мотив Царських воріт. Волота S-подібної форми, складена з двох частин, з китицею квітів, розміщена у верхній частині воріт. Ворота не мають посередині колонки, яка б розділяла їх навпіл, угорі ж, на завершенні, розміщені по боках митра з єпископськими жезлом і процесійним хрестом. Скісну решітку й аналогічне навершя з митрою, жезлом та хрестом мають також Царські ворота іконостаса церкви Св. Миколая у м. Золочеві.

При докладнішому розгляді іконостасів можна зауважити сакралізовані елементи в ошатному різьбленні й статичному іконописному трактуванні. Цікаве поєднання зображень сакральної атрибутики в декорі катедрального собору Святого Воскресіння м. Івано-Франківська (*Ілюстрація 2*), яке є свідченням інноваційних запроваджень у декоративне оздоблення іконостаса. Приклад моделювання різьбленої площини – надбрамне рельєфне зображення на іконостасі цього храму. Вражає запроєктована велика ажурна арка, в яку закомпоновані сакралізовані знаки єпископської влади, обрамлені рослинним орнаментом, – у центрі розміщена митра, обабіч якої навхрест розташовані єпископський жезл та оздоблений золоченим сйвом чотирикінцевий хрест.

Домінуючою декоративною частиною іконостасу (1994 р.) собору Святої Покрови м. Івано-Франківська є Царські ворота, декоровані ажурним різьбленням – плетеними мотивами виноградної лози, листків та грон ягід. Дослідник сакральної дерев'яної різьби Б. Тимків зазначив, що при виготовленні цих воріт за основу взято іконостас XIX ст. Івано-Франківського катедрального собору Святого Воскресіння [17, с. 266], однак на відміну від Свято-Воскресенського катедрального собору, Царські ворота Свято-Покровського собору увінчані митрою, єпископським жезлом і малим процесійним хрестом (*Ілюстрація 3*).

Серед вартих дослідження – царські ворота церкви Преображення Господнього у м. Львові, які привертають увагу насамперед своїм завершенням. У верхній частині воріт

вмонтовано у центрі митру, обабіч якої – жезл єпископа та шестикінцевий трилисний процесійний хрест (*Ілюстрація 4*).

Стає очевидною тенденція різьблення названих мотивів, які неодноразово трапляються у верхній частині Царських воріт. Подібно виділені ворота стрийської церкви Благовіщення Преподобної Діви Марії, в завершенні яких наявні елементи єпископської влади (*Ілюстрація 5*).

Ще одним типовим зразком є Царські ворота з церкви Успіння Пресвятої Богородиці в с. Крилос Галицького р-ну Івано-Франківської області – зі застосуванням мотивів виноградної лози з плодами та символів євангелістів у декорі, що оточують форму хреста із живописними зображеннями. Над Царськими воротами акцентовано різьблений позолочений мотив із аналогічним зразком, де домінують характерні декоративні форми єпископських регалій. Аналізуючи цей та низку інших завершень воріт в іконостасах, можна перекоонатися, що у декорі верхньої ділянки помітні сакральні елементи – з'єднані між собою митра та похилі прилегли до неї жезл і хрест (*Ілюстрація 6*), пластика різьблення яких відрізняється більшою об'ємністю від попередньо розглянутих зразків.

В іконостасі церкви Св. Варвари (1995–2003 рр.) у м. Броди на Львівщині можна виокремити пишно різьблені Царські ворота, що завершуються ажурною митрою, обабіч котрої – єпископські плетений змієвидний жезл та восьмикінцевий хрест, завершення кінців якого прикрашено трилисними розгалуженнями [17, с. 240]. Царські ворота іконостаса церкви Успіння Богородиці (1997–1998 рр.) с. Савчин, що на Львівщині, увінчані значно масивнішими митрою, єпископським жезлом та процесійним хрестом [17, с. 233].

У невисокому одноярусному іконостасі (2000 р.) новозбудованої Івано-Франківської церкви Різдва Христового характерним виразним навершенням Царських воріт, ажурно різьблених, декорованих завитками і поєднанням хрестиків та квіткових елементів, поміж яких містяться ікономаларські сюжети, є позолочені, невеликі за розміром митра і розташовані по обидва її боки жезл та хрест (*Ілюстрація 8*). У церкві Зарваницької Матері Божої (2010 р.) на Тернопільщині є такі ж негромідкі різьблені атрибути: митра, обабіч якої – єпископський жезл та хрест, що увінчують декоровані ажурно-рельєфною різьбою з мотивами акантового листя Царські ворота [18, с. 256].

Як зазначив дослідник сакральної дереворізби Б. Тимків, є вірогідність існування за кордоном найкращих майстрів, які інколи виїжджали вдосконалювати свою майстерність [17, с. 30]. У дослідженні Б. Тимківа (“Ужиткова й сакральна дереворізба митців західної української діаспори”) йдеться, що митці, котрі опинилися на чужині, зберігали і примножували українські традиції, на яких вони були виховані та які стали опорою у створенні й репрезентуванні власних оригінальних творів (надбань), зробивши неоціненний внесок у розвиток сакрального мистецтва [18, с. 168].

Значним внеском у розроблення сакральної тематики став іконостас із церкви Св. Йосафата в Едмонтоні (Канада), що виконали проєктант Ю. Буцманюк та майстер І. Денисенко, діяльність яких відзначалася передовсім дотриманням традиції різьблення [6, с. 126; 18, с. 181]. Особливо помітні її впливи через інтерес до сакральної атрибутики, в якій використані невід'ємні елементи загальноживаних символів духовної влади: митри, єпископського жезлу та процесійного (архієпископського) хреста. Тут основним підтверджувальним фактом слугує зображення, особливо виразно простежене у надбрамному рельєфі в іконостасі Івано-Франківського кафедрального собору Святого Воскресіння (*Ілюстрація 2*). Над Царськими воротами іконостаса церкви Св. Йосафата розміщено велику арку, що увінчує закомпонована різьблена митра, навхрест якої містяться змієвидний єпископський жезл і шестикінцевий із трилисними завершеннями процесійний хрест, а простір над аркою, обабіч знаків духовенства, доповнює ажурне різьблення із завитків [18, с. 182].

Можна припустити, що орнаментальний мотив, який декорує верхню частину іконостаса, є подальшою еволюцією різьблення з елементами сакральної атрибутики. Перекоонатись у правильності такого твердження можна, досконало проаналізувавши і порівнявши частину декорування Івано-Франківського іконостаса з різьбою канадського іконостаса, де в орнаменті арки також композиційно поєднане трансформоване зображення

процесійного хреста. В іконостасі Едмонтонської церкви характерний композиційний простір над Царськими воротами, орнамент якого вирішено в ажурному виконанні, й він утворює цілісну композицію [8, с. 38–39].

Вагомим внеском у мистецтвознавство є монографія Д. Степовика “Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват”. У праці висвітлена сакральна дереворізьба митців діаспори, які дотримувалися давніх традицій, історично сформованих на теренах України, зокрема в конструктивно-декоративному та іконографічному вираженні іконостаса [15; 17, с. 300], привносячи при цьому свої оригінальні надбання. Нетипова композиція притаманна Царським воротам, тому вони й стали зразком для наслідування завдяки своїй іновативності. Деякі інші рішення привертають увагу ворота з вираженою рококовою стилістикою у п’ятирусному іконостасі Хрестовоздвиженського кафедрального собору м. Ужгорода. Вони органічно вписані в загальну композицію іконостаса, датовані 1779 р., їх виконав Франциск Тек із використанням рокайлю і завершенням з єпископськими посохами та митрою в його пластичній композиції [11, с. 153]. Інтер’єрові церкви архистратига Михаїла у Вест Пертерсон, штат Нью-Джерсі, США додає довершеності іконостас (1988 р.) – насамперед Царські ворота, де уміло поєднані різьблені елементи єпископської влади – жезл і процесійний хрест [15].

Оригінальне відображення ідеї паралельності світської та духовної влади висвітлив дослідник закарпатських іконостасів М. Приймич. Автор подав поліхромне зображення герба А. Бачинського, вміщеного у медальйоні над іконою Св. Миколая, та герб Австрійської імперії – поверх намісної ікони, що розташовані в іконостасі 1784 р. церкви Зішестя Святого Духа, в с. Гукливий [11, с. 130–131].

Окремо варто розглянути відтворення досліджуваних мотивів у різьбі іконостаса (2006–2007 рр.) церкви Христа Царя оо. Василян (ЧСВВ) у м. Івано-Франківську, в якому, на відміну від низки інших іконостасів, де акцентовано різьблений декор завершень Царських воріт, в ікономалярській техніці виконано портрети церковних ієрархів, композиційно доповнені вгорі гербами, на яких відображені атрибути духовництва – жезл і процесійний хрест (*Ілюстрація 7*). Вони розташовані в круглих рамах над іконними зображеннями владик Церкви. Кожен із живописних гербів обрамлений різьбленням з мотивів стилізованого рокайль. У загальному іконографія сакральних елементів влади в іконостасній різьбі церкви Христа Царя аналогічна до різьблення надбрамного зображення іконостаса Івано-Франківського катедрального собору Святого Воскресіння.

Оригінальністю вирізняється інноваційний підхід виготовлення декорованого фрагмента бічного іконостаса церкви Свв. Володимира і Ольги у Львові (2004 р.). У фрагменті різьблення, що виконав майстер В. Курдюк однією з форм стало зображення сонцесайного диска [18, с. 201]. Контрастне поєднання в іконостасі здебільшого круглого диска в промінному обрамленні з іконою Богоматері з Дітям Ісусом безпосередньо нагадує форму патериці – довгої палиці, що завершується символічним зображенням сонця в оточенні саява [12, с. 290; 18, с. 119].

Царські ворота рогатинського Святодухівського іконостаса на своєму завершенні мають хрест середнього розміру, обрамлений рамкою у вигляді овалу, з якого виходять осяйні промені, що за подібністю окремих елементів нагадують процесійну патерицю. Різьба Царських воріт Святодухівського іконостаса дрібна, і в загальному плетінні мотивів основні галузки губляться. Святодухівські Царські ворота не мають чіткості орнаментальних мотивів. Аналогічні завершення є на Царських воротах серед ажурного різьблення орнаменту, скомбінованого з мальованими зображеннями (*Ілюстрація 9*) в іконостасі, що у монастирській церкві зі с. Жовкви Львівської обл. (перенесений у с. Скварява Нова) [14, с. 78–79] і на Царських воротах першої половини XVIII ст. у с. Крехів. Царські ворота зі с. Крехова мають симетричний орнамент, який виростає не з нижньої рамки, а з вазона чи глека, навіть із чаш або кошиків [4, с. 128]. Відмінністю згаданих воріт є різьблене зображення – замість хреста височить постать Пресвятої Богородиці з малим Ісусом. Саме таке зображення в завершенні царських воріт має неабияку схожість із сюжетними та декоративними мотивами, наявними на патерицях.

Отже, з розвитком в Україні стилю бароко різьба еволюціонувала до пластичних, майже скульптурних форм. Стиль бароко дав найбільшу свободу вибору форми, композиції, можливість максимального врахування у професійному різьбленні традицій народного мистецтва [13, с. 75]. Царські ворота кінця XVII – першої половини XVIII століття відзначаються пишним декоративним оздобленням. Це різьба з виноградними галузками, вкритими рясними гронами, вазонами, квітами, розмаїтими плодами, акантовим листям, кронами, внесенням сакральних елементів, а насамперед із силою і динамікою композиції. Епоха ж рококо принесла зі собою нові декоративні елементи та композиційні прийоми у різноманітних комбінаціях. Таке трактування форм є поширеним і реалістичним. Впливи стилю рококо увійшли в українське сакральне мистецтво у другій половині XVIII ст., вносячи чергові зміни, – в цей період втрачаються розмірена витриманість форм, а також строга симетрія, натомість виникають певна легкість, ажурність, асиметричні побудови [4, с. 154].

Огляд іконостасів переконує нас у тому, що різьблений декор із трансформованими сакральними мотивами, який неодноразово вже аналізований, доповнює та прикрашає іконостаси, гармонійно поєднуючись у них. Проаналізована іконостасна різьба позначена певною спорідненістю, оскільки в ній помітна композиційна єдність подібних сакралізованих елементів, що відтворюють атрибути влади духовних осіб, зокрема процесійні хрести і патериці. Саме різьбленому наверху надано таке особливе значення в нашому дослідженні. Можна навести чимало паралелей, подібних із-поміж сакральних мотивів, форми яких наслідують у Царських воротах та подають акцентом, що декорує верхню аркову частину іконостаса.

Такий характер типово вирішеного поєднання притаманний різьбленню багатьох іконостасів, де головною ознакою є застосування у декорі певних сакральних елементів, які нагадують церковну атрибутику завдяки традиційно розташованим об'ємним формам у завершальному полі іконостасних дверей.

Розглянуті закономірності композиційної системи, в якій яскравим акцентом є вживані елементи, трансформовані з предметів церковного призначення, стали особливо характерними в декоруванні іконостасів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. – Львів : Місіонер, 2007. – 1475 с.
2. Болюк О. Дерев'яне облаштування церков: проблеми збереження, питання новаторства / О. Болюк // Етнічна історія народів Європи: збірник наукових праць. – К., 2008. – № 25. – С. 89–96.
3. Городенко М. Таємниця царських воріт: нариси-дослідження / М. Городенко. – Косів : Благовіст, 1997. – 128 с.
4. Драган М. Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. / М. Драган. – Київ : Наукова думка, 1970. – 202 с.
5. Дундук І. Процесійні ікони Західної України XVII–XIX ст. Походження, іконографічні та художні особливості: дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська академія мистецтв. – Львів, 2003. – 195 с.
6. Купранець О. Катедра Святого Йосафата в Едмонтоні / О. Купранець. – Едмонтон, 1979. – 245 с.
7. Овсійчук В. Українське мистецтво другої половини XVI – першої половини XVII ст.: Гуманістичні визвольні ідеї / В. Овсійчук. – Київ, 1985. – 184 с.
8. Одрехівський Р. Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX – першої половини XX століть / Р. Одрехівський. – Львів, 2006. – 287 с.
9. Одрехівський Р. Художньо-стильові особливості іконостасної різьби в Галичині у XIX – першій половині XX ст. / Р. Одрехівський // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2005. – № 8. – С. 45–50.
10. Павлуцький Г. Історія українського орнаменту / Г. Павлуцький. – Київ : АН УРСР, 1927. – 26 с.

11. Приймич М. Перед лицем твоїм. Закарпатський іконостас / М. Приймич. – Ужгород : Карпати-Гражда, 2007. – 224 с.
12. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. / М. Станкевич. – Львів, 2002. – 480 с.
13. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. / Д. Степовик. – Київ : Либідь, 1996. – 436 с.
14. Степовик Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – 312 с.
15. Степовик Д. Сучасна українська ікона: з іконотворчості Христини Дохват / Д. Степовик. – Київ : Мистецтво, 2005. – 304 с.
16. Таранушенко С. Український іконостас / С. Таранушенко // Записки НТШ. – Львів, 1994. – Т. ССХХVII. – С. 140–170.
17. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дерево різьба сакральна й ужиткова / Б. Тимків. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 312 с.
18. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дерево різьба сакральна й ужиткова: 2-ге вид., переробл. і доп. / Б. Тимків. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. – 316 с.

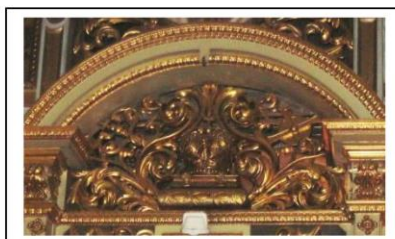
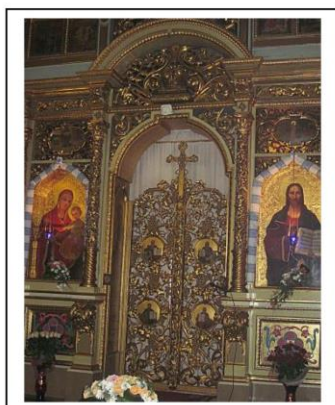
REFERENCES

1. Bibliia (2007). *Svyate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu* [Bible. The Holy Scriptures of the Old and New Testament], Lviv, Misioner. (in Ukrainian).
2. Boliuk, O. (2008). Wooden arrangement of churches: preservation problems, issue of innovation], *Etnichna istoriia narodiv Evropy: zbirnyk naukovykh prats* [Ethnic history of the peoples of Europe: collection of scientific papers], Kyiv, no. 25, pp. 89–96. (in Ukrainian).
3. Horodenko, M. (1997). *Tayemnytsia tsarskykh vorit: narysy-doslidzhennia* [Secret of the Royal Doors: outlines-researches], Kosiv, Blahovist. (in Ukrainian).
4. Drahan, M. (1970). *Ukrainska dekoratyvna rizba XVI–XVIII st.* [Ukrainian ornamental cut of the XVI–XVIII century], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
5. Dundiak, I. (2003). “Processional icons of Western Ukraine of the XVII – XIX century. Origin, iconographic and artistic peculiarities”, The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.05 “Visual Art”, Lviv Academy of Arts, Lviv, 195 p.
6. Kupranets, O. (1979). *Katedra Sviatoho Yosafata v Edmontoni* [Saint Josaphat’s Cathedral in Edmonton], Edmonton. (in Ukrainian).
7. Ovsiihuk, V. (1985). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XVI – pershoi polovyny XVII st.: Vyzvolni idei* [Ukrainian art of the second half of the XVI – the first half of the XVII century: Humanistic liberation ideas], Kyiv. (in Ukrainian).
8. Odrehivskiy, R. (2006). *Sakralna rizba po derevu v Halychyni XIX – pershoi polovyny XX st.* [Sacral woodcarving in Galicia of the XIX – the first half of the XX century], Lviv. (in Ukrainian).
9. Odrehivskiy, R. (2005). Artistic and stylistic peculiarities of iconostasis carving in Galicia in the XIX – the first half of the XX century, *Visnyk Harkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Visnyk of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts], no. 8. pp. 45–50. (in Ukrainian).
10. Pavlutskiy, H. (1927). *Istoria ukrainskoho ornamentu* [History of Ukrainian ornament], Kyiv, Academy of Sciences of USSR. (in Ukrainian).
11. Pryimych, M. (2007). *Pered lytsem Tvoim. Zakarpatskiy iconostas* [In front of you. Zakarpattia iconostasis], Uzhhorod, Karpaty-Hrazhda. (in Ukrainian).
12. Stankevych, M. (2002). *Ukrainske hudozhnie derevo XVI – XX st.* [Ukrainian artistic tree of the XVI – XX century], Lviv. (in Ukrainian).
13. Stepovyk, D. (1996). *Istoria ukrainskykh ikon X–XX st.* [History of Ukrainian icon of the X – XX century], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
14. Stepovyk, D. (2003). *Ikonolohiia i ikonohrafiia* [Iconology and iconography], Ivano-Frankivsk, Nova Zoria. (in Ukrainian).
15. Stepovyk, D. (2005). *Suchasna ukrainska ikona: z ikonotvorchosti Khrystyny Dokhvat* [Modern Ukrainian icon: From icon-creation of Khrystyna Dokhvat], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).

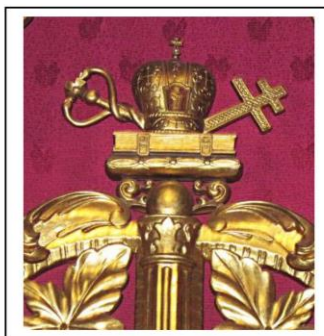
16. Taranushenko, S. (1994). Ukrainian iconostasis, *Zapysky NTSH* [Notes of Shevchenko Scientific Society], Lviv, T. CCXXVII, pp. 140–170. (in Ukrainian).
17. Tymkiv, B. (2010), *Mystetstvo Ukrainy ta diaspori: derevo rizba sakralna i uzhytkova* [Art of Ukraine and diaspora: wood, sacral and applied carving], Ivano-Frankivsk, Nova Zoria. (in Ukrainian).
19. Tymkiv, B. (2012), *Mystetstvo Ukrainy ta diaspori: derevo rizba sakralna i uzhytkova: 2-he vydannya pereroblene I dopovnene* [Art of Ukraine and diaspora: wood, sacral and applied carving: the 2nd edition, revised and enlarged edition], Ivano-Frankivsk, Nova Zoria. (in Ukrainian).



Іл.1. Завершення царських воріт іконостасу, дерево, різьба, позолота, посріблення, собор Св. Юра, м. Львів, 1768р.



Іл.2. Надбрамне рельєфне зображення на іконостасі, ажурне різьблення, позолота, Івано-Франківський катедральний собор Святого Воскресіння, кінець XIX – початок XX ст.



Іл.3. Завершення царських воріт іконостасу, (декоративний елемент), дерево, об'ємно-ажурне різьблення, позолота, собор Святої Покрови, м. Івано-Франківськ, 1994р.



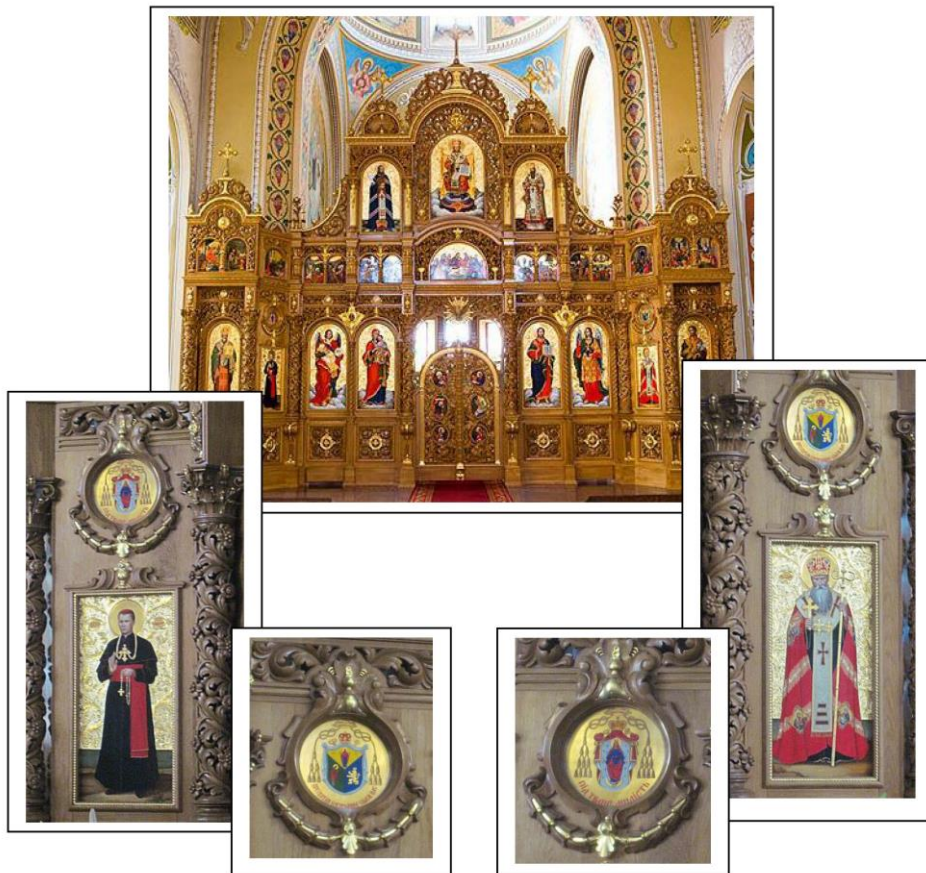
Іл.4. Завершення царських воріт, дерево, різьба, позолота, церква Преображення Господнього, м. Львів, початок ХХ ст.



Іл.5. Завершення царських воріт, дерево, різьба, позолота, церква Благовіщення Пресвятої Діви Марії, м. Стрий.



Іл.6. Завершення царських воріт, різьблення, фарбування, позолота, церква Успіня Пресвятої Богородиці, с. Кринос Галицький р-н, Івано-Франківська обл.



Іл.7. Герби церковних ієрархів на іконостасі церкви Христа Царя оо. Висиліян (ЧСВВ), м. Івано-Франківськ, 2006-2007 рр.



Іл.8. Завершення Царських воріт одноярусного іконостасу, церква Різдва Христового, м. Івано-Франківськ, 2000р.



Іл.9. Завершення царських воріт (фрагмент), дерево, різьба, позолота, монастирська церква, с. Жовква, Львівська обл. (перенесений в с. Скварява Нова), зберігається в Національному музеї ім. Митрополита А. Шептицького, м

УДК: 7.05:7.01

Наталія Сергєєва

ІСТОРИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОСНОВ ФІЛОСОФІЇ ДИЗАЙНУ

У статті розглянуто історичний та культурологічний підходи до осмислення проблем ідеологічно-концептуальної сутності художньо-проектної діяльності дизайну наприкінці XIX – на початку XXI століття. Виявлено значення цих підходів і самостійний внесок для розвитку як теоретичних, так і практичних аспектів дизайну. З'ясовано обумовленість виникнення розглянутих підходів, завдання й характерні ознаки їх впливу на формування засад філософії сучасного дизайну. Припущено, що саме в межах філософії дизайну можливо об'єднати розрізнену інформацію з історії, культурології, естетики, антропології, соціології та інших дисциплін і представити її як окрему науку, яка буде спроможною охопити вивчення сутнісних змістів діяльності дизайну на тому чи іншому хронологічному або ж географічному відрізковій його розвитку.

Ключові слова: дизайн, філософія дизайну, історичний підхід, культурологічний підхід.

Наталія Сергєєва

ИСТОРИЧЕСКИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСНОВ ФИЛОСОФИИ ДИЗАЙНА

В статье рассмотрены исторический и культурологический подходы к осмыслению проблем идеологическо-концептуальной сущности художественно-проектной деятельности дизайна в конце XIX – начале XXI века. Выведено значение этих подходов и самостоятельный вклад для развития как теоретических, так и практических аспектов дизайна. Раскрыта обусловленность появления рассмотренных подходов, задачи и характерные признаки их влияния на формирование основ философии современного дизайна. Допущено, что именно в

пределах философии дизайна возможно объединение разрозненной информации по истории, культурологии, эстетике, антропологии, социологии и другим дисциплинам, и ее представление в качестве отдельной науки, которая будет в состоянии охватить изучение сущностных содержаний деятельности дизайна на том или ином хронологическом или же географическом отрезке его развития.

Ключевые слова: дизайн, философия дизайна, исторический подход, культурологический подход.

Natalia Sergeieva

HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE BASIS OF THE PHILOSOPHY OF DESIGN

The article describes the historical and cultural approaches to the understanding of the ideological and conceptual essence of artistic and design activities of design in the period from the late XIX till XXI century. The importance of these approaches and independent contribution to the development of both theoretical and practical aspects of the design are studied. The conditionality of the approaches emergence, the tasks and the characteristics of their impact on the formation of the philosophy fundamentals of modern design are outlined. It is supposed that within the design philosophy it is possible to combine fragmented information on the history, cultural studies, aesthetics, anthropology, sociology and other disciplines and present it as a separate science which will be able to cover the study of the essential meanings of design activities at a particular chronological or geographical segment of its development.

Synthesizing with the traditional and new forms of art and combining with the various academic disciplines in a short period of time, the design evolved into many branches and majors from the usual industrial, graphic or environmental to furniture design, transport, street furniture, design of fabrics and garments, design systems, visual communications, media design, landscape design, design of exhibitions etc. The specific properties of the design activities as creativity and design thinking become of major importance. The examples of their involvement in the organization or management processes (management design) amaze with inexhaustibility of their own potential.

The analysis of last researches and publications showed a considerable research interest to the characteristics of the formation and development of historical and cultural interrelations of design as without such understanding it is impossible to further define its orientation vectors. However, along with the existing significant theoretical contribution, some questions need further consideration which would provide an answer on what determines the direction of modern design and what economic, political, socio-cultural ideas model the conceptual basis of modern design activities.

The study concludes that having originated due to changes in industrial production phenomena, the design in the period of its existence passed the stage of self-development, dissemination, socio-cultural deepening and grew into a powerful force, one of the most significant cultural phenomena, which is able to determine the spiritual state of a person and influence on current problems of an individual and social life.

The application of the historical study approach gave the opportunity to present the evolution of design as a development/transformation of its spheres of influence, technological and methodological tools and objects of development. Starting from the design of individual products, it gradually turned into development activities of the subject systems, the spatial environment as a whole. Analysis of variations in a modern activity design allows representing a specific tool to identify and a factor in the formation of culture in all possible ways.

The significance of cultural approach to a holistic understanding of design is to prove its undoubted relationship with the cultural sphere; the classification of design activities to everyday culture which is closely connected with the concept of fashion, the problems of formation of individual and public aesthetic taste, consumer preferences, expectations and the like.

Keywords: design, design philosophy, historical approach, culturological approach.

У сучасному мистецтвознавстві дизайн розглядають як потужний багатогранний феномен, котрий поступово охоплює все більшу кількість сфер людської життєдіяльності. Визнаючи важливу роль дизайну у формуванні предметно-просторового середовища, варто звернути увагу на те, що він і надалі набуває активності як засіб створення не лише матеріальної, а й духовної складової світової культури. Синтезуючись із традиційними й новими видами мистецької творчості та поєднуючись із різними науковими галузями, дизайн за короткий період розвинувся у безліч напрямів та спеціалізацій – від уже звичних промислового, графічного чи середовищного до дизайну меблів, транспорту, вуличного обладнання, дизайну тканин й одягу, дизайну систем візуальних комунікацій, медіа-дизайну, ландшафтного дизайну, дизайну експозицій тощо. Окремого значення набувають й такі специфічні властивості дизайн-діяльності, як креативність та проектне мислення. Приклади їх залучення до процесів організації чи управління (менеджмент-дизайн) вражають невичерпністю власних потенційних можливостей. Для того, щоби зрозуміти сутнісну природу сучасного дизайну та з'ясувати його ідеологічні підвалини, розглянемо основні підходи до їх осмислення, а саме: напрацювання зі сфери історії та культурології дизайну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про значний дослідницький інтерес у виявленні особливостей становлення й розвитку історичних та культурних взаємозв'язків дизайну, оскільки без такого розуміння неможливе подальше визначення векторів його спрямування. Передусім, це дисертаційна робота В. Даниленко “Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття” [4]; ґрунтовне дослідження українського історика дизайну О. Бойчука “Простір дизайну” [2]; книга В. Пігулевського “Дизайн і культура” [10]; перекладене з англійської російське видання П. Філла “Історія дизайну” [12]; навчальний посібник Н. Ковешникової “Історія дизайну” [7]; книга М. Лаврентьева “Дизайн у просторі культури” [8] та інших. Проте поряд з їх вагомим теоретичним внеском у дизайн залишаються нез'ясованими питання, котрі відповідали на те, що саме визначає спрямованість сучасної дизайнерської думки; які економічні, політичні, соціально-культурні тощо ідеї становлять концептуальну основу сучасної дизайнерської діяльності.

Мета статті – виокремити та дослідити історичний і культурологічний підходи до осмислення проблем ідеологічно-концептуальної сутності засад художньо-проектної діяльності дизайну.

Сьогодні дизайн постає як поліфонічна структура, що проявляє себе у синтезі теоретичних, методологічних та емпіричних засад і спрямована на реалізацію як численних суспільних функцій, так і форм культурного буття окремого індивіда. Такий складний міждисциплінарний об'єкт вивчення не може не залучати найширше коло науковців із галузей: історії, культурології, естетики, філософії, соціології, психології, мистецтвознавства, економіки, технології, ергономіки, екології тощо – усіх, хто дотичний до сфери виробництва того чи іншого дизайнерського продукту або ж вивчення результатів його впливу. Відповідно до специфіки кожної з наукових галузей об'єкт дизайну розглядається під певним кутом властивих їм методів і термінології. В результаті виникла низка окремих дисциплін (у різних варіаціях формулювання) з історії, естетики, соціології, екології дизайну, присвячених тим чи іншим конкретним проблемним питанням.

Історичний підхід – передбачає ознайомлення з виникненням, формуванням та розвитком об'єктів дослідження, є найпоширенішим і має статус загальнонаукового. В загальному розумінні, даний принцип окреслює необхідність звернення до історичних етапів сучасного явища, до розгляду модифікацій, яких воно набувало у різні періоди. Особливою важливістю володіє й те, що ці етапи розглядають і як самодостатню ціннісну завершеність, і як певну послідовність наступності історичних форм. У межах історичного підходу розрізняють *конкретно-історичний принцип* – теоретичне відтворення історії об'єкта в усій повноті її проявів і взаємозв'язків та реконструкцію або *абстрактно-історичний принцип* як логічний спосіб вивчення історичних явищ. Так, якщо принцип конкретно-історичного дослідження визначає вивчення змістовності історії певного предмета в конкретних емпіричних проявах, то абстрактно-історичний принцип охоплює виявлення певної історичної закономірності у чистому вигляді. Цінність історичного підходу сосовно дизайну полягає у

тому, що він допомагає з'ясувати історичний зміст змін зв'язків системи дизайнерської діяльності та зрозуміти, що будь-який об'єкт, котрий створила людина, не є автономним, а будучи залежним від реальності, відображає відповідний світ дійсності.

Від кінця XX століття набував розвитку *історико-теоретичний підхід*, який підтримує ідею запропонованого у 1970-х роках терміна “теоретична історія”. Досліджуючи минуле і намагаючись проникнути у ціннісно-сенсову семантику минулих епох, науковці намагалися осмислити та передбачити соціальні, культурні й технічні зміни майбутнього. Даний процес засвідчив суттєвий вплив загальної глобальної ситуації в сучасному світі на гуманітарне знання, а сам історико-теоретичний підхід сприяв утвердженню в науці розуміння необхідності внесення історичного моменту в теорію. Одним із його суттєвих наслідків є визнання факту можливості зміни змісту одних й тих самих понять на різних етапах у різних історичних умовах. Тобто, застосовуючи сучасну термінологію до таких явищ, дослідник має коректувати зміст термінів з урахуванням певного історичного моменту. Мистецтво ж, у цілому, розглядається як відбиток дійсності складеною історично свідомістю в історично складених формах [9, с. 6].

Сучасна історія дизайну – це послідовний розгляд процесу розвитку дизайн-проекування, починаючи з першого десятиліття XX століття. Розвиток морфології предметного світу попередніх періодів прийнято вважати передісторією дизайну. Переважна більшість дослідників початок історії дизайну пов'язують із 1907 роком, зі створенням у Німеччині союзу “Веркбунд”, який об'єднав зусилля художників та промисловців, зацікавлених у підвищенні споживчих якостей промислової продукції. В історії розвитку дизайну вирізняють кілька умовних етапів.

Перший етап (становлення) – від початку і до 30-х років XX століття. До нього відносять події у країнах Європи, США, які характеризувалися революційним сплеском ідей та декларацій, неконформістськими експериментами й пошуками засобів виразності, матеріалів, форм, які б відповідали масовому способу індустріального створення нових матеріальних і художніх цінностей. Його головним завданням було проголошено, переважно не прикрашати світ речей і просторів, а будувати згідно зі законами, які стали обумовленими функцією, конструкцією і технологією виробництва та об'єктивно потребували відповідних зовнішніх форм.

Другий етап (поширення або ствердження) – до 60-х років XX століття. За зрозумілим винятком років війни, він характеризується поширенням географії дизайну на всі континенти й укоріненням у суспільстві запропонованих нових форм. Так, із дещо дивної моди вони стали нормою, “міжнародним стилем” та ознакою образу XX століття. Цей період означений зосередженням уваги на організаційних і ринкових проблемах дизайну, розширенням меж і встановленням нових “форм контролю” за смаками, вподобаннями й прийняттям споживчих рішень різних груп споживачів.

Третій етап (соціально-культурного занурення) дизайну, на нашу думку, тривав до 80-х років XX століття та визначався розробленням системи дизайнерських поглядів на світ і нарощенням власної “силової маси”. З єдинообразного формотворчого стилю він почав трансформуватися у різноманітні потоки стильових концепцій, обумовлених прагненням вільного вибору налаштованих на різні матеріальні запити, естетичні уподобання й смаки споживачів. Розпочинається осмислення важливості розвитку “регіональних дизайнів”, їх ролі в суспільному ставленні до формування проектно-культури й у виявленні циклічно-зворотного зв'язку системи “образ життя – образ предметно-просторового середовища людини”.

Четвертий етап (пошуку оптимальних ідеологій) іще не володіє достатньою “історичною відстанню” і, з цієї причини, його ґрунтовний та всебічний аналіз – попереду. Орієнтуючись на сучасні технології й досягнення науки, вийшовши за межі предметності, дизайн посів новий рівень власного всеохоплення, який потребує узгодження не лише переваг, а й недоліків таких можливостей. Серед визнаних завдань сучасного дизайну можемо окреслити: розв'язання наростаючої екологічної проблеми та формування відповідної культури споживання; забезпечення умов (середовища) індивідуальної, національної і культурної

ідентифікації людини; винайдення шляхів інтеграції з максимально можливою кількістю сфер людської діяльності й багато іншого.

Отже, саме завдяки застосуванню історичного підходу ми й сьогодні говоримо про дизайн (а не про будь-яке інше явище) і маємо змогу усвідомлювати його еволюцію, відповідно до якої і узгоджується зміст того, що ми вкладаємо/розуміємо під поняттям “дизайн”. Еволюцію дизайну слід сприймати як поступове якісне перетворення завдань, методів та кінцевого продукту дизайнерської діяльності. Так, “якщо уявити історію дизайну як зміну його базового об’єкта, то виявиться, що її початок (за виразом О. Рапопорта – “Перший дизайн”) є проектуванням переважно *одиничних речей* – виробів, приладів, верстатів, обкладинок і т. д. Тоді як “Другий дизайн”, починаючи приблизно з 60-х років минулого століття, присвячений формуванню *середовища* – предметних комплексів і ансамблів, гармонічно пов’язаних з особливостями архітектурних ситуацій” [5, с. 61]. Тож, за аналогією, можемо продовжити і припустити, що “Третій дизайн” (який співпадає з третім періодом свого розвитку) був спрямований на формування *культури*, а теперішній “Четвертий дизайн” є своєрідним пошуком ідеологічних *систем та сенсів*.

Культурологічний підхід сприяв проблематизації дизайну в культурі, актуалізації дизайну як феномена культури лише з другої половини ХХ століття. Це пов’язано з тим, що культурологія як наука є порівняно молодою; її самостійна історія в якості запропонованого американським вченим Леслі Елвіном Уайтом терміну “*culturology*” потрапила до поля зору широкого кола науковців після публікації збірок його праць “Наука про культуру” (1949 р.), “Еволюція культури” (1959 р.), “Поняття культури” (1973 р.). Саме в цей період паралельно розвивалась і практична проблематика дизайну. Стало очевидним, що глобально, в багатьох відношеннях дизайн починає визначати загальний вигляд світової культури означеного періоду. В контексті відображення тенденцій осмислення культурологічної ролі дизайну характерними є дефініції радянського дослідника Л. Безмоздіна, які він представив у статті “Дизайн у сучасній культурі”, де в загальному вигляді охарактеризував дизайн як “специфічну творчу діяльність людини, пов’язану з науково-технічною революцією й масовим виробництвом промислових виробів” і зазначив, що “реально дизайн існує в сучасному світі в межах двох протилежних соціальних систем, що його буття опосередковано приналежністю до двох протиставлених культур” [1, с. 163]. Зрозуміло, що цими полярними системами вважали різні сутності соціалістичної і капіталістичної типів культур, без урахування особливостей яких, на думку Л. Безмоздіна, неможливо було пізнати закономірності розвитку дизайну. Надалі він пропонує ємніше визначення дизайну – “особлива творча діяльність з проектування гармонізованих з людиною елементів предметного середовища та їх комплексів (включно із системною організацією під цим кутом усього предметного середовища в цілому), відповідних світу соціальних і культурних цінностей, які реалізують засобами сучасного промислового виробництва” [1, с. 164]. При цьому він вказує що дизайн є орієнтованим на різноспрямовані параметри культури, а не лише на обрані за критеріями технічної і функціональної досконалості елементів матеріальної культури, та, опосередковано, через естетичну організацію всього предметного середовища пов’язаним із духовними й художніми складовими культури. Оцінку ж результатів дизайнерської діяльності запропоновано розглядати як певну пристосованість створеної речі до людини з позицій відповідності її індивідуальних психофізіологічних характеристик та низки соціально-психологічних вимог і морально-естетичних запитів різних соціальних груп. Так, М. Каган підкреслює, що твори дизайну своєю особливою пластичною мовою демонструють власну красу та витонченість, свою величність або ж здатність прославити працю людини і, навіть, прославляти могутність держави [6].

На неподільність єдності речі й культури також вказують деякі інші сучасні дослідники. І. Розенсон обґрунтовує здатність окремого одиничного екземпляра (речі) до представлення певного регіону або ж, навіть, цілої історичної епохи. Один і той самий об’єкт, вилучений з контексту свого культурного середовища, буде зберігати та доносити набагато більше, ніж просто формалізовані якості. Автор навів приклад, де особливості формоутворення одного й того самого об’єкта – чашки (але у різних культурних контекстах) – це ще й, приміром, формування уявлень про естетику широти російської душі, стриманість чайної церемонії в

Японії чи вишуканість стилю англійського чаювання тощо. Очевидно, що річ у культурі виконує функцію матеріального носія стилю та характерних рис людської життєдіяльності. Тож вона не лише несе в собі образ самобутньої культури, котра її породила, а й уміщує всі ідеї та змісти, якими наділяється ця культура в свідомості людей у певний етап свого розвитку [11, с. 27–28]. Відповідно, можна припустити, що для того, аби розірвати зв'язки людини з певною культурою та утворити нові, достатньо змінити її речове середовище. І справді історія має чимало таких виразних прикладів.

Так, одними з найперших кроків радянської влади після Жовтневої революції 1917 року були: розроблення нової символіки держави, зміна деяких елементів чинного алфавіту, видання декрету про знесення пам'ятників старої влади і встановлення нових (з конкретним переліком прізвищ революціонерів, громадських діячів, поетів та письменників, учених, художників, композиторів, акторів), реорганізація художньої і загальної освіти. З 1919 року для потреб армії введено нову військову форму і головний убір з червоною зіркою – “будьонівку”, яка нагадувала давньоруський шолом. У цьому ж році розпочато роботу В. Маяковського зі створення серії плакатів “Вікна РОСТА”, напрацювання лаконічної й зрозумілої “простому народу” манери віршування та графіки. У 1919–1920-х роках В. Татлін розробляв перші зразки кінетичного мистецтва, до яких належить відома “Вежа III Інтернаціоналу”; разом з іншими піонерами радянського дизайну проектував побутові речі для масового виробництва... і т. д. Широко представлений у науковій літературі радянський період 20-х років XX століття є одним із яскравих, всесвітньо визнаних фактів формування моделі нового предметного середовища, яку обумовлювала наявність певної ідеологічної концепції. Керівник Центру теорії та історії культури Інституту гуманітарних досліджень МГУ В. Луков пояснює, що все, що відбувалось у ці роки в радянському дизайні, було пов'язане з певною заміною (символіки, оформлення міст, алфавіту, шрифтів, реклами, одягу, почесних звань, освіти і т. д.) та визначає особливу соціокультурну роль дизайну як функцію розмежування нового світу від старого. Він вказує на життєву необхідність такого розмежування, яке мало бути сприйнятим раніше змісту і само стало знаком, що спрямовував це сприйняття в необхідний бік. Так, “для того, щоб зрозуміти нову доктрину, необхідні час та освіта. Для того, щоб зорієнтуватися, потрібні прості та яскраві (як знаки світлофора) дизайнерські рішення” [9, с. 43].

У сучасних дослідженнях Т. Ю. Бистрової річ, як продукт дизайну, виступає своєрідним стрижнем і початком розгляду сутності та впливових меж дизайну в цілому [3]. На її думку, речі не лише забезпечують різноманітні потреби, а й фіксують інформацію про тих, хто їх створює, забезпечуючи передачу досвіду життєдіяльності й сприяючи соціалізації кожного нового покоління. Потенційні можливості речі/продукту дизайну Т. Бистрова розглядає на прикладі конкретних функцій, які умовно розподіляє на дві групи: *функції речі, пов'язані з гармонізацією предметного світу засобами дизайну*, та *функції речі, які гармонізують буття людини в культурі*.

До першої групи віднесено гуманізуючу, організуючу, раціоналізуючу, утворюючу, утопічну, екологічну функції. *Гуманізуюча функція* продуктів дизайну полягає у тому, що вони здатні сприяти подоланню моменту відчуження та розірваності людського буття, здійснювати акт гуманізації шляхом прийнятності людиною конкретних об'єктів довкола неї та створення відповідного їй конкретного речового середовища. Зміст *організуючої функції* продуктів дизайну полягає у можливості упорядкування систем предметного світу й простору, а відтак – і поведінки людей, послідовності їх емоцій чи почуттів. *Раціоналізуюча функція* продуктів дизайну виявляє себе в їх прагненні до органічного поєднання виразності та доцільності. У даному випадку, доцільність дизайну (за Г. Земпером) сприймається як знання мети, задля якої призначена річ – її сутності. Раціональність, спрямована лише на поліпшення функціональних (утилітарних) якостей речі, не спроможна підсилити виразність та врахувати емоційний чи психосоматичний вплив речі на людину. *Утворююча функція* продуктів дизайну полягає у реалізації, створенні, проектуванні, плануванні ще відсутнього; розширенні простору культури й здійсненні людиною процесу самостворення, яке допомагає їй визначити себе та своє місце у світі. *Утопічна функція* продуктів дизайну розглядається як прогноз імовірних тенденцій розвитку предметного середовища; можливість матеріалізації/опредмечування будь-якої

гіпотези для всебічного сприйняття та подальшої оцінки. До *екологічної функції* продуктів дизайну віднесено необхідне врахування обставин екології створення та утилізації речей; піклування про збереження прийняттого як фізичного, так і духовного стану людини.

До другої групи функцій, які гармонізують буття людини в культурі, зараховано естетичну, сигніфікативну, соціалізуючу, спілкування, гедоністичну, актуалізуючу, знакову та ідеологічну функції. Так, *естетична функція* проявляється у можливості продуктів дизайну виходити за межі суто природного існування людини, сприяти збереженню і ствердженню “позитивного людського смислу” (за А. Єремєєвим) предметів, явищ дійсності та проявів людини. *Сигніфікативна функція* продуктів дизайну пов’язується з їх можливістю означення/називання реальності й активізацією, таким чином, процесу освоєння людиною свого предметного середовища. *Соціалізуюча функція* продуктів дизайну є механізмом соціалізуючого впливу речі на людину, який полягає у засвоєнні/передачі через річ раніше набутого життєво-культурного досвіду, створенні відповідних різним групам користувачів (дитячі, дорослі, чоловіки, жінки, цивільні, військові тощо) класифікацій їх “культурних ніш” та закладанні певного типу їх соціальної поведінки. *Функція спілкування* здійснюється за рахунок виразних можливостей продуктів дизайну виконувати роль посередника комунікації між людьми. *Гедоністична функція* продуктів дизайну представляє забезпечення конкретних потреб у зручності, практичності, естетичності, задоволенні, насолоді тощо й охоплює весь спектр тілесно-чуттєвих та духовно-інтелектуальних диференціацій. *Актуалізуюча функція* продуктів дизайну дає змогу забезпечувати і зберігати безперервний розвиток культури; актуалізувати не лише потреби й відповідні системи цінностей, а й сам культурно-історичний контекст їх виникнення та функціонування. *Знакова функція* продуктів дизайну пов’язується з їх можливістю засвідчувати рівень смаку, освіти, естетичної розвиненості тощо суб’єкта їх створення чи споживання. *Ідеологічна функція* продуктів дизайну впливає із здатності речі втілювати різноманітні ідейно-теоретичні установки, враховуючи ті чи інші соціально-політичні, ідеологічні, ринкові тощо чинники під час процесу проектування.

У цілому ж, головною культурологічною інтерпретацією дизайну є його віднесення до повсякденної (буденної) культури, за якого він має установку не на авторське самовираження чи на відповідність певним естетичним законам, а на обумовлені рівнем розвиненості смаку, характером очікувань й уподобань чи запитів тощо споживачів цієї повсякденної культури. Відтак дизайн, підпадаючи під сферу її формування, стає дотичним до такого феноменального явища, як мода, котра у своєму найширшому тлумаченні позначає міру, еталон, норму, стандарт, спосіб, манеру, образ дій, форму, вид, властивість, якість, природу та виступає в ролі головного механізму, логіки чи ідеології. На думку А. Сміта, вона властива насамперед тому, де основним є відчуття смаку. Будь-яка мода – це змінний спосіб життя (за І. Кантом); соціальний феномен, який проявляє себе в усіх сферах життя суспільства (Г. Зіммель); певна форма соціальних змін, яка не залежить від об’єкта і є соціальним механізмом, для якого властиві своєрідна короткочасність і той чи інший ступінь мінливості та який впливає на найрізноманітніші сфери життя груп осіб (Ж. Ліповецькі). Тож, погоджуючись із даними твердженнями, що моду можна розглядати як механізм чи ідеологію, котрі на практичному рівні діють у всіх можливих сферах сучасного світу й тісно пов’язані з поняттям смаку, з одного боку та з поняттям “нового” – з іншого, можемо припустити, що вона є дотичною (або, навіть, тотожною) поняттю концепції дизайнерської діяльності в цілому. І в цьому випадку нам можуть бути цікавими вже принципи її формування як своєрідного механізму впливу на смак у дизайні.

Зародившись як обумовлене зрушеннями промислового виробництва явище, дизайн упродовж періоду свого існування пройшов стадії власного становлення, поширення, соціально-культурного заглиблення і переріс у потужну силу, один з найвагоміших феноменів культури, який здатен визначати духовний стан людини і впливати на актуальні проблеми її індивідуальної та соціальної життєдіяльності.

Застосування історичного підходу вивчення дало змогу відобразити еволюцію дизайну як певний розвиток/трансформацію його сфер впливу, технологічного й методологічного інструментарію та об’єктів розробки. Розпочавшись із проектування одиничних виробів, він

поступово перетворився на діяльність зі створення предметних систем та комплексів, предметно-просторового середовища в цілому. Аналіз варіацій сучасної активності дизайну допомагає представляти його специфічним засобом визначення та чинником формування культури в усіх можливих її смислах.

Значущість культурологічного підходу для цілісного осмислення дизайну полягає у доведенні його беззаперечного взаємозв'язку зі сферою культури; віднесенні дизайнерської діяльності до повсякденної культури, яка найтіснішим чином пов'язана з поняттям моди, проблемами формування індивідуального чи суспільного естетичного смаку, споживчих уподобань, очікувань тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безмоздин Л. Н. Дизайн в современной культуре / Л. Н. Безмоздин // Искусство в системе культуры ; [сост. и отв. ред. М. С. Каган]. – Ленинград : Наука, Ленингр. отд., 1987. – С. 163–167.
2. Бойчук А. В. Пространство дизайна / А. В. Бойчук. – Харьков : Нове слово, 2013. – 367 с.
3. Быстрова Т. Ю. Феномен вещи в дизайне: Философско-культурологический анализ: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора философских наук: спец. 09.00.13 – “Философская антропология, религиоведение, философия культуры” / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург, 2003. – 42 с.
4. Даниленко В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти): автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 05.01.03 – “Технічна естетика” / В. Я. Даниленко. – Львів, 2006. – 36 с.
5. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др. – М. : “Архитектура-С”, 2004. – 288 с.
6. Каган М. С. Познание и оценка в искусстве / М. С. Каган // Проблема ценности в философии. – М., 1966. – 262 с.
7. Ковешникова Н. А. История дизайна / Н. А. Ковешникова. – М. : Омега-Л, 2016. – 256 с.
8. Лаврентьев М. Дизайн в пространстве культуры. От арт-объекта до эклектики / М. Лаврентьев. – М. : Альпина Паблишер, 2016. – 152 с.
9. Луков В. А. Дизайн: тезариусный анализ: науч. монография / В. А. Луков, А. А. Останин. – М. : МГУ, 2007. – 129 с.
10. Пигулевский В. О. Дизайн и культура / В. О. Пигулевский. – М. : Гуманитарный центр, 2014. – 316 с.
11. Розенсон И. А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И. А. Розенсон. – СПб. : Питер, 2008. – 219 с.
12. Филл П. История дизайна / П. Филл, Ш. Филл. – М. : Колибри, 2014. – 512 с.

REFERENCES

1. Bezmozdin, L. N. (1987). Design in modern culture, *Iskusstvo v sisteme kul'tury* [Art in the system of culture], Leningrad, Nauka, Leningr. otd. pp. 163–167. (in Russian).
2. Boychuk, A.V. (2013). *Prostanstvo dizayna* [Design space]. Kharkov, Nove slovo. (in Russian).
3. Bystrova, T. Yu. (2003). “The phenomenon of things in design: Philosophical and cultural analysis”. Thesis abstract for Doct. Sc. (Philosophy), 09.00.13, Ekaterinburg, 42 p. (in Russian)
4. Danylenko, V. Ya. (2006). “Ukraine’s Design in the World Context of Art and Design Culture of the Twentieth Century (National and Global Aspects)”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Art Studies), 05.01.03, Lviv, 36 p. (in Ukrainian).
5. Minervin, G. B., Shimko, V. T., Efimov, A. V. et al. (2004), *Dizayn. Illyustrirovannyi slovar'-spravochnik* [Design. Illustrated Dictionary-Directory], Moscow, Arkhitektura-S. (in Russian).
6. Kagan, M. S. (1966). Cognition and evaluation in art, *Problema tsennosti v filosofii* [The problem of value in philosophy], Moscow. (in Russian).
7. Koveshnikova, N. A. (2016). *Istoriya dizayna* [History of design], Moscow, Omega-L. (in Russian).

8. Lavrent'ev, M. (2016). *Dizayn v prostranstve kul'tury. Ot art-ob'ekta do eklektiki* [Design in the space of culture. From the art object to the eclectic], Moscow, Al'pina Publisher. (in Russian).
9. Lukov, V. A. and Ostanyn, A. A. (2007). *Dizayn: tezariusnyy analiz: Nauch. Monografiya* [Design: Thesaurus analysis: scientific monograph], Moscow, Moscow State University. (in Russian).
10. Pigulevskiy, V. O. (2014). *Dizayn i kul'tura* [Design and Culture], Moscow, Gumanitarnyy tsentr. (in Russian).
11. Rozenson I.A. (2008) *Osnovy teorii dizayna: uchebnyy dlya vuzov* [Fundamentals of Design Theory: textbook for high schools], Saint Petersburg, Piter. (in Russian).
12. Fill, P. and Fill, S. (2014). *Istoriya dizayna* [History of design]. Moscow, Kolibri. (in Russian).

УДК: 747:39:008

Галина Сталінська

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ВІНТАЖ. ЗАСТОСУВАННЯ АУТЕНТИЧНИХ ОБ'ЄКТІВ У ДИЗАЙНІ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР'ЄРУ

У статті досліджено етнокультурний вінтаж як напрямок дизайн-організації предметно-просторового середовища, де основним завданням є створення або відтворення образів минулого. Виявлено, що важливу роль при цьому відіграє наповнення інтер'єру елементами, які створюють відповідний настрій часу і формують конотації з певною епохою, історичним періодом або країною. У роботі охарактеризовано прийом та способи застосування аутентичних об'єктів, який є основоположним у процесі формування вінтажного інтер'єру.

Ключові слова: вінтаж, дизайн інтер'єру, меблі, предметно-просторове середовище.

Галина Сталинская

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЙ ВИНТАЖ. ПРИМЕНЕНИЕ АУТЕНТИЧНЫХ ОБЪЕКТОВ В ДИЗАЙНЕ ВИНТАЖНОГО ИНТЕРЬЕРА

В статье исследован этнокультурный винтаж как современное направление дизайн-организации предметно-пространственной среды, где основной задачей является создание или воспроизведение образов прошлого. Важную роль при этом играет наполнение интерьера элементами, которые создают соответствующее настроение времени и формируют коннотации с определенной эпохой, историческим периодом или страной. В работе охарактеризован приём и способы применения аутентичных объектов, которые являются основополагающими в процессе формирования винтажного интерьера.

Ключевые слова: винтаж, дизайн интерьера, мебель, предметно-пространственная среда.

Galyna Stalinska

THE ETHNOCULTURAL VINTAGE. THE APPLICATION OF AUTHENTIC OBJECTS IN THE VINTAGE INTERIOR DESIGN

The article analyzes the ethnocultural vintage as the direction of the design organization of the object-spatial environment. It was revealed that in recent years the stylistic direction of the "vintage" has gained world popularity and variation of implementation in interior design. In the aspect of the organization of the vintage object-spatial environment, the substantive role is played by

the substantive filling of the interior. A large number of implemented project proposals and the lack of theoretical understanding of the formation of the interior in the stylistic direction of the “vintage” result in the relevance of the work.

In the organization of the interior design in the stylistic direction of the “vintage”, the main task is to create or reproduce images of the past, to which modern designers of the interior turn frequently. The important role in this is played by the filling of the interior with furniture, textiles, lighting, household objects and decorative elements that create the appropriate mood of time and form connotations with a certain era, historical period or country. The subject matter of the interior plays a functional, ergonomic, aesthetic and cultural role.

The stylistic direction of the “vintage”, which came to the practice of design from other areas of human life, such as fashion, jewelry, etc., essentially involves the use of authentic things in a new context. However, the modern life, demand and expectations of consumers, as well as designer practices, have modified the approach to this stylistic direction, which, from the sphere of interaction with the originals, has become a diverse “game with vintage”. Work in this stylistic direction takes the form of a variety of transformations, styles, and interpretations that fit into the context and tools of postmodernism.

The method of the use of authentic objects is fundamental to the formation process of a vintage object-space environment. It is due to the degree of value and/or the level of preservation of authentic objects (artifacts). Techniques for the embodiment of this method are due to the designer’s tasks. They can be constructed in the same line as the deformation of the original, namely:

– the use of the object in its original form, without any noticeable technical, technological and creative distortion;

– the restoration of the authentic artifact, slight toning and change of color tint with preservation of its original texture and possible simulation of artificial aging.

Examples of the embodiment of this method are interiors, executed in the direction of ethnocultural vintage, where the organization of space has its own characteristics and is based on local traditions.

The formation of the ethnocultural vintage interior is based on stable associations that refer to history, traditions, culture, and even the natural and geographical context of a country. For example, in Ukraine, as well as neighboring post-Soviet countries, united by a common history, the “Stalin Empire” became a decisive factor in the recent past. An entirely different sounding of ethnocultural cargo is in Western Europe, where national history and traditions have impacted on the solution of the subject-spatial environment. Thus, the English version of the Victorian style, the French “Provence” and the Tuscan style embodying the image of the eponymous region of Italy have become the most popular and widespread.

The ethnocultural vintage operates with characteristic details, which fill the space, forming the image of a certain era of a country. The method of applying authentic elements is the most obvious solution when creating a vintage interior. However, this method somewhat restricts the designer’s choice of artistic techniques and tools that should be consistent with a particular historical epoch and the region.

Keywords: *vintage, interior design, furniture, object-spatial environment.*

В умовах сучасних тенденцій розвитку дизайну інтер’єру дедалі частіше трапляються поняття “вінтаж”. За останні роки даний стилістичний напрямок набув світової популярності й варіативності впровадження у дизайні інтер’єру. В аспекті організації вінтажного предметно-просторового середовища ключову роль відіграє предметне наповнення інтер’єру. Велика кількість реалізованих проектних пропозицій та відсутність теоретичного осмислення формування інтер’єру в стилістичному напрямку “вінтаж” обумовлюють актуальність даної статті.

Зазначена проблематика обумовлює необхідність вивчення різнопланової літератури, пов’язаної з фундаментальними питаннями архітектури, дизайну і художнього сприйняття в цілому, яка є базовою для первинного наукового аналізу та осмислення означеної проблематики. Серед загальнотеоретичної наукової літератури, яка лягла в основу дослідження

формування інтер'єру в стилістичному напрямку “вінтаж”, були розглянуті праці таких авторів, як Р. Арнхейм, С. Хан-Магомедов, О. Генісаретський, В. Беньямін, Т. Бистрова, Н. Барсукова, В. Даниленко, О. Бойчук та ін. У роботах даних авторів фундаментально проаналізовано історію і теорію дизайну, розглянуто візуальну культуру та досліджено художнє сприйняття у контексті епохи постмодернізму в цілому і дизайні середовища зокрема. Однак у теоретичних працях відомих іноземних та вітчизняних учених нема дослідження проблематики організації предметно-просторового середовища в стилістичному напрямку “вінтаж”, яке є багатограним явищем дизайну і детерміноване рядом соціокультурних чинників. Вакуум у дизайнерському дискурсі зумовив звернення до інших наукових дисциплін: мистецтвознавства, культурології, філософії, соціології, економіки, психології. Це дало змогу зрозуміти в широкому міждисциплінарному контексті соціокультурну проблематику вінтажу і спроектувати це розуміння на галузь інтер'єрного дизайну. Серед авторів, які розглядали суспільні процеси сучасності, різні прояви глобалізації, найважливішими для даного дослідження є роботи Р. Абдєєва, А. Байчорова, Ж. Бодріяра [1], Н. Грегсона, Г. Сімела, А. Уткіна, Л. Фонтейна, Т. Щепанського та ін.

У дослідженні Ж. Бодріяра розглянута можливість суміщення оригінальних і стилізованих елементів, використання аутентичних об'єктів та симулякрів при формуванні єдиного простору [1]. Дана тенденція відображає в цілому постмодерністську реальність сучасності й узгоджується з мовою стилістичного напрямку “вінтаж”. Вивчення великої кількості реалізованих об'єктів дало змогу стверджувати, що саме такий підхід є одним з основоположних у процесі формування вінтажного предметно-просторового середовища.

У загальному вигляді тематика вінтажного інтер'єру розглянута в публіцистичних книгах і статтях в електронній мережі Інтернет. Однак у даних ресурсах нема аналізу дизайну інтер'єру, не виявлено принципи і прийоми його організації. Науковими дослідженнями проблематики вінтажу, як однієї із сучасних тенденцій в області культури, стали займатися зарубіжні та вітчизняні мистецтвознавці й історики моди. Зокрема, Ю. Курамшина [8] визначила його предметний і типологічний репертуар, його тимчасову періодизацію. А в роботах В. Дюпре, Е. Козлової, А. Лінча, М. Томпсона, Е. Мейсона розглянуто значення вінтажу для сфери моди.

Важливим із аспектів комплексного дослідження проблематики створення вінтажного предметно-просторового середовища стали дослідження соціологів та істориків, які визначали роль “блошиних” ринків як предметної бази вінтажної культури. У статті О. Бреднікової та З. Кутаф'євої [2] викладено матеріал про походження речей, побутування їх на вторинному ринку і повернення у сферу сучасного людського використання. Л. Шпаковська вивчала цінності антикварних речей і старих предметів в суспільній свідомості і шляхи їх регенерації у сучасній культурі [10].

У зв'язку з тим, що в роботі досліджено предметне наповнення інтер'єру, однією з найважливіших груп теоретичних праць стали література про історію дизайну меблів і дослідження в галузі художньої обробки поверхонь об'єктів. До таких джерел належать книги Д. Кеса, Дж. Міллер [9], Г. Гацура [4], А. Грашина, Ф. Бейкера та ін.

Мета статті – дослідити основний прийом формування етнокультурного вінтажного інтер'єру через застосування аутентичних об'єктів.

В організації предметно-просторового середовища у стилістичному напрямку “вінтаж” основним завданням є створення або відтворення образів минулого, до чого так часто звертаються сучасні дизайнери інтер'єрів. Важливу роль при цьому відіграє наповнення інтер'єру меблями, текстилем, освітленням, побутовими предметами та декоративними елементами, які створюють відповідний настрій часу і формують конотації з певною епохою, історичним періодом або країною. Предметне наповнення інтер'єру грає функціональну, ергономічну, естетичну та культурологічну роль.

Стилістичний напрям “вінтаж”, який “прийшов” у практику дизайну з інших областей життєдіяльності людини, таких, як мода, ювелірне мистецтво і т. д., за своєю суттю допускає використання аутентичних речей у новому контексті. Але сучасне життя, попит і очікування споживачів, а також дизайнерська практика видозмінили підхід до даного стилістичного

напряму, який зі сфери взаємодії з оригіналами став перетворюватися на різноманітну “гру з вінтажем”. Робота в даному стилістичному напрямі відбувається у вигляді різноманітних трансформацій, стилізацій та інтерпретацій, які вписуються у контекст та інструментарій постмодернізму.

Застосування аутентичних об’єктів є основоположним прийомом у процесі формування вінтажного предметно-просторового середовища. Він обумовлений ступенем цінності та/або рівнем збереження аутентичних об’єктів (артефактів). Способи втілення даного прийому обумовлені завданнями дизайнера. Їх можна вибудувати в одну лінію по мірі деформації оригіналу, а саме:

- використання об’єкта в первісному вигляді, без будь-яких помітних техніко-технологічних і творчих спотворень;

- реставрація аутентичного артефакту, легке тонування і зміна колірного відтінку зі збереженням його первісної текстури і можливою імітацією штучного старіння.

Прикладами втілення даного прийому є інтер’єри, виконані в напрямку етнокультурного вінтажу, де організація простору має певні особливості та спирається на місцеві традиції.

Формування етнокультурної вінтажної інтер’єру базується на стійких асоціаціях, які відсилають до історії, традицій, культури і навіть природно-географічного контексту тієї чи іншої країни. Так, для України, а також для сусідніх пострадянських країн, об’єднаних спільною історією, визначальним чином недавнього минулого став “сталінський ампір”. В останні роки цей образ найуспішніше використовують дизайнери і декоратори для створення як приватних, так і громадських інтер’єрів. Формування предметно-просторового середовища в напрямку етнокультурних традицій втілюється завдяки доступності й доброму стану великої кількості аутентичних старовинних предметів меблів, побуту і декору. Цікавими прикладами втілення етнокультурного вінтажу на території України є проекти архітектора Дениса Беленка. В інтер’єрах його авторства – ресторанів “Компот” і “Дача” в м. Одеса, відтворена епоха квітучого південного міста середини ХХ століття з яскравим і самобутнім колоритом. Предметно-просторове середовище цих ресторанів відрізняється поєднанням реалістичності та грайливості, занурюючи відвідувачів у атмосферу останньої третини минулого століття. Відмінною рисою цих проектів є використання архітектурних просторів у їх первісному вигляді і функціональної приналежності: ресторан “Дача” розташований у старовинному особняку, який наприкінці ХІХ століття був дачею підприємця Н. Переца. Через сто років гостинний дух цього місця відродив відомий ресторатор С. Лібкін за допомогою “Бюро Беленко” [11] (рис. 1).

Культурним та історичним надбанням України, як і деяких інших сусідніх пострадянських країн, є архітектурна спадщина попередніх епох. У зв’язку з цим значний внесок в образ сучасних міст внесла радянська стилістика, найяскравішим втіленням якої став “сталінський ампір”. Цей стиль був створений для звеличення держави, яка бачила себе новою, соціалістичною імперією. Класичні архітектурні канони й античні ордери в поєднанні з величезними масштабами мали створити естетичний пафос нового пролетарського світу з палацами праці, культури та побуту.

Стилістика сталінського ампіру простежується в житлових інтер’єрах будинків, побудованих у 30–50-х роках минулого століття. Такому типу житла властиве певне планувальне рішення: 4–5 окремих кімнат, маленька кухня, високі стелі (3–4 метри), вікна на одну або дві сторони, хол і велика вітальня. Художньо-образна система сталінського ампіру створюється на основі поєднання архітектурних форм (високі стелі з криволінійними падуками, широкі вікна, еркери і масивні сходи), декоративних акцентів (ліпнина, широкі стельові карнизи та розетки під люстри) і функціональних елементів (меблі і штучне освітлення). У вказаній комбінації предметне наповнення інтер’єру відіграє одну з найважливіших ролей в процесі формування загальної образності інтер’єру. Єдність простору створюється завдяки загальному колірному рішенню стін, стелі та підлоги, що, були вирішені, як правило, у світлих тонах. Меблі, виготовлені з горіха або дуба та покриті морилкою, контрастують із огорожувальними поверхнями. До основних меблевих об’єктів даного напрямку в дизайні

інтер'єру належать: гірки, серванти, книжкові шафи та буфети з різьбленими “коронами” і скляними дверцятами, високий підлоговий годинник, великі круглі обідні столи, крісла, оббиті шкірою дивани та стільці, туалетні та журнальні столики на ніжках, прикрашених зооморфними різьбленими елементами [9].

Основою образу етнокультурного вінтажного інтер'єру в напрямку сталінського ампіру є відтворення величної епохи. Саме тому тут найдоречніше використання аутентичних об'єктів. Деякі з них застосовують у первісному вигляді, інші – піддають реставраційним роботам. Однак саме оригінальні зразки меблів, елементи штучного освітлення та декоративні форми періоду сталінського ампіру формують вінтажний інтер'єр, притаманний лише країнам пострадянського простору.

Зовсім інше звучання етнокультурний вінтаж має у країнах Західної Європи, де національна історія і традиції наклали відбиток на рішення предметно-просторового середовища. Так, найбільшого поширення і широкої популярності набули англійський вікторіанський стиль, французький “прованс” і тосканський стиль, що втілює образ однойменного регіону Італії.

Кожен із перерахованих напрямів етнокультурного вінтажу спрямований на створення певної художньо-образної системи.

Образ англійської респектабельності й стабільності втілюється у вікторіанському стилі. Розквіт економіки і розвиток промисловості в Англії у другій половині XIX ст. дав поштовх до стрімкого збагачення британської буржуазії. Вишуканий вікторіанський стиль в інтер'єрі, що сформувався у ці роки, став підкреслювати естетичний смак власників, стабільність і респектабельність у всіх сферах життя. Багато подорожуючи, англійці стикалися з різними екзотичними культурами Сходу, купували етнічні предмети мистецтва і побуту, якими прикрашали будинки. У результаті склалася загальна характеристика вікторіанського стилю, як прикладу еkleктики, котра побудована на поєднанні елементів східної екзотики (об'єкти індійської і китайської культур), готики й рококо. Так, загальноприйнятним стало використовувати готичний стиль в оформленні бібліотеки, а стиль рококо – у вирішенні інтер'єру будуара (дамської кімнати). Декорування, меблювання та оздоблення кімнат цінними породами дерева і дорогим текстилем демонструють соціальний статус власника будинку [9; 3].

Призначений спочатку для великих просторів і пропорцій, вікторіанський стиль має деякі архітектурні особливості: вертикальні витягнуті форми елементів будинку, які продовжилися в інтер'єрі (масивні прямокутні двері, членування дерев'яних настінних панелей) і застосування в інтер'єрі прямих та дугоподібних ліній (готичні й арочні вікна). Інтер'єр, виконаний у вікторіанському стилі, формує відчуття стабільності, затишку і комфорту. Одним зі знакових меблевих об'єктів даного напрямку є “крісла з вухами”. Дане крісло характерне високою спинкою і наявністю двох бокових елементів, які мають вигнуту форму та кріпляться з двох боків до спинки крісла.

Особливості кліматичних умов Англії сформували потребу не тільки в меблях, що сприяють додатковому комфорту, а й спричинили обов'язкову наявність такого елемента, як камін. Тому при формуванні вінтажного інтер'єру саме каміна, як символу вікторіанської епохи, відводиться роль композиційного центру предметно-просторового середовища.

Колірна палітра у рішенні вінтажних інтер'єрів, виконаних у вікторіанському стилі, базується на основі комбінації м'яких пастельних тонів, бежевого, золотистого, коричневого, зеленого, бордо, бузкового, рожевого кольорів. Однією з умов створення такого етнокультурного вінтажного інтер'єру є підбір меблевих об'єктів, колір яких служить опорною точкою для створення всієї інтер'єрної палітри приміщення. Як правило, меблі, котрі виготовляли з цінних порід дерева, мали або світло-коричневий колір або темний червоно-коричневий відтінок. Інші елементи декору підбирають від блідо-рожевих, лавандових, ніжних мигдальних тонів у разі світлого меблювання і до червоно-коричневих кольорів для меблів з червоного дерева або дуба [3]. Дизайн-прийоми нюансного поєднання тональної і колірної гам спрямовані на створення цілісності етнокультурного вінтажного предметно-просторового середовища (рис. 2).

Створення вінтажного інтер'єру на основі нюансного поєднання кольорово-тональних відносин наявне не лише у вікторіанському стилі, а й у “французькому провансі”, який став відображенням способу життя та філософії мешканців Півдня Франції. Однією з основних рис цього стилю є натуральність, що втілюється у використанні природних матеріалів для обробки і декорування житла: дерево, камінь, метал, натуральні тканини – основні складові образу французького будинку. Головна особливість цього напрямку етнокультурного вінтажу – наявність в інтер'єрі старовинних меблів, елементів штучного освітлення та декоративних предметів, що є втіленням багаторічних традицій мешканців будинку. Старовинні або штучно зістарені інкрустовані флористичними візерунками буфети, серванти, книжкові шафи і низькі комоди створюють неповторну атмосферу з багатою історією. Разом із тим, велика кількість деталей створює особливий затишок в інтер'єрах, виконаних у стилі прованс [6] (рис. 3).

Основною ідеєю даного напрямку етнокультурного вінтажу є поєднання кількох взаємопов'язаних компонентів: затишку, природності та історичності. Означені елементи формують враження чарівної простоти, витонченого поєднання романтики з вишуканістю, де відчувається старовина. У дизайні житлових інтер'єрів, виконаних у стилістиці французького провансу, створюється атмосфера затишного й охайного будинку, де на чільне місце завжди виходять традиції та сімейні цінності.

Головну роль у встановленні зв'язку етнокультурного вінтажного інтер'єру з певним історичним періодом відводять аутентичним об'єктам, використання яких формує цінність і значимість предметно-просторового середовища. Наочно це можна простежити на прикладі тосканського стилю, який бере свій початок з етрусської цивілізації, потім вбирає у себе риси епохи Ренесансу. Подальший розвиток стилістичного напрямку відбувався під впливом архітектурних традицій Франції та Іспанії, що межують із Тосканою, та через стійкі місцеві традиції [7]. Впізнаваність та неповторність цього стилістичного напрямку надають поєднання природи і старовинних архітектурних традицій. Основними елементами формування тосканського інтер'єру є потерта штукатурка, гіпсова ліпнина, темні дерев'яні балки, що контрастно поєднуються з білою стелею, теракотовою плиткою на підлозі в поєднанні з натуральним каменем (травертин, мармур, граніт, вапняк) та мозаїкою. Тут завжди є кілька старовинних, потертих від часу предметів. Меблі простої форми, без декоративних прикрас і химерності, виготовлені з місцевих порід дерев – каштана, білої акації, клена і кипариса. Тосканські меблі широко відомі простою формою і пасторальними мотивами в декоруванні поверхонь об'єктів. Обов'язкові елементи в інтер'єрі – це бронзові скоби, цвяхи, дерев'яні клини у меблях (рис. 4).

Усе викладене дає підстави стверджувати, що етнокультурний вінтаж оперує характерними деталями, які, наповнюючи простір, формують образ певної епохи тієї чи іншої країни. Саме прийом застосування аутентичних елементів є найочевиднішим рішенням при створенні вінтажного інтер'єру. Разом із тим, він дещо обмежує дизайнера у виборі художніх прийомів і засобів, які мають бути співзвучні тій чи іншій історичній епосі та регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; [пер. с фр., послесл. и прим. Е. А. Самарской]. – М. : Республика, Культурная Революция, 2006. – 296 с.
2. Бредникова О., Кутафьева З. Старая вещь как персонаж блошиного рынка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text1/>. (дата звернення: 15. 05. 2018).
3. Викторианский стиль [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://homy.com.ua/article/viktorianskij-stil> (дата звернення: 10. 06. 2018).
4. Гацура Г. Мебельные стили / Г. Гацура. – М. : Московский музей мебели, 2005. – 174 с.
5. Егорова Н. Стиль в интерьере: Винтаж / Н. Егорова. – К. : ООО “Издательский дом Украинский Медиа Холдинг”, 2010. – 64 с.
6. Интерьер в стиле прованс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://homester.com.ua/design/apartments/styles/interyer-v-stile-provans/> (дата звернення: 11. 06. 2018).

7. Итальянская солнечность – принципы тосканского стиля в интерьере [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://decorstars.ru/stili/etnicheskie/italyanskaya-solnechnost-principiy-toskansкого-stilya-v-interere.html> (дата звернення: 19. 05. 2018).
8. Курамшина Ю. В. “Вперед, в прошлое!”: Мода на винтаж в современной культуре / Ю. В. Курамшина // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия “Философия. Культурология. Политология. Социология”. Том 27 (66), 2014. – № 1. – С. 119–124.
9. Миллер Дж. Мебель. Все стили от древности до современности / Джудит Миллер. – Москва : АСТ. Астрель, 2006 – 560 с.
10. Шпаковская Л. Л. Общественная ценность антиквариата [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/629/582> (дата звернення: 20. 04. 2018).
11. Belenko [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belenko.design> (дата звернення: 12. 06. 2018).

REFERENCES

1. Bodriyyar, Zh. (2006). *Obschestvo potrebleniya. Ego mify i strukturyi* [Consuming Society. His myths and structures], Moscow, Respublika, Kulturnaya revolyutsiya. (in Russian).
2. Brednykova, O., Kutafeva, Z. *Staraya veshch kak personazh blashynoho rynka* [The old thing as a flea market character]. Available at: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text1/>. (access May 15, 2018).
3. Vyktoryanskiy styl [The Victorian style], available at: <http://homy.com.ua/article/viktorskiy-stil> (access June 10, 2018).
4. Gatsura, G. (2005). *Mebelnye stili* [Furniture styles], Moscow, Moskovskiy muzey mebeli. (in Russian).
5. Egorova, N. (2010). *Stil v interere: Vintazh* [Style in the interior: Vintage], Kyiv, Izdatelskiy dom Ukrainskiy Media Holding. (in Russian).
6. *Interer v stile provans* [The interior in the style of Provence], available at: <http://homester.com.ua/design/apartments/styles/interyer-v-stile-provans/> (access June 11, 2018).
7. *Italyanskaya solnechnost – printsipy toskanskogo stilya v interere* [Italian sunshine – the principles of Tuscan style in the interior], available at: <http://decorstars.ru/stili/etnicheskie/italyanskaya-solnechnost-principiy-toskansкого-stilya-v-interere.html> (access May 19, 2018).
8. Kuramshina, Yu. (2014). “Forward, to the past!”: Fashion for vintage in modern culture, *Uchenyie zapiski Tavricheskogo natsionalnogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Seriya “Filosofiya. Kulturologiya. Politologiya. Sotsiologiya”* [Scientific notes of the V. I. Vernadsky Taurida National University “Philosophy, Culturology, Political Science, Sociology”], Vol. 27 (66), pp. 119–124. (in Russian).
9. Miller, Dzh. (2006). *Mebel. Vse stili ot drevnosti do sovremennosti* [Furniture. All styles from antiquity to modern times], Moscow, AST. Astrel. (in Russian).
10. Shpakovskaya, L. L. *Obschestvennaya tsennost antikvariata* [The public value of antiques], available at: <http://jour.isras.ru/index.php/socjour/article/viewFile/629/582> (access April 20, 2018).
11. Belenko, available at: <https://www.belenko.design> (access June 12, 2018).



Рис.1. Етнокультурний вінтаж. Сталінський ампір



Рис.2. Етнокультурний вінтаж. Вікторіанський стиль



Рис.3. Етнокультурний вінтаж. Французький прованс



Рис.4. Етнокультурний вінтаж. Тосканський стиль

УДК: 75.03 (510): 75.041.5 – 055.2

Євген Котляр
Ген Чжижун

ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ ТА ФОРМУВАННЯ НОВОГО КАНОНУ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті досліджено вплив італійського художника-єзуїта Джузеппе Кастильоне (1688–1766) на розвиток жіночого портрета в китайському живописі за часів династії Цин. Розглянуто його досягнення у засвоєнні китайських традицій та поєднанні з європейською школою живопису, створення на цій основі зразків парадного і камерного портретів. Охарактеризовано новації у техніці, стилістиці та жіночих типобразах, які митець приніс із європейського досвіду й затвердив у китайському живописі.

Ключові слова: Джузеппе Кастильоне, китайський живопис, жіночий портрет, іконографія, типобраз.

Евгений Котляр
Ген Чжижун

ДЖУЗЕППЕ КАСТИЛЬОНЕ И ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО КАНОНА ЖЕНСКОГО ПОРТРЕТА В КИТАЙСЬКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

В статье исследовано влияние итальянского художника-иезуита Джузеппе Кастильоне (1688–1766) на развитие женского портрета в китайской живописи во времена династии Цин. Рассмотрены его достижения в усвоении китайских традиций и их сочетании с европейской школой живописи, создание на этой основе образцов парадного и камерного портретов. Охарактеризованы новации в технике, стилистике и женских типобразах, которые художник принес из европейского опыта и утвердил в китайской живописи.

Ключевые слова: Джузеппе Кастильоне, китайская живопись, женский портрет, иконография, типобраз.

**GIUSEPPE CASTIGLIONE AND FORMATION OF A NEW CANON
OF WOMAN PORTRAIT IN CHINESE PAINTING OF THE XVIII CENTURY**

The contribution to the development of the Chinese woman portrait of the Italian Jesuit missionary and artist Giuseppe Castiglione (1688–1766) is considered in the article. He worked for more than half a century at the court of the Chinese emperors of the Qing Dynasty: Kangxi, Yongzheng and Qianlong. On the basis of the work of researchers (Beurdeley, C. and M., F. Vossilla, Xue Yunyan, Cai Xingyi, N. Suraeva, V. Golovachov, Hao Xiao Hua, etc.), analysis of artist's works, his students and followers in state museums, private collections and sites of world auctions conclude about the outstanding role of the artist in representing all the achievements of the European creative milieu in China, in particular in the development of sustainable genres and the formation of new genres of woman portrait. It is studied that creative work of Castiglione in this direction is due to the combination of the Chinese painting school called guo-hua and its European artistic experience. Creation of new portrait samples and the renewal of the canon of women's beauty took place on the basis of this combination.

It is found that Castiglione worked in two directions in the field of woman portrait; they are ceremonial and intimate portraits. In a series of ceremonial portraits of the Chinese empresses and concubines, he continues to use the type of ceremonial portrait that was laid in the past centuries. But unlike the conventionality and schematics of the ancient canon, Castiglione improves laconic and decorative character, combines picturesque luxury with careful execution of the image, enriches the portrait mask with individuality and femininity, approaching the reality and vitality of the model.

Innovations in the creation of new female images through the use of certain European models are described. While working on many portraits of his beloved concubine, Qianlong Iparhan (Xiang Fei, "The Fragrant Concubine"), Castiglione refers to images of the knight woman, shepherdess woman and beauty woman adopted in the European Baroque tradition. It is proved that in the first case, the woman portrait represents Jeanne d'Arc courage, victory and sacrifice, in the second case it represents the virginity, harmony and kindness of the Virgin Mary as the Divine Pastor, in the third case it represents the ideal of a secular, educated, smart, gallant lady – a kind of Chinese "Gioconda", which represents the image of sensuality and intimacy (concubine, courtesan). Castiglione offers a new fashion, a new woman, new woman ideals, where elements of Chinese national culture are combined with European woman images, giving birth to new standards of beauty and artistic canons.

It has been shown that Castiglione influenced on the development of a woman's portrait by means of creative combination of the Chinese painting tradition with European artistic qualities, focusing on a pictorial image solution, light-colored modeling and staging of the model. In grand portrait the artist makes perfection of the representation of the ancient artistic tradition. He gives European femininity, inspiration, intimacy for his intimate portraits and also baroque symbolism through the use of picturesque techniques of tenebrism, illusory, materialness, certain poses and attributes that speak the language of signs, hints, associations and allegories.

Although these images are embodied through the image of specific figures, they acquire their typological features and subsequently occupy their place in the new genre structure of the Chinese woman portrait.

Keywords: *Giuseppe Castiglione, Chinese painting, female portrait, iconography, type-image.*

Внесок європейських майстрів у розвиток китайського живопису широко відомий, так само, як й ім'я італійського художника, місіонера-єзуїта Джузеппе Кастільоне (1688–1766) одного з найкращих представників своєї епохи. Ставши на довгі десятиліття придворним художником китайських імператорів династії Цин, Кастільоне визначав моду, нові художні та естетичні ідеали в живописі, передавав свій європейський досвід китайським митцям.

Життєвий і творчий шлях Джузеппе Кастільоне предметно досліджували вчені багатьох країн, серед яких: С. і М. Бердлей [7], Ф. Воссілла [14], Сюе Юньнян, Цай Сіньї [15], російські синологи Н. Сураєва, яка присвятила митцю дисертацію [3–5] та В. Головачов [1; 2]. У цих роботах досить повно описані життя художника у колі єзуїтської місії, стосунки з імператорською династією та професійна біографія з наголосом на ту видатну роль, яку зіграв Кастільоне в Китаї. Однак це не зняло численних запитань на адресу його творчості, зокрема стосовно низки приписуваних митцю творів. Багато цих питань до його жіночих портретів, бо ажіотаж навколо митця й дотепер дає змогу аукціонам атрибутувати численні спірні твори митця, зокрема жіночі портрети, як “роботи, приписувані Джузеппе Кастільоне” або його колу чи учням [12].

Хоча внесок художника у галузь жіночого портрета є очевидним, він досліджений недостатньо. Так, у дисертації Н. Сураєва виокремила і портретний напрямок Кастільоне, але обмежила його лише церемоніальним жанром імператорських портретів. Дещо висвітлюється в її окремій статті про головну фаворитку та улюблену наложницю імператора Цянлуна Сян-фей, яка згодом стала і найвідомішою моделлю Кастільоне [4]. У низці публікацій побічно розглянуто згаданий напрямок творчості митця, але в численних статтях та монографіях про це майже нічого не йде. Цю ланку обійшла і велика ретроспективна виставка Кастільоне, що відбулася з нагоди 300-річчя його приїзду до Китаю у Національному палацовому музеї в Пекіні у 2016 р. [9].

Поряд з тим, аналіз різноманітних за жанром та стилем жіночих портретів, що виконали Кастільоне та його учні й послідовники, демонструє важливу роль митця у становленні цього жанру в двох його напрямках – парадного і камерного портретів, формуванні нового естетичного та художнього канону, який китайські художники наслідували аж до початку ХХ ст., коли у культурно-політичному житті та мистецтві Китаю настали докорінні зміни.

Мета статті – дослідити роль Джузеппе Кастільоне у розвитку жіночого портрета в живописі Китаю у контексті засвоєння культури і техніки китайської школи *гохуа*, а також використання свого мистецького європейського досвіду, на базі чого відбулося створення нових зразків портрета, що оновили канон жіночої краси та сформували нову іконографію.

Дж. Кастільоне працював у загальному руслі європейської школи, розвиваючи те, що було закладено до нього, починаючи з XVI ст., коли китайський живопис зазнав європейського впливу. Однак справжній інтерес до західного мистецтва запанував із встановленням у Китаї маньчжурської влади (1644) та початком правління імператора Кансі (при владі 1661–1722). З кінця XVII ст. при дворі працювало чимало митців, архітекторів, фахівців з перспективи, граверів, зокрема Йоганн Грубер (1623–1680), Крістоф Фіорі, Джованні Герардіні (1655–1723), Шарль де Бельвіль (1657–1730), Мішель Араїлза, Маттео Ріпа (1682–1746), Жан-Дені Аттіре (1702–1768), Ігнаціус Сішельбарт (1708–1780), Джузеппе Панцу (1733–1812), Луї де Пуаро (1735–1771) та ін. З ними пов’язують початковий етап становлення європейської школи живопису в Китаї. У своїх творах вони висвітлювали політичні події цинської доби, створили чимало повноростових портретів видатних діячів і картин, на теми життя палацової знаті [5, с. 37–39].

Особливе місце серед придворних художників посідає Джузеппе Кастільоне, який прибув до Китаю у 1715 р. з метою шляхом поширення мистецтва заслужити прихильність китайського імператора та сприяти поширенню християнства [11]. У молодості він навчався живопису в студії Карло Корнара, потрапив під вплив відомого художника Андреа Поццо, члена Товариства Ісуса в Тренто. У 27 років, уже набувши слави як художник, отримав запрошення поїхати до Китаю, де взяв собі ім’я Лан Шинін (“лан” означає “пан”, придворний чин, а Шинін – “спокійне життя”). Кастільоне прагнув гармонії між європейським і китайським живописом, поєднував властиву китайському живопису повітряну перспективу з європейською лінійною, добре засвоїв власне китайську живописну традицію *гохуа*, виявив нахил до стилю “*гу-нбі*” – “ретельний пензель” або “*цай-хуа*” – “багатобарвний живопис”. Про це свідчать чітка графічність зображення, педантичне опрацювання деталей, яскрава колористика [6, с. 91].

Усе це ми бачимо і в його парадних портретах, зокрема, жіночих. Спираючись на китайські джерела, Н. Сураєва вказує, що, згідно з традиціями імператорського двору, кожен

імператор та імператриця, а також головні наложниці, повинні були мати парадний портрет, для якого вони одягалися в розкішне національне вбрання [5]. Судячи з техніки виконання, дослідники вважають, що кілька таких портретів виконав саме Кастільоне, хоча на сувоях нема його імені. Дослідниця вказує, що на портретах царських осіб у церемоніальних шатах, як правило, в Китаї було не прийнято, щоб автор залишав своє ім'я. До числа таких робіт відносять “Портрет Цяньлуна в парадному одязі”, “Портрет імператриці Сяо Сяньчунь в парадному одязі”, “Портрет імператорської наложниці Цяньлуна Хуей Сянь у парадному одязі”, “Портрет імператорської наложниці Чунь Хуей в парадному одязі”, “Портрет Цяньлуна з імператрицею і наложницями” (інша назва “У моему серці є сила правити мирно”). Усі вони продовжують тип парадного портрета, який був закладений ще у минулі століття, набув певного розвитку і за часів попередньої, мінської династії (1368–1644), але тоді відрізнявся умовністю, силуетністю і скромним декором [5].

Цикл тронних парадних портретів продовжує і ту лінію Кастільоне, яку він заклав у творі “Побудова” з кінним портретом імператора Цяньлуна (1739, музей Гугун у Пекіні). Але якщо тут митець поєднував лінійну та повітряну перспективу, різні жанри (пейзаж, портрет, анімалістика) й манери (живописну і декоративну), а також вирішував портрет у складному ракурсі, то парадні портрети він будує на іншій візуальній формулі. Це статуарна канонічна пластика, де головним завданням художника було вписати через такий спосіб імператорські особи у загальний “історичний альбом”, надати їм певне місце у галереї правителів Китаю. Звідси і манера виконання, лаконічність, акцент на розкіш вбрання та зображення портрета-маски, де художник створює відстороненість особи, уникаючи вираження психології і настрою. Але поряд з цим він відображав індивідуальність та жіночість, звертаючись до еталона краси, що склався раніше.

Твір, який став зразковою роботою у жанрі жіночого парадного портрета, є церемоніальний “Портрет імператриці Сяо Сяньчунь у парадному одязі” (1736) з музею Гугун у Пекіні (рис. 1). Цей портрет Сяо Сяньчунь (1712–1748) – парний до живописного повноростового портрета імператора Цяньлуна (роки правління 1735–1795). Саме при його дворі Кастільоне сповна проявив себе у жанрі жіночого портрета, зображуючи як імператрицю, так і наложниць імператора. Відштовхуючись від попередніх традицій, автор зображав й імператора, і його дружину на широкому троні, прикрашеному різьбленням у вигляді драконів і тигрових голів. Митець проробляв розкішне вбрання імператриці з вражаючою точністю, керуючись вимогами, дотримувався й палацового етикету, заховуючи руки та ноги імператриці, зображував обличчя Сяо Сяньчунь спокійним та привітним, наповнював образ глибоким символічним змістом. Так, він використовував фенікса в декорі головного убору, який у жіночій іпостасі (*хуан*) символізує красу, витонченість почуттів, мир і благоденство. Це уособлює китайське поняття *інь* як жіноче, місячне начало [6, с. 92].

Продовженням цієї лінії стала низка церемоніальних жіночих портретів (частина з неї була парними), де автор виявив блискучі художні якості у рішенні індивідуальності образів. Кастільоне з учнями також створили сувій з портретами Цяньлуна, імператриці Сяо Сяньчунь та одинадцяти наложниць, демонструючи еталон жіночої краси і тогочасної моди (рис. 2). Художник зміг знайти той компроміс між європейською і китайською манерами у портретному живописі, за який його так цінував імператор. По-перше, його портрети дуже близькі до реальної натури, зображення об'ємні і наповнені життям. По-друге, щоб уникнути тіней на обличчі, які можуть виникнути при бічному освітленні, він використовував комбінацію сильного і слабого лобного освітлення. Це давало змогу виступам на обличчі бути рівномірно освітленими та достатньо виразними. Кастільоне також використовував такі прийоми, як тонкі затемнення, білу і рожеву фарбу для надання обличчю певної ніжності, додавав ледь помітну світлову пляму на носі й трохи світлої фарби на зіниці очей. Це стало новацією художника, який на основі європейської техніки застосував китайську традиційну манеру *се-чжен* (“написання істинного”), що допомогло адаптуватися до естетичних вимог китайського сприйняття і національного живопису.

Іншою моделлю Джузеппе Кастільоне була легендарна уйгурська красуня Іпархан, більше відома як Сян-фей (Жун-фей) (1734–1788), котра увійшла в історію як “Пахуча /

ароматна наложниця” імператора Цяньлуна [13]. Н. Сураєва відзначила, що “Хоча імператор мав сорок одну дружину і наложницю, серед його портретів переважають зображення Сян-фей – дами азіатської зовнішності в європейському костюмі або мусульманському одязі, що супроводжує Цяньлуна” [4, с. 536]. Вона увійшла до гарему в 1760 р. і стала найулюбленішою наложницею старіючого імператора. Саме цю дату вказують і на її портретах. Припускають, що протягом останніх шести років життя – до 1766 р. – Кастильоне як митець опікувався нею за наказом Цяньлуна, і саме образ Сян-фэй став асоціюватися для науковців з творчістю художника [4, с. 536]. До найпопулярніших зображень Сян-фей відноситься зображення молодої жінки у кірасі та шоломі європейського стилю (“Сян-фей в європейських обладунках”) (рис. 3). Ця робота не тільки відображала бажання замовника уявити китайську красуню в європейських обладунках, а ще й натякала на те, що сама Сян-фей була воїном, борючись разом зі своїм чоловіком – уйгурським Хан-Ходжею проти цинських військ. Після поразки і смерті її чоловіка вона була захоплена і доставлена в імператорський палац. Отже, цей портрет уособлював як красу молодої жінки, так і її мужність, звитягу та жертвність, репрезентуючи в її особі китайську Жанну Д’Арк, яку зображали в європейських мініатюрах та живописі (згадаємо хоча б відомий портрет пензля Рубенса, 1620). Цей портрет є і в іншому, контрастному вигляді, де героїня має більш європеїзовані риси обличчя (рис. 4).

Відомий портрет наложниці – картина із зображенням сидячої на кам’яному уступі молодої жінки у рожевому і блакитному атласному одязі та солом’яному капелюшку з пером, яка тримає в правій руці бамбукову корзину з квітами, а у лівій – садову лопатку з довгою ручкою (“Сян-фей в європейському одязі”) (рис. 5). Ця робота наслідує європейські взірці, зокрема живописні портрети епохи Бароко. Зображаючи Сян-фей в образі пастушки, автор посилається на символіку європейського мистецтва, де ця іпостась була символом невинності та доброзичливості, повертаючись до зображення Діви Марії як Божественної Пастирки. У XVII–XVIII ст. цей мотив набув популярності, символізуючи прагнення європейських аристократів до Аркадії (утопічне бачення скотарства як гармонії з природою) у зображенні молодих дівчат як пастушок на буколічних ландшафтах з їхньою романтичною тугою. Дослідники лише припускають авторство Кастильоне, але популярність цього твору породила численні копії, на деякі з яких дотепер можна натрапити на світових аукціонах [8] (рис. 6).

Попри цю демонстрацію своєї культури і бажання виконати портрет на “європейський манер”, митець також здійснив спробу створити й затвердити через портрет Сян-фей новий національний тип китайського жіночого портрета, який згодом став певною моделлю жіночого китайського портрета (рис. 7). Сьогодні важко визначити, який саме портрет з низки наявних зразків – а їх більше десятка – є першообразом. Але всі ці портрети свідчать про те, що такий іконографічний зразок став своєрідною “Джокондою” для тогочасного китайського суспільства. Він запропонував нову моду, нову жінку, новий ідеал жіночого портрета, де елементи китайської національної культури (одяг, прикраси, орнаментика, зачіска) органічно поєдналися із жіночою чарівністю: зовнішнім блиском (красою, доглянутістю, заможністю), певною світськістю (вільної позою), чуттєвістю (чарівність обличчя, тонке стикання звисаючих рук) та інтимністю внутрішнього світу (портрет на темному тлі у камерній, затишній атмосфері). Імплицитно такий затишок виступав символом дому, який уособлювала соціальна роль жінки у традиційному китайському суспільстві, а також жіночої привабливості й чарівності. Поряд із цим у суто живописному відношенні використання темного фону в портретах та композиціях поєднувалось із європейськими традиціями тенебрзму (італ. *Tenebre* – тїнь), які поширились в живописі Італії та північної Європи, досягнувши вершини у творчості Караваджо та Рембрандта. Ці традиції ґрунтувалися на роботі зі світлотінню та контрастними світловими ефектами, які виходили з неосвітлених ділянок та фону, виростали із навколишньої темряви. Дослідники вважають, що ця художня манера виражала загальноєвропейський духовний настрій епохи, яка надала поняттю темряви особливе образотворче, психологічне і теологічне значення [10]. Така образність перейшла й у китайський контекст, надавши жінці ореол таємниці та загаковості. Митці використовували червоний або синій колір халата, в який була одягнута модель, поєднуючи матеріал блискучого атласу з вишивкою квітів та драконів на манжетах і полах халата (рис. 8). У деяких зразках автори вводили у композицію ще й вазу з

квітами на столі, на який спиралася рукою модель. Це був також мотив барочного натюрморту і натяк на її жіночість, чуттєвість та плодовитість (рис. 9). Саме з цих зразків виходить окремий сюжет у китайському жіночому портреті із зображенням куртизанок, який набув популярності у XIX ст. (рис. 10). Але, на відміну від живопису Кастільоне, автори вирішували ці портрети вже більш локально та площинно, що знову наближало їх до якостей китайського живопису. Після смерті Цяньлуна зацікавленість європейською культурою та мистецтвом пішла на спад, і китайські митці повернулися до своєї традиції. Однак європейська художня школа вже дала паростки, і її впливи можна було бачити навіть у найконсервативнішому жанрі – парадного портрета.

Поряд з цим, згідно з останніми дослідженнями, зокрема Єлизавети Шнейдер, є сумніви, що цей живописний образ первісно належав пензлю Кастільоне. Дослідниця вважає, що авторка цього образу – художниця Лаура Біондеччі (1699–1752), дружина Кастільоне, яка разом із чоловіком поїхала у Китай у складі єзуїтської місії. І цей образ був створений з якоїсь Го Фейян, близької подруги Лаури. Біондеччі залишила щоденник, де описувала своє життя в Китаї і зазначила, що Го Фейян глибоко вразила її красою та спокійною природою. Вона також писала з неї та її новонародженої дитини один із перших образів мадонни з немовлям для церкви у Пекіні. Аналізуючи її спогади у щоденнику, дослідниця вважає, що між жінками могли бути й романтичні стосунки [11]. Можливо, з цих взаємин і виник той романтичний та інтимний портрет, який згодом став своєрідною “іконою стилю” жіночого китайського портрета тієї доби. Однак є питання з тим, як цей образ, створений щонайменше за вісім років (до часу смерті Біондеччі) до появи при дворі Сян-фей, стали у світовому мистецтвознавстві пов’язувати саме з “пахучою наложницею” і підписувати Кастільоне. Це питання є досить відкритим, але зрозуміло, що авторитет Кастільоне настільки затьмарив інших європейських митців, що він став збірним ім’ям усієї “заморської” художньої спільноти в Китаї.

Численні анонімні портрети Сян-фей мали велику кількість повторень. Навіть у XIX ст. з її портретів, зроблених “у манері Кастільоне” створювали репліки для тогочасних живописних портретів. Наприклад, це портрет Гуан Чао-Чан “Дружина художника” (1833. Полотно, олія. Музей сучасного мистецтва, Гонконг) [6, с. 281]. Такі роботи були дуже популярні й серед європейців, і їх часто писали на експорт, що вилилось у мистецький рух в Китаї, відомий як “експортний живопис” [6, с. 109].

Отже, Кастільоне вплинув на розвиток жіночого портрета через творче поєднання китайської живописної традиції із європейськими мистецькими якостями. Майстер працював не тільки у розпису по шовку та олійному живописі, а й використовував так званий реверсивний (зворотний) розпис фарбами по склу. Завдяки йому та його творчому середовищу у трактування жіночих образів були привнесені реалістичні риси європейського живопису. Важливішими стали живописне вирішення образу, світло-тіньове моделювання та постановочні сюжети. Зберігаючи зовнішній сформований антураж – костюм, предметний репертуар тощо, в живописній практиці почали використовувати традиції передачі портретної подібності, індивідуальності, характерності й настрою, які змінювали певний усереднений типаж. Внеском Кастільоне в офіційний парадний портрет можна вважати його художні якості, ретельність виконання та досконалість репрезентації стародавньої художньої традиції. Але головні новації він здійснив у камерному жіночому портреті, яким надав європейську жіночість, натхненність образів і бароковий символізм через застосування живописних прийомів тенебрізму, ілюзорності, матеріальності, певних поз й атрибутики, які говорять мовою жестів, натяків, асоціацій і алегорій.

Кастільоне та його європейські колеги перенесли на китайський ґрунт жіночі типобрази з європейським культурним кодом: це образи мужності, жертвовності та військової доблесті (жінка в лицарських обладунках), невинності й гармонії (образ пастушки), чуттєвості і інтимності (образ наложниці-куртизанки). Хоча ці образи втілені через зображення конкретних постатей, вони набули типологічних рис і зайняли належне місце у новій жанровій структурі китайського жіночого портрета.

Спірна атрибуція творів Кастільоне говорить про те, що він стає легендарною особистістю, яка уособлює всю італійську присутність у Китаї і більше того – європейську

школу, котру почали опановувати й китайські митці. Творчість Дж. Кастильоне заклала основи портретного живопису Китаю Нового часу, справивши великий вплив на формування цього жанру в нових політичних умовах після падіння цинської династії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головачёв В. Ц. Биография Лан Ши-нина (Джузеппе Кастильоне) – придворного художника китайских императоров / В. Ц. Головачёв // Общество и государство в Китае. Т. XXVI. – М., 1995. – С. 70–75.
2. Головачёв В. Ц. Джузеппе Кастильоне (Лан Ши-нин) и его картина “Восемь благородных лошадей”: картина-автобиография придворного художника / В. Ц. Головачёв // Общество и государство в Китае. Т. XXVIII. – М., 1998. – С. 410–415.
3. Сураева Н. Г. Джузеппе Кастильоне и его картина “Сто лошадей” / Н. Г. Сураева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2010. – № 126. – С. 269–276.
4. Сураева Н. Г. Образ Сян-фэй в истории и живописи Дж. Кастильоне / Н. Г. Сураева // Общество и государство в Китае. Т. XLIII, ч. 1. – М. : ФГБУН Институт востоковедения РАН, 2013. – 684 с. (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 8 / Редколл.: А. И. Кобзев и др.). – С. 536–545.
5. Сураева Н. Г. У истоков европейской школы живописи в Китае: художник цинских императоров Джузеппе Кастильоне : диссертация на соискание уч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.04. “Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура” / Н. Г. Сураева. – МГАХИ им. В. И. Сурикова. – Москва, 2011. – 221 с.
6. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописи Китая: становление, этапы развития, проблемы жанра в искусстве XX ст. : диссертация на соискание уч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.05. “Изобразительное искусство” / Хао Сяо Хуа. – Львовская национальная академия искусств. – Львов, 2015. – 370 с.
7. Beurdeley, C. Beurdeley, M. Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors / C. Beurdeley, M. Beurdeley. – London : Lund Humphrey, 1972. – 204 p.
8. Rzepińska, M. Malcharek K. Tenebrism in Baroque Painting and its Ideological Background / M. Rzepińska, K. Malcharek // Artibus et Historiae. – 1986. – Vol. 7. – No. 13. – pp. 91–112.
9. Portrayals from a Brush Divine: a Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione’s Arrival in China (10/06/2015–01/04/2016) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/index.html#main> (дата звернення 19.08.2018).
10. Scheuerman E. “Our Sister Painter”: The Life of a European Woman in Qing China / E. Scheuerman // Visualizing Traditional China. 2016. No. 142 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://humanities.lib.rochester.edu/china/index.php/once-upon-a-time/laura_biondecci/ (дата звернення 29. 08. 2018)
11. Truong, Alain. R. Prized portrait of Consort Chunhui sold for almost HK\$40 million at Bonhams Hong Kong 2012 / R. Alain Truong // Spring Auctions. 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/05/28/24358743.html> (дата звернення 27. 08. 2018).
12. Ling Zh. Cultural Exchange. Chinese Court Painter Giuseppe Castiglione (1688-1766) / Zh. Ling // Lyon & Turnbull. 2017 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.lyonandturnbull.com/news-article/cultural-exchange-chinese-court-painter-giuseppe-castiglione-1688-1766> (дата звернення 2. 09. 2018).
13. Veljkovic J. The Fragrant Concubine: An Unsolved Legend Is this Qing Dynasty beauty’s story real, or is it just the fantasy of hopeless romantics? / J. Veljkovic 2012: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theworldofchinese.com/2012/06/the-fragrant-concubine-an-unsolved-legend/> (дата звернення 21. 08. 2018)
14. Vossilla, F. The Jesuit Painter and His Emperor. Some Comments Regarding Giuseppe Castiglione and the Qianlong Emperor / F. Vossilla // National Palace Museum Bulletin. – 2016 (December). – Vol. 49. – pp. 69–88.

15. Xue Yunyan, Cai Xingyi. History of the Chinese Fine Arts of the Qing Dynasty / Yunyan Xue, Xingyi Cai, Beijing, 2000. – 290 p.

REFERENCES

1. Golovachov, V. (1995). The Biography of Lan Shi-nin (Giuseppe Castiglione) – Court Artist of the Chinese Emperors, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], Vol. XXVI, Moscow, pp. 70–75. (in Russian).
2. Golovachov, V. (1998). Giuseppe Castiglione (Lan Shin-nin) and His Painting “Eight Noble Horses”: a Picture of the Autobiography of a Court Painter, *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], Vol. XXVIII, Moscow, pp. 410–415. (in Russian).
3. Suraeva, N. (2010). Giuseppe Castiglione and His Painting “One Hundred Horses”, *Izvestiya RGPU im. A. Gertsena* [News of A. Herzen Russian State Pedagogical University], no. 126, pp. 269–276. (in Russian).
4. Suraeva, N. (2013). The Image of Xiang Fei in the History and Painting of J. Castiglione], *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], Vol. XLIII, part. 1, Moscow, Institut vostokovedeniya RAN, (Uchenye zapiski IV RAN Otdela Kitaya), no. 8, pp. 536–545. (in Russian).
5. Suraeva, N. (2011). “At the Origins of the European School of Painting in China: the Artist of the Qing Emperors, Giuseppe Castiglione”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials: 17.00.04. “Fine and Decorative Arts, and Architecture”, Moscow V. Surikov State Academic Art Institute, Moscow, 221 p. (in Russian).
6. Hao Xiao Hua (2015). “Portrait in Chinese Painting: Formation, Stages of Development, the Problems of the Genre in the Art of the XX century”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials: 17.00.05. “Fine Art”. Lviv National Academy of Arts, Lviv, 370 p. (in Russian).
7. Beurdeley, C. and Beurdeley, M. (1972). *Giuseppe Castiglione: A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors*. London: Lund Humphrey, 1972, 204 p. (in English).
8. Rzepińska, M. and Malcharek K. (1986). Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background, *Artibus et Historiae*, Vol. 7, no. 13, pp. 91–112. (in English).
9. Portrayals from a Brush Divine: a Special Exhibition on the Tricentennial of Giuseppe Castiglione’s Arrival in China (10/06/2015–01/04/2016), available at: <http://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/index.html#main> (access August 19, 2018). (in English).
10. Scheuerman, E. (2016). “Our Sister Painter”: The Life of a European Woman in Qing China, *Visualizing Traditional China*, no. 142, available at: http://humanities.lib.rochester.edu/china/index.php/once-upon-a-time/laura_biondecci/ (access August 29, 2018). (in English).
11. Truong, Alain. R. (2012). Prized portrait of Consort Chunhui sold for almost HK\$40 million at Bonhams Hong Kong 2012, available at: <http://www.alaintruong.com/archives/2012/05/28/24358743.html> (access August 27, 2018). (in English).
12. Ling, Zh. (2017). Cultural Exchange. Chinese Court Painter Giuseppe Castiglione (1688-1766), available at: <https://www.lyonandturnbull.com/news-article/cultural-exchange-chinese-court-painter-giuseppe-castiglione-1688-1766> (access September 2, 2018). (in English).
13. Veljkovic, J. (2012). The Fragrant Concubine: An Unsolved Legend Is this Qing Dynasty beauty’s story real, or is it just the fantasy of hopeless romantics?, available at: <http://www.theworldofchinese.com/2012/06/the-fragrant-concubine-an-unsolved-legend/> (access August 21, 2018). (in English).
14. Vossilla, F. (2016). The Jesuit Painter and His Emperor. Some Comments Regarding Giuseppe Castiglione and the Qianlong Emperor, *National Palace Museum Bulletin*, Vol. 49, pp. 69–88. (in English).
15. Xue Yunyan, Cai Xingyi. (2000). *History of the Chinese Fine Arts of the Qing Dynasty*, Beijing, 290 p. (in Chinese).



Рис. 1. Дж. Кастільоне. Портрет імператриці Сяо Сяньчунь у парадному одязі. Фрагмент. 1736 р. Шовк, водяні фарби, туш. Музей Гугун, Пекін.



Рис. 2. Дж. Кастільоне та учні. Жіночі портрети з циклу “Імператор Цяньлун та його наложниці”. XVIII ст. Шовк, водяні фарби, туш.



Рис. 3. Дж. Кастільоне. Портрет Сян-фей в європейських обладунках. 1760-ті. Папір, олія. 114,3 × 78,3 см. Музей Гугун, Тайбей



Рис. 4. Уйгурська красуня. Портрет Сян-фей в європейських обладунках. Репліка з роботи Дж. Кастільоне



Рис. 5. Дж. Кастільоне (?). Портрет Сян-фей в європейському одязі. 1760-ті. Папір, олія. 147 × 71 см. Музей Гугун, Пекін.



Рис. 6. Репліка з роботи XVIII ст. Живопис на реверсівному склі (позолочена дерев'яна рама пізнього походження). Друга половина XVIII ст. 93 × 55 см.



Рис. 7. Дж. Кастільоне. Портрет Сян-фей. 1760.
Полотно, олія. Музей Гугун, Тайбей.

Рис. 8. Портрет Сян-фей (У манері Дж. Кастільоне). Друга половина XVIII ст.
Полотно, олія. 81.5 × 59.5 см



Рис. 9. Дж. Кастільоне (Лаура Біондеччі?). Портрет Сян-фей (Го Фейян?).
Друга половина XVIII ст. Полотно, олія.

Рис. 10. Портрет куртизанки. Династія Цин. XIX ст.

УДК 7.016.4

Ірина Тютюнник

**РОЛЬ ОРНАМЕНТУ В СТИЛІСТИЧНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ СТАНКОВОГО ТВОРУ
ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті охарактеризовано варіативність трактування орнаментальних форм у вітчизняних станкових роботах. Показано, що в період модерну візерунок виступав засобом зближення декоративного та образотворчого мистецтва. У творчості авангардистів принципи національного орнаментування служили засобом формальної мови в сюжетному творі. В період нонконформізму візерунок був способом освоєння української традиційності. Простежено, що в сучасному професійному живописі автентичний орнамент сприймається як ознака етнохудожнього мислення, засіб естетизації станкового твору.

Ключові слова: орнамент, ритм, декоративізм, естетизація, фольклоризм, необароковість.

Ірина Тютюнник

**РОЛЬ ОРНАМЕНТА В СТИЛІСТИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
СТАНКОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ
XX – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

В статье характеризуется вариативность трактования орнаментальных форм в отечественных станковых работах. Показано, что в период модерна узор выступал средством сближения декоративного и изобразительного искусства. В творчестве авангардистов принципы народной орнаментации служили средством формального языка в сюжетном произведении. В период нонконформизма узор был образом освоения украинской традиционности. Прослежено, что в современной профессиональной живописи аутентичный орнамент воспринимается как признак этнохудожественного мышления, средство эстетизации станкового произведения.

Ключевые слова: орнамент, ритм, декоративизм, эстетизация, фольклоризм, необарочность.

Iryna Tyutyunnyk

**ROLE OF ORNAMENT IN THE STYLISTIC ORGANIZATION OF EASEL FIGURATIVE
ART PAINTINGS IN UKRAINE IN THE XX – IN THE EARLY XXI CENTURY**

The goal of the research is to retrace the evolution of the role of different ornament usage levels in the stylistic organization of the figurative arts work at the times of Ukrainian modernism, avant-garde, socialist realism and post-modernism. For that purpose the variability of the ornamental forms interpretation starting from decorativism, folklorism up to their functioning as a self-sustaining form in the particular native easel painters practice is characterized.

In the modern time works the ornament was used to emphasize the painting harmony, to get the aesthetic enjoyment from its contemplation. Such a picture was given an emphasized and predominant decorative basis, syncretism. During the avant-garde period the artists refer to the language of popular ornament in order to experiment and create unrealistic, "pure", abstract paintings. Using only separate ornamental modules, thanks to the common forming creative method (by means of ornament architectonics, culture of the color, artistic figurativeness of the pattern) the artists reached formal, relatively laconic works (K. Melevych, M. Kasperovych, M. Wojchuk and others). The creative search of Wojchuk-followers in the decorative art such as O. Sajenko, S. Kolos,

G. Narbut, F. Krychevskiy corresponded to the avant-garde stylistics (especially to the constructivism). By constructing their proper ornamental structures they embraced the distinctive national idea. It is demonstrated that such modern and avant-garde practices with courageous usage of the metrics and rhythm in figurative, graphic works, Gobelin tapestry, panel pictures prepared the ground for the national sixties' monumentalism, and, later, for the polymorphism, collaging, postmodern art formalism.

During the socialist realism period the ornament played the role of the national cultural marker within the framework of the prevailing ideology and operated mainly in terms of so-termed stencils that are simplified in terms of coloring and form factor. In the sixties' easel works the ornaments got a special sounding. It was a result of the painters' insight into the national identity issue by their interest towards "peasant", "Carpathian" topics in line with folklorism and monumentalism. At that time in the artistic environment such personalities as I.-V. Zadorozhnyi, V. Zaretskyi can be placed a special emphasis on. The ornamentalism of these artists impresses with their aesthetics, magnificence of motives interpretation, reality romanticization, ornaments' symbolism, and first of all with their distinctive individualism.

It is traced that in the last decades of the XX th cent., and especially in the early XXI cent. in the professional figurative arts the usage of the popular or author's ornament aesthetics has the role of an experimental element in the individual painter's technique, representing the most completely the penchant of the contemporary art for collaging, multilayerness, philosophical characters' interpretation. The sum of works representing the appeal to ornamental forms in the context of the Ukrainian folklore plotline is predominant. It is revealed that operating either exclusively the ornamental fragments (modules) as self-sustaining motives or where the ornament covers the background, the clothes, overlaps the landscape etc. is a relatively new variant. It's the authentic ornament that the most often is subject to the interpretation through defragmentation, laying-up, collaging, decontextualization (O. Kaznokh, D. Struk) due to the fact that it's almost impossible to add anything to this already perfect structure. The painters' modeling of the rhythm in the painting from the ornaments deprived of the ethnography features (I. Romanko, O. Andruchtchenko, L. Korzh-Radko) is more rare.

It's studied out that during the analyzed period, notwithstanding the permanent reference to ornamentation as to the folklore figurative component, but with different levels of the "dialogue" with ethnic art: starting from the experiment to make up a formal plastic language, insight into the national identity issue, up to the creation of aestheticized non-baroque product, a complex design work with inserted conceptual ideas.

Keywords: *ornament, rhythm, decorativism, aesthetization, folklorism, neo-baroque style.*

Звернення до орнаменту спостерігалось безперервно протягом ХХ ст. у творах українського візуального мистецтва та виражало основні світоглядні тенденції в розвитку культури. Можемо говорити про орнамент у станкових творах цього часу в основному як про складову образотворчого фольклору. На початку ХХІ ст. у сучасній професійній практиці застосовують естетику народного чи авторського орнаменту як експериментальну складову індивідуальної техніки художників, якнайповніше відображаючи тяжіння сучасного мистецтва до колажності, багатшаровості, філософського трактування образів. Візерунок виступає тут яскравим доповненням до створення художнього образу і все частіше стає навіть єдиним, самодостатнім елементом станкових композицій.

Важливими для розгляду теми є загальнотеоретичні та історико-мистецтвознавчі праці, в яких предметом аналізу виступає сутність та специфіка орнаменту як особливого мистецтва. Зокрема цінними є дослідження про художню самоцінність орнаменту Н. Лоліної [8]. Розкриттю теми прислужилася низка публікацій про тенденції розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва ХХ ст. та орнамент як граничний ритм певних часових періодів – Д. Величка [2], О. Лагутенко [5], М. Юр [13], Н. Янішевської [14], та Р. Яціва [15].

К. Гончар [3], О. Ліщинська [7] та О. Петрова [10] звернули увагу на фольклор як засіб виявлення національної ідентичності у творах образотворчого мистецтва, зокрема на орнамент як потужне джерело інспірації сучасних митців. О. Ліщинська, крім цього, розглядає

неофольклоризм та необароковість як характерну ідею української культури [6; 7]. Із цих досліджень випливає, що найвиразнішими складовими неофольклоризму в українському мистецькому середовищі є етнічно насичена орнаментальність та колористика, які виступають засобами для інтерпретації чи цитування, а необарокове тяжіння до символів та образів минулого проявляється у зверненні художників до палімпсестності.

Цінною є спроба розглянути концепцію станкового “орнаменталізму” як явища сучасної культури художника і теоретика М. Преснякова на прикладі творчості російських художників (зокрема ідеолога течії О. Акіндінова) [11; 12]. Він коротко описав історичні випадки орнаментування в живописних творах, деякі питання переходу ритмічних мотивів з декоративного у станкове образотворче мистецтво, які стали проявлятися з кінця XIX – початку XX століть. Неточною, на наш погляд, є думка автора про те, що сучасний орнаменталізм у станкових творах відмінний за стилеутворюючими чинниками від принципів постмодернізму. Окремого ж дослідження про орнаменталізм як засіб художньої мови вітчизняного станкового образотворчого мистецтва розглянутого періоду нема.

Мета статті – простежити еволюцію ролі різних рівнів орнаментування у стилістичній організації твору образотворчого мистецтва в періоди українського модерну, авангарду, соцреалізму та постмодернізму, охарактеризувати варіативність трактування орнаментальних форм у межах декоративізму, абстрактного орнаменталізму, фольклоризму, а також показати особливості їх функціонування як самодостатньої естетичної форми у практиці окремих вітчизняних художників-станковців.

На початку XX ст. орнаментальні мотиви виразно застосовували у станкових творах українські художники періоду модерну й авангарду, повертаючи у бік декоративності та умовності.

Пластична лінійна основа орнаментів стала невід’ємною складовою стилю модерн, де вони “вкристалізувались” у зображення. Тут орнамент відігравав структурувальну функцію, тобто формував усталену ритмічну конструкцію, вносив гармонію, “оживляв” картину, позбавляв хаотичності і безладу, навіював спокій, надавав образного трактування дійсності [2]. Витонченість, любов до декору, орнаменталізація форми відображала “особливе розуміння прекрасного як загадкового, тендітного, незахищеного, спонтанного” [5]. Такими є портрети Михайла Жука, де образ людини доповнено динамічним символічним візерунковим тлом. Згодом, у 1960-х роках, цей прийом використовував Григорій Синиця, також опоетизовуючи образи портретованих. Принципи стилізації, які приводять до конструювання орнаментального ритму, спостерігаємо в М. Жука і в панно з квітами. У творчості художника цей прийом з конструюванням орнаментальних модулів виступав основою синтезу станкових і декоративних форм, поетичної сюжетності та килимовості.

Як вважає О. Лагутенко, у 1920-ті роки “орнаменталізм розглядався як закон умовності форми і простору, повторення орнаментального мотиву – як посилення ритмової суті явища, тобто домінували формальні вияви” [5, с. 92]. Такий ритм, на думку М. Юр, був виразним стилеутворюючим чинником у живописних та графічних неопримітивістських композиціях бойчукістів і в комплексі з іншими художніми засобами (площинністю, прийомом згрупування образотворчих форм у трикутник, триразовим повтором фігур та ін.) зближав їх з орнаментом [13]. Наприклад, у творі М. Касперовича “Качки” (1920) декоративний характер річки переданий через умовно-геометричні зигзагоподібні хвилі, що передають воду не як таку, а як знак води, “умовну” поверхню, створюючи тим самим гармонійний художній образ [13]. Послідовники бойчукістів у декоративному мистецтві В. Кричевський, О. Саєнко, С. Колос, Г. Нарбут створювали власні орнаментальні структури, сповідуючи виразно національну ідею. Спільною рисою їхньої творчості було розуміння конструювання орнаменту як особливої, важливої складової у творчості художника. Ці ритми проникали і в картини, гобелени, панно. Це були переважно геометричні чи геометризовані конструкції, що відповідали стилістиці авангарду, зокрема конструктивізму. Орнаменти Василя Кричевського не мали станкового втілення, проте, розробляючи “чисті”, абстрактні візерунки, протилежні “прикладним”, він виводив їх у ранг самодостатніх. Митець вважав, що можна прикрасити житло орнаментальним панно на стіні, як прикрашають його зразком образотворчого мистецтва. Це панно може бути

орнаментальним килимом, а може бути і спеціально намальованим орнаментом – твором абстрактного мистецтва [9, с. 120].

Українські художники-авангардисти, зокрема супрематисти, використовували принципи побудови народного орнаменту як спосіб відійти від реалізму зображення, надати твору мистецтва суб'єктивного звучання. Не маючи виразно ознак орнаменту, їхня абстрактна пластична мова все ж мала з ним спільний формотворчий метод – геометризм (наприклад, принципи побудови візерунка плахти, горизонтальне та вертикальне членування поля писанок тощо).

У період соціалістичного реалізму увага до орнаменту як до формальної ознаки чи окраси картини різко спадала, художники надавали більшого значення ідейному наповненню зображеного мотиву чи сюжету, професійності його реалістичного виконання. Натомість у станкових роботах орнамент став засобом фольклоризму. Він практично перебазувався у декоративне мистецтво, при цьому значно спрощуючись, збіднюючись колористично і конструктивно. Як стверджує Р. Яців, завдяки введенню орнаменту у пластичну структуру композицій формувалася фольклорна реальність, в якій проблеми того часу вплітались у тему народного і традиційного, а твори дещо втрачали свою жанрову приналежність, зближуючись із декоративною образністю народного мистецтва [15, с. 46].

У контексті соцреалізму творче перевтілення українського фольклору відродилось у творчості митців 1960-х років. Найповніше, найяскравіше застосування візерунка у станкових роботах спостерігаємо в Івана-Валентина Задорожного, Віктора Зарецького. Витоками творчості І.-В. Задорожного було народне мистецтво, іконопис і школа М. Бойчука, що зумовило відмову від пластичного зображення картини третього виміру. Важливою складовою побудови образу в нього є оперування виразно національним, з рисами монументального вислову, орнаментом у створенні образів українських народних героїв, ілюстраціях до казки “Кирило Кожум’яка”. Авторська інтерпретація дало змогу зробити це органічно, ввести візерунок у сюжет не як етнографічну вставку, а як повноцінну фігуру картини [4]. Орнамент, а саме мотив дерева життя, вазона чи гілки, часто при цьому набував символічного звучання, допомагав художникові максимально наблизитися до народної мови виразу в образотворчому мистецтві (“Сину, збагати світ”, “Григорій Сковорода”, “Сім’я” та ін.).

По-іншому користувався орнаментом Віктор Зарецький. Він щедро ввів ритмічний квітковий і абстрактний візерунок у пейзажі, портрети, тематичні композиції, перетворюючи їх на суцільно орнаментоване поле картини. Художник декорував поверхню полотна кольоровими цятками, мазками, смугами, виткими неосесесійними лініями. Дослідники творчості митця пов’язують таку схильність до орнаменталізації досвідом мозаїчної кладки, що допомагало збагатити картину вишуканістю кольорових поєднань, декоративними елементами, ритмізувати її [1].

Ще не усвідомлене В. Зарецьким звернення до орнаментальної мови формувалось у т. зв. “селянському” циклі творів (1960–1965). Тут чітко проглядається захоплення красою, гармонією та поезією українського народного мистецтва. У цей період орнамент є реалістичним, його видно на одязі та текстилі тла, хоч і трактований він доволі узагальнено, часто як кольорові плями. Виразною картиною цього часу, де тему вирішено декоративно та символічно, є робота “Господиня” (1965). Тут зображена дівчина на тлі вишитих подушок. Проте орнамент на них писанковий, і тому виглядають вони як величезні великодні яйця.

Декоративність “селянського” періоду поступово розвинулась у нову, “неосесійну” авторську мову художнього вислову, побудовану на декоративному інтерпретуванні задуму. Наприклад, у творі “Два голови” (1977) орнамент ще ледь проглядається за виразним ритмом повтору реальних форм колосків пшениці [1, с. 121]. У другій половині 1980-х років (після відкриття автором для себе творчості Г. Клімта) естетизм символічних композицій та портретів В. Зарецького став сміливішим, з перебільшеними метафорами, орнаментальні ритми густо встеляли все тло та зображені фігури. На суцільний візерунок перетворились і пейзажі Зарецького (“Маки”, 1981; “Сад квітне”, “Мальви”; 1986, “Сполохи”, 1989). Згодом любов до “барокової” пишності орнаменту спостерігаємо в учениці В. Зарецького Марини Соченко (“Коровай” (1989); “Баба Одарка”, “Онуки не їдуть” (1992)).

У період 1960–1970-х років Р. Яців вбачає у введенні декоративних елементів формальну організацію і графічного аркуша: “Геометричній стилізації піддаються навіть елементи, які за своєю природою не мають нічого спільного з таким членуванням форми, як дрібні, подовгасті, загострені внизу трикутнички, що ніби відтворюють фактуру трав’яного покриття, або горизонтальні рисочки, що позначають небо” [15, с. 47]. Простежуємо тут інспірацію з ілюстраціями до казки І. Франка, що виконав П. Ковжун (1928).

На початку ХХІ ст. митці все відвертіше схиляються до ритмізації простору станкової картини за допомогою орнаменту (як народного, так і позбавленого рис автентичності). Значний масив творів побудований на введенні у сюжет національного візерунка, переважно осучасненого (Г. Сова, І. Проців, І. Пантелеймонова, О. Гудима та ін.). Мистецтвознавці окреслюють таку тенденцію як неофольклоризм чи неobarocovість. При цьому зображення орнаменту не є самоціллю, а використовується лише для надання сюжетному твору певного настрою. Вважаємо, що попри сповідування національної ідеї, першочергово, все ж, сучасні художники за допомогою орнаменту прикрашають твір мистецтва, що відповідає тенденції сучасної культури до естетизації всіх сфер життя.

У циклах Олесі Казнох (“Так природно”, “Співставлення”, “Орна земля”, 2017) художниця у живописні полотна оригінально ввела клаптики тканини з фрагментами вишивок і гаптування, створюючи своєрідні колажі. Колористику пейзажів тут вдало доповнюють частинки вже вицьвілої матерії, співзвучної за настроєвістю з барвами природи. Любов мисткині до рукотворного текстилю виливається у чуттеві, душевні полотна.

Дуже органічно орнамент сприймається у текстильних станкових творах. Наприклад, роботи Лілії Лупул, гобелени Ярослави Ткачук та ін. Попри вимушеність утворення узоровісних поверхонь способом поверхневої чи структурної орнаменталізації тут, усе ж, спостерігаємо свідомо виражене ритмування ниток, мотивів, повтор елементів декору площин.

Порівняно новим варіантом вітчизняного сучасного живопису є оперування тільки орнаментальними фрагментами (модулями) як самодостатніми мотивами. Так, вже згадувана О. Казнох, у групі творів “Моє ремесло” (2013–2015) ретельно відтворила фарбами мотиви українського народного орнаменту. Таким чином вона передала своє захоплення абстрактністю, експресією, символізмом, сміливою стилізацією живої природи автентичних візерунків.

По-іншому відтворює фрагменти візерунків (вишитих, розписних чи вибійчених) львівський художник Денис Струк (серія робіт “Палімпсест” 2012). Відсутність сюжету він компенсує цікавим колоритом – накладає яскраві орнаменти, що ніби світяться, на неоднорідне кольорове тло. Утворюється своєрідний муар, що наближає зображення до комп’ютерної графіки. Барви неначе частково стерті, через них проглядається інший кольоровий шар. Тут наочно продемонстровано барокову палімпсестність, характерну для вітчизняного постмодерного мистецтва [6].

Із окремих квадратних полотен зі зображеними орнаментами вишивки складається і мозаїчний проект “Неофольк” сучасного художника Миколи Маценка. На виставці “Велике і величне” у Мистецькому Арсеналі (2013) було виставлено на одній стіні 140 таких картин. За словами М. Маценка, безкінечний повтор однієї і тієї ж графічної схеми, але щоразу з різним кольоровим наповненням, нагадує речитатив у коломийках і трактується як “безперервний процес, як, власне, сама народна творчість”. І хоча задум цього проекту саме в множинності фрагментів, звернення до національного орнаменту як до актуального сьогоденню, все ж, незаперечне [3].

Часто художники моделюють авторський сітчастий орнамент як заповнення тла чи інших фрагментів картини. Таким орнаментом позначений інтелектуальний живопис Ігоря Романка, який запозичує мову вислову в народного мистецтва та іконопису. Митець адаптує реальний пейзаж до рівня знаку, символу, наділяє його статикою, споглядальністю, стриманим колоритом, досягаючи цим стану позачасовості. Він рівномірно заповнює смислові шари цятками, смугами, схематичними зображеннями дерев тощо.

Використовує орнамент і Людмила Корж-Радько. Роботи художниці сюжетні, вишукано фігуративні, а застосування орнаменту на одязі та тлі дає їй змогу досягати легкості, двовимірності та декоративності зображень.

У заповненні смислових площин однаковими елементами простежуємо аналогію з творами народних митців, які особливо умовно моделюють навколишній світ. Наприклад, у “пейзажах” М. Приймаченко кожен елемент простору означений основною прикметою: на лузі повторюється квітка, у череді – корови, у воді – риби, зображені однакові дерева, візерунки тощо.

Стилізацією предметного середовища до рівня візерунка, створенням тільки орнаментальної структури із уведенням окремих мотивів характерний живопис Оксани Андрущенко. Її натюрморти, композиції на релігійну тематику є прикладом геометризованого орнаменталізму.

Орнамент як ритм проникає і в композиції релігійної тематики, особливо в молодих художників. Так, Михайло Тимчук поєднує в іконах реалістично прописані лики та площинне тло, яке повністю покрите сігчастим орнаментом. Митець органічно колажує в одному полотні різномасштабні пишні барокові орнаменти. Вони надають творам декоративності та піднесеного звучання образу.

У звітній виставці на честь 20-тиріччя кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв простежуємо у багатьох роботах часто нетрадиційний візерунок і не тільки там, де він розміщений в автентичних іконах. Цей візерунок варіюється від ледь помітних прорисів (наприклад, ритмічне зображення риб у воді чи візерунок на позолоті німба), виразної прикраси тла й аж до введення його у твір центральною фігурою (дерево життя). Варто зазначити, що часто це авторські орнаменти, які лише віддалено нагадують прототип. Окрім того, в усі композиції на релігійні теми проникають сучасні живописні техніки – гра фактур, великі масштаби творів, стилізація, що межує з абстрактністю, мінімалізм виражальних засобів, а орнаментованість підсилює естетику, збагачує скупість кольорової компоненти.

Використання етномотивів відповідає тенденції сучасної культури естетизації всіх сфер життя, де на перше місце виходить чуттєвість, а не розум. Реалії мистецтва сьогодення показали, що орнамент можна використовувати як повноцінний і навіть єдиний елемент полотна, не як декоративну прикрасу, а як самостійну художню форму.

Отже, підсумовуючи досліджений матеріал, доцільно зазначити, що протягом розглянутого періоду хоч і відбувалося неперервне звернення до орнаментики як до складової образотворчого фольклору, але з різним рівнем “діалогу” з етномистецтвом.

У модерні візерунок (переважно рослинний) виступав засобом синкретичності через зближення декоративного та образотворчого мистецтва. Тут його першочергове значення – втілення краси, гармонії.

Для авангардистів принципи автентичного орнаментування служили експериментом, поштовхом до зміни художньої мови в бік створення “чистих” абстрактних композицій. Орнамент не зображували як такий, використовували тільки принципи орнаментування, надреалістичні (тобто декоративні) засоби народного мистецтва (архітектоніка геометричного орнаменту, культура кольору, художня образність мотиву).

Бойчукісти та їх послідовники вважали орнамент прикладом домінування формальних виявів у сюжетному творі (умовності форми і простору, посилення ритмової суті явища) та втіленням національної ідеї.

У період нонконформізму візерунок у станкових творах служив виразною національною ознакою, засобом освоєння української традиційності, надавав твору монументальності звучання. Це окреслило у вітчизняному мистецтві поширену тенденцію фольклоризму.

Орнаментальне трактування сюжетних творів лише зрідка виступало як авторська манера. Відбувалося це не стільки завдяки стилізації форм, скільки через уведення декоративних елементів у зображувані площини.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. автентичний орнамент сприймається як ознака етнохудожнього мислення, засіб оригінальної естетики пластичної мови та колориту станкового твору, формуючи течію неофольклоризму, необароковості. Порівняно новим варіантом вітчизняного сучасного живопису є оперування тільки орнаментальними модулями як самодостатніми мотивами. Тут спостерігаємо реплікацію з певним осучасненням – зміною колориту, розмірів, комбінацій. Часто художники моделюють авторський сітчастий орнамент як заповнення тла чи інших фрагментів картини.

Така схильність сучасних митців до орнаментального трактування картинного поля призводить до створення полотна методом повтору головних чи другорядних фігуративних мотивів зображення, а також виконання серійних картин. Тому перспективу подальших досліджень бачимо у характеристиці модульності як нової форми подачі твору образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького / О. Авраменко. – Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 239 с.
2. Величко Д. О. Роль національного орнаменту як порятунку від деструкції “розірваного” часу / Величко Дмитро Олександрович // Ювілей НАОМА: шляхи розвитку Українського мистецтвознавства. – Тези і матеріали доповідей Міжвузівської наукової конференції молодих науковців, аспірантів і студентів (21 травня 2015 року). – С. 5–6.
3. Гончар К. Точки перетину образотворчого фольклору та contemporary art у новій формі презентації мистецтва / Катерина Гончар // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології / Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України ; [редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Роготченко (гол. ред.), А. О. Пучков (заст. голови) та ін.]. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 9. – С. 17–22.
4. Дробот А. О. Від натуралізму до новітньої інтерпретації прадавніх образів (Іван-Валентин Задорожний) / О. А. Дробот // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірка наукових праць. – Харків, 2009. – Вип. 5. – С. 54–59.
5. Лагутенко О. GRAPHIC Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття / Ольга Лагутенко. – К. : Грані-Т, 2007. – 168 с.
6. Ліщинська О. Вияви національно-культурної ідентичності в сучасній українській візуальній культурі / Ліщинська Ольга // Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Культурологія”. – Вип. 14 (Ч. 1). – 2014. – С. 89–97.
7. Ліщинська О. І. Неофольклоризм як ідея сучасної української художньої культури / О. І. Ліщинська // Гілея: науковий вісник : зб. наук. праць. – К. : ВІР УАН, 2012. – Вип. 65 (№ 10). – С. 390–394.
8. Лоліна Н. А. Орнаментальне мистецтво як феномен художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. “Теорія і історія культури” / Лоліна Н. А. – К., 2006. – 19 с.
9. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість / Вадим Павловський. – Нью-Йорк : Вільна Академія Наук у США 1974. – 316 с.
10. Петрова О. М. Художній авангард як модель “національного стилю” / О. М. Петрова // Культурологічні студії : зб. наук. праць. – Вип. 2 ; [Редкол.: О. Погорілий (гол. ред.) та ін.]. – НаУКМА. Каф. культурології та археології. – К., 1999. – С. 221–229.
11. Пресняков М. Орнаменталізм в изобразительном искусстве и структурность композиционного мышления / Максимилян Пресняков. – Рязань : Русское слово, 2013. – 240 с.
12. Пресняков М. А. Орнаменталізм как источник композиционных, пластических и ритмических идей в изобразительном искусстве и дизайне / М. А. Пресняков // Подготовка специалистов в сфере культуры и искусства : опыт, проблемы, перспективы: сб. материалов межвуз. науч.-практ. конф. (Рязань, 17 нояб. 2010 г.) / Ряз. заоч. ин-т (фил.) Моск. гос. ун-та культуры и искусств; сост. и науч. ред.: Е. В. Литовкин, И. Г. Хомякова, О. А. Самородова. – Рязань : Изд-во РИНФО, 2011. – С. 250–255.

13. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчуківств / Марина Юр // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К. : ПСМ АМУ; КЖД “Софія”, 2009. – Вип. 10. – С. 21–28.
14. Янішевська Н. С. Авангард та орнамент : взаємовплив практичних рішень / Н. С. Янішевська // Науковий вісник Закарпатського художнього інституту. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Ерделівські читання” (Ужгород, 12–14 травня 2011 р.). – Ужгород : Гражда, 2012. – С. 215–222.
15. Яців Р. М. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство / Яців Р. М. – К. : Національна думка, 1992. – 120 с.

REFERENCES

1. Avramenko, O. (2006). *Terezy doli Viktora Zaretskoho* [Viktor Zaretskyi's destiny balance], AMU Contemporary art problems Institute, Kyiv, Intertekhnolohiia. (in Ukrainian).
2. Velychko, D. O. (2015). National ornament role as an escape from the “torn” time destruction, *Yuvilei NAOMA shliakhy rozvytku Ukrainiskoho mystetstvoznavstva* [NAOMA Anniversary : Ukrainian study of art ways of development], Speaking notes and materials of Interuniversity scientific conference for young scholars, doctoral candidates and students, May 21, 2015, pp. 5–6. (in Ukrainian).
3. Honchar, K. (2013). Points of coincidence of figural folklore and contemporary art in a new form of art representation, *MIST : Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia : zb. nauk. pr. z mystetstvoznav. i kulturolohii, In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy; redkol. : V. D. Sydorenko (holova), O. O. Rohotchenko (hol. red.), A. O. Puchkov (zast. holovy) ta in.* [MIST : Arts, history, modern times, theory : collection of studies in study of art and culturology], Kyiv, Feniks. – Issue 9, pp. 17–22. (in Ukrainian).
4. Drobot, A. O. (2009). From naturalism to the newest interpretation of ancient appearances (Ivan-Valentin Zadorozhny), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv : zbirka naukovykh prats* [Herald of Kharkiv State Academy of design and art : collection of scientific works], Kharkiv, Issue 5, pp. 54–59. (in Ukrainian).
5. Lahutenko, O. (2007). *GRAPHEIN Hrafiky. Narysy z istorii ukrainskoi hrafiky XX stolittia* [GRAPHEIN Graphic arts. Drawings from history of Ukrainian graphics of XX cent.], Kyiv, Hrani-T. (in Ukrainian).
6. Lishchynska, O. (2014). Manifestations of the national and cultural identity in the Ukrainian contemporary visual culture, *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriia “Kulturolohiia”* [Scientific notes of the National University “Ostroh academy”. Series “Culturology”], Issue 14 (Part 1), pp. 89–97. (in Ukrainian).
7. Lishchynska, O. I. (2012). Neofolklorism as an idea of the Ukrainian contemporary artistic culture, *Hileia: naukovyi visnyk : zb. nauk. prats* [Guileja : scientific Journal : collection of scientific works], Kyiv, VIR UAN, Issue, 65 (no. 10), pp. 390–394. (in Ukrainian).
8. Lolina, N. A. (2006). “Ornamental art as a phenomenon of artistic culture : abstract of a thesis for a Candidate Degree in Study of arts” Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.01, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
9. Pavlovskiy, V. (1974). *Vasyl Hryhorovych Krychevskiy : zhyttia i tvorchist* [Vasyl Grygorovych Krychevskiy : life and creativity], New York, Free Academy of Sciences in the United States of America. (in Ukrainian).
10. Petrova, O. M. (1999). Artistic avant-garde as a model of “national style”, *Kulturolohichni studii : zb. nauk. prats* [Culturological studies : Collection of Scientific Works], Vol. 2, NaUKMA. Department of Culturology and Archeology, Kyiv, pp. 221–229. (in Ukrainian).
11. Presniakov, M. (2013). *Ornamentalizm v izobrazitelnom iskusstve i strukturnost kompozicionnogo myshleniya* [Ornamentalism in figurative art and structural properties of compositional thinking], Ryazan, Russkoe slovo. (in Russian).
12. Presniakov M. A. (2011). Ornamentalism as a source of compositional, figurative and rhythmic ideas in figurative arts and design, *Podgotovka spetsialistov v sfere kul'tury i iskusstva : opyt, problemy, perspektivy* [Specialization training in the culture and art domain : experience, issues,

- prospects] Collection of interuniversity scientific practical conference materials, Ryazan', November 17, 2010, Ryazan, Izd-vo RINFO, pp. 250–255. (in Russian).
13. Yur, M. (2009). Rhythm as a factor of style making in the space of figurative paintings construction by M. Boichuk and Boichuk-followers, *Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats* [Art Studies of Ukraine: a collection of scientific works], Kyiv, IPSM AMU; KZhD “ Sofiia”, Issue 10, pp. 21–28. (in Ukrainian).
14. Yanishevska, N. S. (2012). Avant-garde and ornament : interference of practical solutions, *Naukovyi visnyk Zakarpatskoho khudozhnoho instytutu* [Scientific Journal of Transcarpathian artistic institute] Materials of Interuniversity scientific practical conference “Erdelivski Reading”, Uzhgorod, May 12–14, 2011, Uzhgorod, Grazhda, pp. 215–222. (in Ukrainian).
15. Yatsiv, R. M. (1992). *Lvivska hrafika. 1945–1990. Tradytsii ta novatorstvo* [Lviv graphic arts. 1945–1990. Traditions and innovation], Kyiv, Natsionalna dumka. (in Ukrainian).

УДК 74.01/.09 (569.5)

Самер Аль Равашдех

СТАНОВЛЕННЯ ТА КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЙОРДАНІЇ

У статті виявлено чинники, що впливали на становлення графічного дизайну Йорданії, розкрито основні етапи і напрями його розвитку впродовж ХХ століття. Охарактеризовано універсальну та унікальну тенденції розвитку графічного дизайну, синтез яких і створює загальне візуально-семіотичне середовище країни. Втілення національних цінностей у графічних формах, відкритість до діалогу з європейськими культурно-мистецькими традиціями та розвиток цифрових технологій формують образ сучасного графічного дизайну Йорданії.

Ключові слова: *Йорданія, графічний дизайн, традиція, арабська каліграфія, цифровий дизайн.*

Самер Аль Равашдех

СТАНОВЛЕНИЕ И КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОВРЕМЕННОГО ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА ИОРДАНИИ

В статье выявлены факторы, которые повлияли на становление графического дизайна Иордании, раскрыты основные этапы и направления его развития на протяжении ХХ века. Охарактеризовано универсальную и уникальную тенденции развития графического дизайна, синтез которых и создает общую визуально-семиотическую среду страны. Воплощение национальных ценностей в графических формах, открытость к диалогу с европейскими культурно-художественными традициями и развитие цифровых технологий формируют образ современного графического дизайна Иордании.

Ключевые слова: *Иордания, графический дизайн, традиция, арабская каллиграфия, цифровой дизайн.*

**BEGINNING AND SHORT CHARACTERISTICS
OF MODERN GRAPHIC DESIGN OF JORDAN**

The article describes the universal and unique trends in the development of graphic design, the synthesis of which creates a common visual-semiotic environment of the country. The embodiment of national values in graphic forms, openness to dialogue with European cultural and artistic traditions and the development of digital technologies form the image of modern graphic design in Jordan. The study identifies the characteristic features and vectors of the development of graphic design in Jordan. The embodiment of national values in graphic forms, openness to dialogue with European cultural and artistic traditions and the development of digital technologies form the image of modern graphic design in Jordan. The fields of graphic design include print products (poster, book, periodicals, advertising polygraphy), visual identification tools (logo, firm constants, accreditation, advertising stylistics, shop windows), visual communication tools (symbols, pictograms, infographics), industrial graphs (labels, packaging, trademark), computer graphics. Europeans have mastered these areas well before the very concept of graphic design emerges. The key impetus for this was the invention and development of printing press equipment.

In the territory of Jordan, the first private printing house “Halil Nasr Press” was founded in 1909 in Haifa, and the first state typography was in 1925 in Amman. For a long time, black and white printing was the dominant one. Only the first offset machines appeared in Jordan in 1965, which greatly improved the overall quality of printed publications and allowed them to expand their range of nomenclature. The development of technologies, marketing tools, as well as comprehension of the practical experience of European designers greatly shaped the visual image of Jordan’s graphic design. In 1988, the first personal computer appeared in the designers of Jordan. Therefore, over the next three decades, the number of design agencies engaged in various areas of graphic design increased from 13 to 1434.

Graphic design in Jordan today firmly established itself as an important area of communication society. Gradual technological development, as well as the orientation of Jordan for the experience of European art and lifestyle, has intensified all modern areas of graphic design. It has been found that designers’ appeals to western design practices demonstrate borrowing of universal design approaches, leveling the uniqueness of their own national traditions. At the same time, the global trend towards enriching the visual-shaped design language with the national content in accordance with the traditions of culture, where it operates, is actualized. Consequently, we can highlight the universal and unique trends in the development of graphic design, the synthesis of which creates the overall visual-semiotic environment of Jordan.

Keywords: *Jordan, graphic design, tradition, Arabic calligraphy, digital design.*

Дедалі більший вплив Арабського Сходу на світовій арені зумовлює потребу глибшого вивчення проблеми формування його національних культур. Йорданія у цьому контексті становить особливий інтерес для дослідників. Будучи донедавна напівзалежною аграрною країною, нині вона інтенсивно інтегрується у світове співтовариство та динамічно розвивається у економічній, туристичній, мистецькій сферах. Вагомим фактором на шляху формування сучасної парадигми візуальної культури Йорданії є пошуки у галузі графічного дизайну. Розуміння специфіки його розвитку дасть змогу увиразнити ключові риси національної моделі йорданського дизайну в контексті сучасного мистецького процесу в країні.

Протягом останніх десятиліть, завдяки глобалізаційним процесам у світі невпинно зростає загальний інтерес до культури країн арабського сходу. Зумовлений цей інтерес не в останню чергу унікальними культурно-мистецькими здобутками і традиціями близькосхідних країн, у тому числі Йорданії. Своєріддя культурного надбання та сучасні засоби комунікативного дизайну, якими оперують йорданські дизайнери, дають змогу досліджувати цікаве й варте уваги мистецьке явище – графічний дизайн Йорданії. Водночас, попри увагу зарубіжних та вітчизняних науковців до художньої культури арабських країн і часткове

висвітлення мистецьких процесів Йорданії у працях І. Аль-Фарук [11], Т. Буркхарда [13], О. Грабара [14], М. Піотровського [5], Т. Стародуб [7], питання, пов'язані з естетичними основами становлення та розвитку графічного дизайну, залишається майже невивченими. Частково сприяють розкриттю картини розвитку графічних мистецтв Йорданії дослідження в галузі арабського орнаменту і каліграфії М. Кайтука Акбі [1], М. Кауч [2]. Окремі проблеми розвитку графічного дизайну порушені у працях Е. Абу-Авада [9], А. Алкарубі [11]. Водночас, цілісного дослідження, присвяченого розвитку графічного дизайну Йорданії, досі не було.

Мета статті – виявити та узагальнити основні етапи й напрями розвитку графічного дизайну Йорданії.

Графічний дизайн як частина комунікативного дизайну є невід'ємним атрибутом сучасного життя. За висновками дослідників, майже 70% інформації про навколишній світ людина отримує за рахунок зорового сприйняття через знаки та символи [6, с. 302]. Сьогодні традиційна сфера застосування графічного дизайну та його початкової поліграфічної форми значно розширена електронною сферою. На базі комп'ютерних технологій виникає дизайн електронного середовища, що змінює усталене уявлення про графічний дизайн. Замість кінцевого матеріального (друкованого) продукту виникає віртуальний, що виходить за межі предметної культури у сферу духовну і трансформується у нову галузь творчості. Такі динамічні зміни та новації, що охоплюють комп'ютерну графіку, мультимедійний дизайн та веб-дизайн, розширюють традиційне поняття графічного дизайну, формуючи глобальну сферу комунікативного дизайну. Водночас суть графічного дизайну залишається незмінною – це особливий тип мови, що її використовують для спілкування та створення зв'язку між людьми [8, с. 8]. До сфер графічного дизайну дослідники відносять друковану продукцію (плакат, книга, періодика, рекламна поліграфія), засоби візуальної ідентифікації (логотип, фірмові константи, акциденція, стилістика реклами, вітрини), засоби візуальної комунікації (символи, піктограми, інфографіка), промислову графіку (етикетки, упаковку, товарний знак), комп'ютерну графіку [4, с. 3]. Європейці освоїли ці сфери задовго до виникнення поняття “графічний дизайн”. Ключовим поштовхом для цього було винайдення та розвиток техніки тиражування друкованих видань, тобто можливість масового візуально-комунікативного впливу на велику кількість людей. Часто дослідники пов'язують становлення графічного дизайну в Європі саме з епохою Й. Гуттенберга та його винаходом. Незважаючи на те, що європейські друкарі тиражували арабо-алфавітні видання ще на початку XVI ст., на Аравійському півострові можливість тиражування виникла тільки у середині XIX ст. Спочатку в Ірані (1846 р.) та в Іраці (1856 р.) літографічним способом були тиражовані рукописні Корани, а у 1872 р. в Ємені почався друк чотирьохаркушевої газети “Сана” з використанням металевого набору.

На території Йорданії перша приватна друкарня “Халіл Наср Прес” була заснована в 1909 р. у Хайфі, а її діяльність обмежувалася в основному випуском щоденної газети “Джераб аль-Курді”. Газетні видання також становили ліву частку перших тиражів державної друкарні “Джордан Прес”, заснованої у 1925 р. в Аммані. Тривалий час домінуючим був чорно-білий друк, а використання фотоцинкографічних кліше не давало потрібної якості кольоровим репродукціям. Лише з 1965 р. в Йорданії з'явилися перші офсетні машини, що значно поліпшило загальну якість друкованих видань і дало змогу розширити їх номенклатурний діапазон, який почали становити книги, журнали, акциденція та великоформатна поліграфія, рекламні матеріали тощо [10].

Розвиток технологій, маркетингові інструменти комерційно-інформаційних комунікацій, а також осмислення практичного досвіду західноєвропейських дизайнерів великою мірою формували візуальний образ графічного дизайну Йорданії. Наприкінці 1960-х рр. дизайнери працювали над рекламними макетами, створенням оригінальних зображень, монтажем фотоматеріалів та додрукарською підготовкою, а їх основним технічним методом були колаж, фотомонтаж та робота з типографікою. Від 1970-х рр. діапазон технічних прийомів дизайнерів розширила техніка аерографії, надавши можливість працювати з градієнтом і досягаючи тривимірного ефекту при створенні рекламних та інформаційних зображень – у плакатах, листівках, друкованій рекламі [9, с. 187]. Водночас, суттєвим поштовхом до

радикальної зміни у підході до формування зображення та способом підвищення продуктивності роботи дизайнера став випуск першого комп'ютера Apple Macintosh у 1988 р. та подальше масове забезпечення персональними комп'ютерами практикуючих художників. Упродовж трьох наступних десятиліть кількість агенцій, дизайнерських бюро та видавництв, котрі практикували графічний дизайн як частину своєї діяльності, суттєво зросла. За даними Міністерства промисловості та торгівлі Йорданії, кількість агенцій, що займалися різними сферами графічного дизайну – рекламою, веб-дизайном, комунікативним дизайном, арт-дизайном за окреслений період зросла від 13 до 1434 [9, с. 191].

Технологічний розвиток та комунікативні потреби суспільства формують нові завдання перед сучасними дизайнерами. Якщо першими розробками у галузі графічного дизайну на території Йорданії займались, як, зрештою і в Європі, професійні архітектори та художники, зокрема, випускники Художнього коледжу в університеті Ярмук (Ірбід), то вже наприкінці ХХ ст. постало актуальне питання професійної підготовки спеціалістів із графічного дизайну. В університетах та коледжах відкрили факультети графічного дизайну, які поєднують технічні, технологічні, загальноосвітні та художні компетенції в навчанні. Окрема увага приділяють наступним сферам:

- розвиток особистих творчих навичок;
- оволодіння академічним рисунком;
- вивчення сучасних дизайнерських теорій та методів;
- оволодіння різними сферами графічного дизайну – анімація, типографіка, створення зображень, верстка та додрукарська підготовка, веб-дизайн, мультимедійний дизайн;
- вивчення англійської мови;
- вивчення професійних комп'ютерних програм, технологій і матеріалів для друку;
- навички управління та менеджменту;
- вивчення цифрової графіки;
- оволодіння арабською і латинською каліграфією.

Такі програмні навчальні засади є базовими при підготовці графічних дизайнерів у Йорданії та свідчать про рівень потреб суспільства у якості й масштабі графічних комунікативних проектів.

Початкова орієнтація Йорданії на досвід західноєвропейського мистецтва та стиль життя активізувала усі сучасні напрями комунікативного дизайну. Оцінити стандарти графічного дизайну країни можна за аналізом періодичних видань, книг, рекламних повідомлень, ідентифікаційної графіки та екранного дизайну, що стали невід'ємною частиною соціосистемного середовища сучасних йорданців. Звернення дизайнерів до західних практик у сфері проектування часто демонструє запозичення універсальних підходів та концепцій дизайну, зокрема, в рекламі й ідентифікаційній графіці. Типові композиційні прийоми та класична структура дизайну, загальновідомі візуальні образи та символи, використання латинської абетки часто нівелюють унікальність власних національних традицій. Таким чином, формування загального стереотипного кліше міжнародної мови у глобальній візуальній системі, з одного боку, пов'язує народи та культури, з іншого – все більше увиразнює потребу переорієнтації процесів глобалізації у напрямку синтезу культур, збагачення візуально-образної мови дизайну національним змістом відповідно до традицій культури, де він функціонує. Втілення національних цінностей у графічних формах потенційно пов'язане зі синтезом естетичної виразності та практичної користі. Сьогодні дослідники дизайну апелюють до актуальності національних форм та візуальних архетипів як до найефективніших з погляду сприйняття [3].

Проблема використання та перетворення образних компонент культури з абстрактної форми в матеріальні об'єкти графічного дизайну пов'язана з характеристикою специфіки знакових систем та їх функціонального призначення. Унікальність традицій арабомусульманської культури, виражена в орнаментальних формах декоративно-ужиткового та монументального мистецтва, а також особливості арабської каліграфії дають змогу сформувати національний підхід з рисами регіональної самобутності. Одним із канонів сучасного графічного дизайну Йорданії є мистецтво арабської рукописної книги, що характеризується

домінуванням декоративного начала, складною орнаментикою і каліграфічним виконанням арабських текстів. Можна констатувати, що саме формальні, пластичні та стильові ознаки арабської в'язі й орнаментики найвиразніше демонструють вплив традиції у сучасному графічному дизайні Йорданії.

Специфіка національної знакової системи дизайну показує синтез форми об'єкта з орнаментальною структурою. Взаємодія цінностей та змістів, що містяться в художніх образах культурного спадку Йорданії, пов'язана з кількома візуальними характеристиками, зокрема: палітрою національних кольорів (білого, чорного, зеленого, червоного); формальним характером в'язі; пластикою геометричних, рослинних та зооморфних орнаментів; характером елементів традиційних ремесел як текстур. Водночас, багатовікова іконоборницька традиція ісламського Сходу, відмова від художнього уявлення й образного втілення живих істот зумовили домінування загальновідомих упізнаваних зображень та міжнародних символів у творах графічного дизайну, які мало говорять про національну ідентичність країни. Іншим фактором, що посилює універсалізм таких творів, є відсутність арабського тексту. Відтак, можна виділити два основні напрями у сучасному графічному дизайні Йорданії:

- універсальний, що тяжіє до експлуатації перевірених форм і загальновідомих образів;
- унікальний, що демонструє різну міру експлуатації етнокультурних особливостей країни. При цьому ідентичність візуальної мови формується сукупністю універсальних знаків і традиційних графічних кодів, стилізованих засобами електронних технологій.

Отже, можемо підсумувати, що графічний дизайн у Йорданії сьогодні міцно утвердився як важлива сфера комунікації суспільства. Поступовий технологічний розвиток, а також орієнтація Йорданії на досвід західноєвропейського мистецтва та стиль життя активізували усі сучасні напрями графічного дизайну – рекламу, дизайн книги та упаковки, ідентифікаційну графіку і веб-дизайн. Виявлено, що звернення дизайнерів до західних практик у сфері проектування часто демонструє запозичення універсальних підходів у дизайні, нівелюючи унікальність власних національних традицій. Разом із тим, можна відзначити актуалізацію загальносвітової тенденції до збагачення візуально-образної мови дизайну національним змістом відповідно до традицій культури, де він функціонує. Відтак, виділено універсальну та унікальну тенденції розвитку графічного дизайну, синтез яких і створює загальне візуально-семіотичне середовище Йорданії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кайтука Акби М. Орнамент в народном искусстве Иордании: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.06 “Техническая эстетика и дизайн” / М. Кайтука Акби. – Московское высшее художественно-промышленное училище, Москва, 1993. – 20 с.
2. Кауч М. Творческая каллиграфия. Искусство красивого письма / М. Кауч. – Минск : Белфакс. – 1998. – 127 с.
3. Косів В. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 05.01.03 “Технічна естетика” / В. Косів. – Харків, ХДАДМ, 2003. – 20 с.
4. Лесняк В. Графический дизайн (основы профессии) / В. Лесняк. – К. : Биос Дизайн Букс, 2009. – 416 с.
5. Пиотровский М. О мусульманском искусстве / М. Пиотровский. – СПб, Славия, 2001. – 144 с.
6. Почепцов Г. Теория коммуникации / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2001. – 656 с.
7. Стародуб Т. Исламский мир: Художественная культура VII–XVII вв.: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия / Т. Стародуб. – М. : Восточная литература. – 2010. – 256 с.
8. Туемлоу Е. Графический дизайн: фирменный стиль / Е. Туемлоу. – М. : Астрель, 2012. – 253 с.

9. Awad, E.T.A. Identification of competencies for sign designers in Jordan. Unpublished Thesis. Coventry: Coventry University, 2012. – 379 p.
10. Abu-Awad E. The State Of Graphic Design In Jordan, 2008. – Режим доступу: <http://ezinearticles.com/?The-State-Of-Graphic-Design-In-Jordan&id=891807>.
11. Al-Faruqi I. The Cultural Atlas of Islam, New York, 1986. – 512 p.
12. Alkharoubi A. Modern arabic calligraphic-based logos. ProQuest LLC, 2013. – 147 p.
13. Burckhardt T. Art of Islam. London, 1976. – 204 p.
14. Grabar O. Introduction in Treasures of Islam, London, 1985. – 239 p.

REFERENCES

1. Kaytuka Akbi, M. (1993). “Ornament in the folk art of Jordan”, thesis abstract for Cand. Sc, 17.00.06 (Technical aesthetics and design), Moscow, Moscow Higher School of Industrial Art. (in Russian).
2. Kauch, M. (1998). *Tvorcheskaya kalligrafiya. Iskusstvo krasivogo pisma* [Creative calligraphy. The art of beautiful writing], Minsk, Belfaks. (in Russian).
3. Kosiv, V. (2003). “National models and global design of the design by the other half of the XX century”, thesis abstract for Cand. Sc, 05.01.03 (Technical aesthetics), Kharkiv, Kharkiv State Academy of Design and Art. (in Ukrainian).
4. Lesnyak, V. (2009). *Graficheskij dizayn (osnovy professii)* [Graphic design (profession basic)], Kyiv, Bios, Dizayn Buks. (in Russian).
5. Piotrovskiy, M. (2001). *O musulmanskom iskusstve* [About Muslim Art], Saint Petersburg, Slaviya. (in Russian).
6. Pocheptsov, G. (2001). *Teoriya kommunikatsii* [Communication theory], Moscow, Refl-buk. (in Russian).
7. Starodub, T. (2010). *Islamskiy mir: Khudozhestvennaya kultura VII–XVII vv.: arkhitektura, izobrazhenie, ornament, kalligrafiya* [Islamic World: Artistic Culture of the 7th–17th Centuries: Architecture, Image, Ornament, Calligraphy], Moscow, Vostochnaya literatura. (in Russian).
8. Tuemlou, Ye. (2012). *Graficheskij dizayn: firmennyi stil* [Graphic Design: Corporate Identity], Moscow, Astrel. (in Russian).
9. Awad, E.T.A. (2012). Identification of competencies for sign designers in Jordan. Unpublished Thesis. Coventry, Coventry University. (In English).
10. Abu-Awad, E. (2008). The State Of Graphic Design In Jordan, available at: <http://ezinearticles.com/?The-State-Of-Graphic-Design-In-Jordan&id=891807>. (in English).
11. Al-Faruqi, I. (1986). The Cultural Atlas of Islam, New York. (in English).
12. Alkharoubi, A. (1976). Modern arabic calligraphic-based logos. ProQuest LLC, 2013. (in English).
13. Burckhardt, T. (1976). Art of Islam. London. (in English).
14. Grabar, O. (1985). Introduction in Treasures of Islam, London. (in English).

УДК 72.012.8

Світлана Лінда
Роксоляна Квасниця

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОПТИМАЛЬНИХ УМОВ ВИДИМОСТІ У ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ ПРЕЗЕНТАЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ДЛЯ МОДНИХ ПОКАЗІВ

У статті досліджено фактори, що визначають умови доброї видимості у дизайн-проектванні просторів для модних показів. Визначено групу факторів, що пов'язані з антропометричними вимірами людини, а також групу факторів, пов'язаних із

психофізіологічними особливостями зорового сприйняття. Охарактеризовано їх значення для забезпечення умов доброї видимості. На конкретних прикладах висвітлено дієвість використання певних принципів дизайн-проекткування. Окреслено рекомендації щодо організації презентаційних просторів.

Ключові слова: презентаційний простір, модний показ, умови доброї видимості, дизайн-проекткування.

Светлана Линда
Роксолана Квасныця

ОБЕСПЕЧЕНИЕ ОПТИМАЛЬНЫХ УСЛОВИЙ ВИДИМОСТИ В ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИИ ПРОСТРАНСТВ ДЛЯ ПРЕЗЕНТАЦИЙ МОДНЫХ ПОКАЗОВ

В статье исследованы факторы, определяющие условия хорошей видимости в дизайн-проектировании пространств для модных показов. Определена группа факторов, которые связанные с антропометрическими измерениями человека, а также группу факторов, связанных с психофизиологическими особенностями зрительного восприятия. Охарактеризованы их значение для обеспечения условий хорошей видимости. На конкретных примерах рассмотрены действенность использования определенных принципов дизайн-проектирования. Определены рекомендации по организации презентационных пространств.

Ключевые слова: презентационное пространство, модный показ, условия хорошей видимости, дизайн-проектирования.

Svitlana Linda
Roksolyana Kvasnytsya

PROVIDING OPTIMUM CONDITIONS OF THE VISIBILITY IN THE DESIGN OF PRESENTATION SPACES FOR FASHION SHOWS

In the modern fashion industry, a fashion show is a complex and well-organized process. The fashion show typically lasts only 30 minutes and during this time there are about 50 models, and the cost of such an event may be millions of dollars. The short terms of the presentation, the need to demonstrate a significant number of models, high cost due to very serious requirements for the organization of the fashion show. Among these requirements is the provision of good visibility conditions (visual perception) of models on the podium.

The purpose of the article is to analyze the factors that provide good visibility conditions in the design of demonstration spaces and make recommendations for their organization. The methodological basis for work of the article was the analysis of normative literature on the design of interiors in conjunction with studies devoted to coloristic, lighting, podium scenography.

The article defines two groups of factors related to anthropometric measurements of a person (angle of observation, mutual placement of the zone for spectators and a zone for demonstrations) and factors related to the psycho physiological features of visual perception (brightness and contrast of the correlation of the model and the background, colour solution and illumination of the demonstration space, the simultaneous number of models in the field of view of viewers and routing).

The study describes their significance for providing good visibility. Specific examples illustrate the effectiveness of using certain design principles. It has been established that it is important for the designer to combine the aesthetic and functional aspect of the design process and take into account all the factors that are fundamental in designing interiors and organizing cultural and entertainment shows. It is important to remember that the key to the success of a fashion show will be the possibility of unobstructed, comfortable and safe viewing.

The design process of presentation spaces is a complex process and must be provided by its own design methodology. Based on the analysis of factors that influence the provision of good visibility conditions, the following recommendations for the design-design process are formulated:

1. The functional and aesthetic aspects of the organization of space for the demonstration of a fashion show are par excellence, so the formulation of these two components must occur simultaneously, since they can substantially adjust one another.

2. Along with the wording of the idea of display design, the designer must carefully study, measure and analyze the space provided for the possibility of organizing a fashion show in it, taking into account the requirements not only of adequate visual perception, but also the safety of spectators and participants of the show (the possibility of rapid evacuation, etc.).

3. It is necessary to take into account the needs of people with disabilities and provide them with the necessary conditions for good visual perception when designing space for fashion shows.

4. Only after taking into account the existing norms can we approve the concepts of functional zoning and correlate it with the concept of scenography.

Keywords: *presentation space, fashion show, good visibility conditions, design-designing.*

У сучасній фешн-індустрії показ мод – це складний і чітко організований процес. Показ мод триває зазвичай лише 30 хвилин, і за цей час демонструють приблизно 50 моделей, а вартість такого заходу може становити мільйони доларів. Власне, короткими термінами презентації, необхідністю продемонструвати значну кількість моделей, високою вартістю зумовлені дуже серйозні вимоги до організації процесу показу мод. Найважливішою його складовою є дефіле, коли “моделі проходять подіумом (дефілюють) у вбраннях, що створив модельєр”, тому й вимоги до організації дефіле надзвичайно високі. Серед цих вимог – забезпечення добрих умов видимості (зорового сприйняття) моделей на подіумі.

Тематика дизайн-проектування просторів для демонстрації модних показів нині стала надзвичайно актуальною у зв'язку з бурхливим розвитком фешн-індустрії. З цим пов'язана велика кількість досліджень щодо теоретичних основ дизайн-проектування презентаційних просторів. У дизайн-проектуванні модних показів важливою є просторова та функціональна організація, котра зумовлена не лише естетичними аспектами презентації, задумом модельєра тощо, а й ергономічними психофізіологічними особливостями учасників дійства (як глядачів, так і моделей): їх антропометричними вимірами, специфікою фізіології зорового сприйняття. Власне, цей аспект поки що не став об'єктом вивчення науковців. У даній статті автори спираються передовсім на досвід та норми проектування інтер'єрів, розроблених в архітектурі з адаптацією їх до потреб демонстрації моделей. Тому автори використовували такі нормативні документи: ДБН В.2.2.-9-99 [1], ДБН В.1.1.7-2002 [2], ДБН В.2.2-16-2005 [3], а також ДБН В.2.2-17-2007 [4].

Колористичне та світлове вирішення аналізували А. Костіна [6], М. Люшер [8], Л. Міронова [9], С. Прищенко [10], М. Сєров [13], К. Соррел [14]. Сценографії модних показів розглядали Г. Літвінов [7], В. Проскураков [11], Р. Салахов та К. Кузьміна [12].

Аналіз нормативної літератури сукупно з дослідженнями, присвяченими колористиці, освітленню, подіумній сценографії дають змогу напрацювати рекомендації стосовно дизайн-проектування презентаційних просторів, щоб забезпечити умови доброї видимості.

Мета статті – проаналізувати фактори, котрі забезпечують добрі умови видимості у дизайн-проектуванні демонстраційних просторів, та виробити рекомендації щодо їх організації.

Створення комфортних умов перегляду, тобто видимості, та перцепції для глядачів є одним із визначальних факторів успіху модного показу, оскільки завдяки фізіологічним особливостям очей, які безпосередньо пов'язані з роботою мозку, людина отримує 85–90% усієї інформації. Згідно з визначеннями, поданими в сучасній навчально-методичній літературі: “Видимість – це повне або часткове спостереження об'єкта чи суб'єкта, тобто таке взаємне їх розташування, за якого промені зору від ока спостерігача проходять до спостережуваного об'єкта частково або повністю”, а “зорове сприйняття – це здатність людини сприймати органами зору спостережуваний суб'єкт чи об'єкт з різним ступенем чіткості” [3]. Ми можемо розрізнити такі дві групи факторів, що пов'язані з:

- антропометричними вимірами людини (ергономічні показники);
- психофізіологічними особливостями зорового сприйняття.

До факторів, пов'язаних із антропометричними вимірами людини, доцільно зарахувати такі:

- ракурс спостереження – кут зору спостереження;
- взаємне розміщення зони для глядачів та зони для демонстрацій.

До факторів, які пов'язані в основному із психофізіологічними особливостями сприйняття, можна зарахувати такі:

- яскравість і контрастність співвідношення моделі й фону;
- колірне вирішення та освітлення демонстраційного простору;
- одночасна кількість моделей у полі зору глядачів та їх маршрутизація.

Ракурс спостереження – це перспективне скорочення різновіддалених предметів у просторі, внаслідок чого змінюється адекватне сприйняття пропорцій, що призводить до зміни звичних їхніх обрисів, залежить від кута зору. Якість сприйняття форми та пропорційності частин спостережуваного об'єкта визначається горизонтальними і вертикальними кутами бачення. Зміни пропорцій спостережуваного об'єкта залежно від кутів зорового сприйняття важливо враховувати, формуючи подіумну сценографію.

Умовно поле зору поділяють на три зони [3]:

1. *Центральне бачення* – до 4°, в якому людина здатна чітко бачити та розпізнавати деталі;

2. *Ясне бачення* – від 30° до 35°, в якому нерухоме око бачить об'єкт, але не розпізнає дрібних деталей;

3. *Периферійне бачення* – від 75° до 90°, коли людина бачить об'єкти, але їх не розпізнає. Рух очей дає змогу перейти в зону ясного бачення.

Розташовувати глядачів відносно подіуму слід так, щоб забезпечувати можливість центрального та ясного бачення. Забезпечення правильного ракурсу дасть змогу глядачеві побачити без спотворень модель, яку демонструють. Проте сьогодні оптичні помилки організатори шоу часто використовують для забезпечення необхідного ефекту.

Взаємне розміщення зони для глядачів та зони для демонстрацій. Демонстраційний простір для показів мод формують такими зонами: *зона для глядачів* (глядацькі місця) та *зона для демонстрацій* (подіум або простір для демонстрацій). При проектуванні цих двох зон необхідно забезпечити умови безперешкодної видимості. Оскільки спеціальних норм для проектування демонстраційних просторів для модних показів нема, то доцільно скористатися нормами для проектування культурно-видовищних та дозвіллевих закладів [3].

Забезпечення видимості об'єкта спостереження залежить від взаємного розташування в просторі самого об'єкта, глядача і глядачів, які сидять попереду. Розрізняють наступні типи видимості: *безперешкодна, обмежена та мінімально обмежена*. Безперешкодна видимість – можливість бачення людиною повністю всього об'єкта спостереження без перешкод. Обмежена видимість – це коли в полі зору частково перебуває об'єкт спостереження, а іншу частину перекривають глядачі, котрі сидять попереду. Мінімально обмежена видимість – це коли видима частина об'єкта мінімальна, але є можливість споглядання цієї заслоненої частини об'єкта при незначному відхиленні глядача вбік – у межах 0,4 ширини місця [3].

Важливим завданням дизайнера є забезпечити відповідні умови безперешкодної видимості. У вертикальній площині їх забезпечують взаємним розташуванням об'єкта спостереження та глядачів, за якого промені зору від кожного глядача до всіх частин спостережуваного об'єкта проходять над головами людей, які сидять попереду. Цього досягають наступними засобами:

- розташуванням глядацьких місць на горизонтальній площині, а об'єкта на такій висоті, за якої промені зору від кожного глядача до всіх частин об'єкта проходять над головами попереду сидячих людей;

- послідовним підніманням рядів для глядачів так, щоб усі промені зору до всіх частин об'єкта проходили над головами попереду сидячих людей;

- підняття місць для глядачів та об'єкта спостереження.

Просторове розташування сидячих місць установлюють у вертикальній і горизонтальній площинах, а саме в плані та розрізі приміщення. Віддаленість глядацьких місць від подіуму, ширина ряду і сидіння безпосередньо впливають на умови перегляду в горизонтальній площині [3].

Згідно з нормами проектування культурно-видовищних та дозвіллевих закладів: ширина крісел (між осями підлокітників) – не менше 0,52 м; ширина стільців і лав – не менше 0,45 м; глибина стільців, крісел та лав має забезпечувати ширину проходів між рядами не менше 0,45 м; глибина ряду – не менше 0,9 м, а між спинками стільців і лав – не менше 0,85 і 0,8 м.

Враховуючи сучасні вимоги щодо пристосування всіх громадських просторів до потреб осіб із обмеженими можливостями, які викладені у ДБН В.2.2–17–2007 “Будинки і споруди. Доступність будинків і споруд для маломобільних груп населення”, слід обов’язково передбачати місця для інвалідів на кріслах-візках (5% від загальної кількості місць). Розмір місця для інвалідів на кріслах-візках визначається габаритами крісла-візка і становить 0,9 x 1,5 м. Місця необхідно передбачати на рівній ділянці підлоги в першому ряду, ширина під’їзду до місць має становити не менше 0,9 м [4].

Розміщення глядацьких місць може бути шахове та лінійне. Шахове забезпечує кращі умови видимості, тому такий спосіб слід використовувати при обмежених габаритах глядацької зони, де нема достатньо місця для організації рядів із підняттям.

Згідно з вимогами пожежної безпеки, що представлені у ДБН В.1.1.7–2002 “Захист від пожежі. Пожежна безпека об’єктів будівництва”, є нормована кількість глядацьких місць в одному ряду: так, безперервне встановлення глядацьких місць в одному ряду з одностороннім виходом із ряду допустиме не більше 26, двостороннім – не більше 50 [2]. Окрім того, нормуванню підлягає і відстань від найдалшого місця до найближчого евакуаційного виходу. Вона залежить від ступеня вогнестійкості конструкції та від щільності людського потоку під час евакуації і становить від 60 м до 20 м [2]. Врахування цих норм може суттєво коригувати дизайнерський задум щодо розташування глядацької та демонстраційної зони, особливо, якщо показ відбувається у закритому приміщенні, де вимоги пожежної безпеки особливо суворі. При організації модного показу на відкритому просторі цю вимогу (відстань до найближчого виходу) можна не враховувати.

Віддаленість глядацьких місць від подіуму зазвичай також визначають згідно з нормами проектування культурно-видовищних закладів, тобто дистанція між передньою межею подіуму та спинками сидінь першого ряду глядачів має бути 1,2 м–1,5 м. Проектуючи подіум, необхідно враховувати той фактор, що рівень очей глядача, який сидить над рівнем підлоги, приймають за 1,1 м (в середньому, встановлено на основі антропометричних вимірів). Висота подіуму над рівнем першого глядацького ряду не повинна перевищувати 1 м, а в приміщеннях місткістю до 500 місць – не більше 0,8 м, з горизонтальною підлогою – не більше 1,1 м). Перевищення одного ряду над іншим приймають від 0,12 м до 0,45 м. Нижче перевищення не має сенсу, оскільки глядачеві з вищого ряду огляд буде утруднений, а перевищення більше ніж 0,45 м може бути небезпечним [3].

Прикладом організації добрих умов видимості у сучасному дизайн-проекуванні демонстраційних просторів є простір, створений згідно із задумом Карла Лагерфельда для показу колекції “CHANEL” Haute Couture в Парижі у Grand Palais, Весна/Літо 2013 р. Основною концепцією модної колекції була інтерпретація квіткових мотивів, запозичених з колекції музею Вікторії і Альберта в Лондоні. К. Лагерфельд створив атмосферу лісу, посеред якого – амфітеатр. Глядацькі місця були запроєктовані у вигляді амфітеатру. Кожному в цьому просторі залі, незалежно від відстані, яка його відділяла від дійства, завдяки піднесенню уступів з розташованими на них глядацькими рядами (висота перевищення ряду над попереднім становила у середньому 0,3 м), було забезпечено добрий огляд сцени, на якій працювали манекениці (рис.1).

Проте сучасні тенденції модних показів можуть бути спрямовані на те, щоби “зламати стереотипи”, тобто побудувати простір, який суперечить виробленим вимогам для досягнення більшого емоційного й естетичного ефекту. Наприклад, глядацькі місця можуть бути розміщені

впритул до місця показу колекції бренду “Christian Dior” Весна/Літо, 2018. Дизайнер Марія Грація К’юрі для показу колекції вибрала локацію музею Родена в Парижі.



Рис. 1. Організація глядацької та демонстраційної зон у показі колекції “CHANEL” у Grand Palais, Париж, 2013. Дизайнер – Карл Лагерфельд.

Глядацька зона вирішена у вигляді трибун, амфітеатром охоплює круглу демонстраційну зону. Значне перевищення рядів забезпечує дуже добрі умови видимості. Джерело: www.chanel-news.com

Концепцією показу була тема гри, сюрреалізм (рис. 2). Демонстраційний простір інтерпретовано, як величезний шаховий куб, декорований усередині скульптурами у вигляді частин тіла: вуха, губи, ніс, очі, торс, котрі висять над кріслами у стилі Наполеона III.



Рис. 2. Організація глядацької та демонстраційної зон у показі колекції “CHRISTIAN DIOR” у Музеї Родена, Париж, 2018. Дизайнер – Марія Грація К’юрі.

Глядацька та демонстраційна зони розташовані впритул, добра видимість можлива лише під час безпосереднього проходження моделі перед глядачем.

Джерело: https://www.dior.com/diormag/sites/default/files/styles/dn_audio_video/public/videoposter_dmag_hcpe18_timelapse.jpg?itok=HUxyu60M

Стіни декоровані драперіями в техніці трюмплей, а підлога – у вигляді шахової дошки. Класичного подіуму нема, доріжка, якою проходять манекенниці, зливається з глядацькою залогою, а тому дає змогу варіабельності в організації режисури показу. Глядачі сидять упритул до умовного демонстраційного шляху. Кордони між подіумом та глядацькою залогою стерті, тому легше задіяти глядацький простір і демонстрації. Таке планування, можливо, і не забезпечує симультанного огляду колекції, проте створює добрі умови для зорового сприйняття та детальнішого розгляду колекції.

Яскравість і контрастність співвідношення моделі та фону. Для забезпечення оптимальних умов зорового сприйняття під час демонстрації модної колекції слід враховувати

яскравість і контрастність співвідношення моделі та фону. Часто фоном і водночас центром композиції сцени на модному показі є так званий “задній план”. Розрізняють поняття прямого та оберненого контрастів, які дуже вдало використовують дизайнери при побудові сценографії модного показу. В тому випадку, коли об’єкт (манекенниця) темніший від тла, на якому перебуває, йдеться про прямий контраст. Оберненим контраст називають тоді, коли об’єкт (манекенниця) яскравіший або/та світліший від фону. Вважають, що сприйняття моделей на подіумі за оберненого контрасту сприятливіше для сприйняття, ніж при використанні принципу прямого контрасту. В цілому рівномірний розподіл яскравостей у зоровому полі розглядають, як важливий чинник, що впливає на загальне сприйняття демонстраційного простору. Впродовж одного показу, залежно від сценографії шоу, можна чергувати принципи прямого та оберненого контрастів, досягаючи необхідного емоційного ефекту.

Для прикладу розглянемо показ, де було використано принцип прямого контрасту. Так, модель, яка сприймалася силуетно, виходила на подіум на фоні яскраво-жовтого кольору. Це не лише створювало значний емоційний та естетичний ефект, а й підвищувало якість зорового сприйняття (рис. 3а). І навпаки, обернений контраст, коли затемнене тло, а модель яскрава і добре освітлена, створював ідеальні умови для огляду дрібних деталей на одязі манекенниці (рис. 3б).

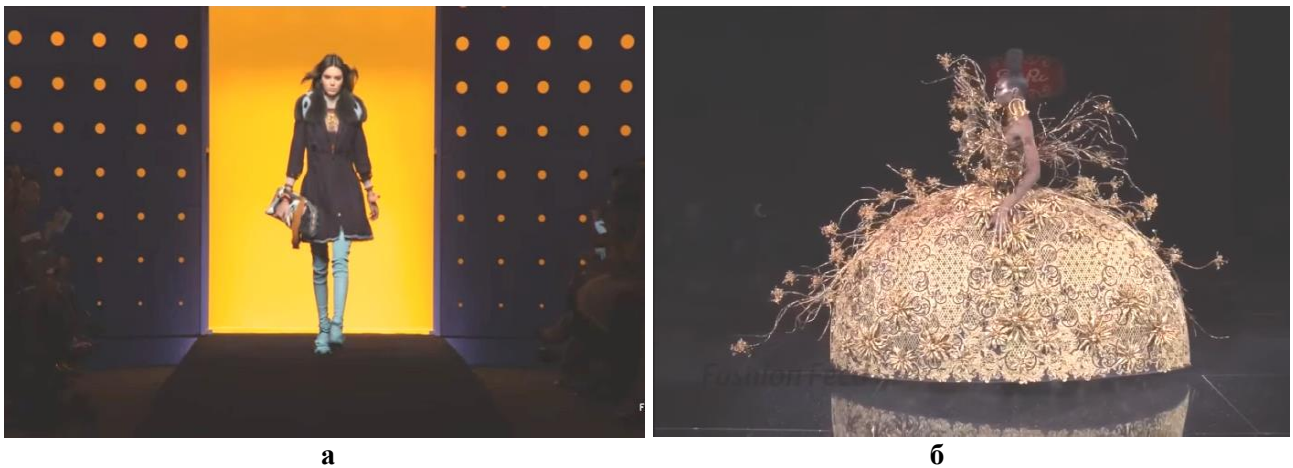


Рис. 3. Варіанти використання принципів контрасту моделі та фону у демонстрації модної колекції.

а – Приклад застосування принципу прямого контрасту.

Показ колекції “Fendi”, Мілан, 2016.

Джерело: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016.../fendi>

б – Приклад застосування принципу оберненого контрасту.

Показ колекції “Guo Pei”, Париж, 2018.

Джерело: https://culturebox.francetvinfo.fr/sites/default/files/styles/article_diaporama_image/public/filefield_paths/sipa_00841336_000004.jpg?itok=ZkFhQrln

Колірне вирішення та освітлення демонстраційного простору.

Загальновизнано, що колористичне вирішення має надзвичайно велике значення у сприйнятті демонстрації модної колекції. Кольори можуть викликати асоціації, створювати оптичні ілюзії, змушувати помилятися у сприйнятті пропорцій, масштабу і т. д. Насамперед колір має естетичне значення для сприйняття: естетичний вплив одного або поєднання кількох кольорів і естетико-художнє загальне враження. За допомогою кольору можна виражати різні концептуальні ідеї: організувати простір, одноколірністю підлоги, стін та стелі передаючи ідею цілісності, або створити “хаос”, розбивши колірними плямами простір. За допомогою кольору можна акцентувати або нівелювати певні об’єкти, фокусуючи на них увагу спостерігача.

Володіючи просторовими властивостями кольорів, котрі залежать від таких факторів, як інтенсивність, тональність, глибина, фактура колірних поверхонь, дизайнер може впливати на зорове сприйняття презентаційного простору. Формуючи кольорову композицію в демонстраційному середовищі, важливо враховувати взаємозалежність таких характеристик кольору, як: помітності, фактурності, вагомості, взаємного місця розташування у просторі тощо. Так, кольори теплої гама, яскраві, насичені, глибокі тональності з вираженою фактурністю збільшують предмети і створюють ілюзію виступаючих, відносно холодних, ненасичених, світлих з слабо вираженою фактурністю поверхні. Поверхні можуть мати різні фактури й текстури: бути дзеркальними, матовими, гладкими, шерехуватими, рельєфними тощо, а їх форми – рівними, вигнутими, деформованими і т. д. Залежно від цього створюється певний оптичний ефект. Зокрема, виступаючий інтенсивний жовто-гарячий колір з гладкою поверхнею може здаватися віддаленішим, аніж відступаючий холодний, глибокий, темно-зелений з яскраво вираженою фактурою. Отже, формування дизайну демонстраційного простору та його кольорове вирішення взаємозв'язані та підпорядковані загальній сценографічній концепції модного показу.

Неабияке значення має і світлове вирішення модного показу. Важливою функцією світлового вирішення є, крім утилітарної, вплив на психологічний стан глядача, що має допомогти сформувати відповідний художній образ. Нині відомі різноманітні класифікації освітлення. Наприклад, за критерієм походження розрізняють: природне (джерелом служать сонце і небосхил); штучне і комбіноване. Оскільки модні покази можуть відбуватись у будь-яких середовищах, то врахування джерела походження освітлення є вкрай важливим. За розташуванням джерела освітлення розрізняють такі типи: верхнє, верхньо-бокове; бокове освітлення; купольний принцип освітлення. Крім того, К. Соррел розрізняє ще такі типи освітлення: спрямоване освітлення, непряме освітлення, розсіяне світло, місцеве освітлення та драматургічне освітлення (створення емоцій, гра світла й тіні) [14]. Тема освітлення презентаційних просторів є окремою темою для дослідження, тому тут лише побіжно згадане його значення у дизайн-проектванні презентаційних просторів як важливий чинник забезпечення умов доброї видимості.

Одновременна кількість моделей на подіумі та їх маршрутизація. Важливою характеристикою зорового аналізатора є його обсяг, тобто кількість об'єктів, які може охопити людина протягом однієї зорової фіксації. Установлено, що обсяг сприймання становить 4–8 не пов'язаних між собою елементів. Це обмеження зумовлене в основному обмеженістю обсягу пам'яті щодо відтворення сприйнятого матеріалу. Групування ж об'єктів дає змогу збільшити обсяг сприйняття. Ця здатність людського сприймання має значення при постановці виходу моделей на подіум, на сценографію показу в цілому.

Схеми виходу моделей можуть бути дуже різними. У таблиці 1 представлені варіанти групування моделей на подіумі та їх маршрутів. Найтрадиційніша за наявності подіуму – прямолінійна “центрична” схема. Модель йде по центру подіуму, і коли вона починає рух у зворотний бік, із-за куліс виходить наступна дівчина. Щоби дівчата не зіткнулися на подіумі, режисер показу передбачає варіанти “розходження”. Але можливий варіант, коли моделі, порівнявшись одна з одною, зроблять кілька переходів – “подіумних па”, після чого обидві можуть продовжити шлях по центру подіуму в різних напрямках. Інша схема – довільна “змійка”. У цій схемі моделі виходять одна за одною з деяким інтервалом по лівому краю подіуму, на мить позують фотографам, і йдуть по правому краю подіуму. Виходить безперервний потік моделей по периметру подіуму. У такій схемі іноді проводять увесь показ, але найчастіше таким чином моделі проходять на фінальному виході, після основного показу колекції. Наступний варіант виходу – груповий. Моделі виходять із-за лаштунків по двоє або по троє, демонструють костюми і так само колективно йдуть з подіуму, поступаючись місцем наступній групі. Така схема виходу вигідна, якщо в колекції дуже багато комплектів, бо якщо їх показувати по одному, показ розтягнеться на тривалий час. Але іноді такі виходи застосовують, і для різноманітнення демонстрації.

Варіанти групування моделей на подіумі та їх маршрутів
(авторська розробка)

Варіанти групування моделей на подіумі та їх маршрутів		Напрямок руху моделей (маршрутизація)		
		Прямолінійний “центричний”	Довільний “змійка”	Коловий “циклічний”
Кількість моделей на подіумі (одночасно)	Одна модель	Модель рухається прямолінійно, інтервал виходу між моделями достатній, щоб візуально кожна з них сприймалась окремо	Модель рухається довільним, складним маршрутом, інтервал виходу між моделями достатній, щоб візуально кожна з них сприймалась окремо	Модель рухається по колу, інтервал виходу між моделями достатній, щоб візуально кожна з них сприймалась окремо
	Група моделей, вихід з інтервалом (дискретний)	Моделі рухаються прямолінійно, з невеликим інтервалом, візуально одночасно сприймаються 2-3 моделі	Моделі рухаються довільно з невеликим інтервалом, візуально одночасно сприймаються 2-3 моделі	Моделі рухаються по колу з невеликим інтервалом, візуально одночасно сприймаються 2-3 моделі
	Група моделей вихід одночасний (симультанний)	Група моделей рухається одночасно, прямолінійно	Група моделей рухається довільно	Група моделей рухається по колу

Використання класичних схем має важливе значення для успішної роботи під час модного показу фотографів та відеооператорів. Варто зауважити, що надто креативні, не передбачувані проходи моделей погано впливають на зйомку, оскільки фотографи можуть не встигнути відзняти всю колекцію.

Отже, забезпечення оптимальних умов зорового сприйняття є важливим умовою успішного дизайн-проекту демонстраційних просторів для модних показів. Дизайнерові важливо поєднати естетичний та функціональний аспекти процесу проектування, враховувати всі чинники, які є засадничими при проектуванні інтер'єрів і організації культурно-розважальних шоу. Важливо пам'ятати, що запорукою успіху модного показу буде можливість безперешкодного, комфортного та безпечного його перегляду. При цьому створення сприятливих умов зорового сприйняття постає одним із найважливіших завдань. Процес дизайн-проектування презентаційних просторів є процесом комплексним, його слід забезпечувати власною методикою проектування.

Визначено, що на забезпечення адекватного зорового сприйняття модного шоу впливають фактори, пов'язані з антропометричними особливостями людини, а також її психофізіологією сприйняття. На основі аналізу цих факторів сформульовані такі рекомендації до процесу дизайн-проектування:

1. Функціональна та естетична сторони організації простору для демонстрації модного показу є паритетними, тому формування цих двох складових має відбуватись одночасно, оскільки вони можуть суттєво коригувати одна одну.

2. Поряд із формулюванням ідеї сценографії показу дизайнер повинен старанно вивчити, обміряти та проаналізувати наданий простір щодо можливості організації у ньому

модного показу, врахувавши вимоги не лише адекватного зорового сприйняття, а й безпеки глядачів та учасників шоу (можливість швидкої евакуації тощо).

3. При проектуванні простору для модних показів потрібно враховувати потреби людей з обмеженими фізичними можливостями та забезпечити їх необхідними умовами для доброго зорового сприйняття.

4. Лише після врахування чинних норм можна затверджувати концепцію функціонального зонування та корелювати її із концепцією сценографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. ДБН В.2.2.–9–99 “Будинки і споруди. Громадські будинки і споруди. Основні положення”. – К. : Держбуд України, 1999.
2. ДБН В.1.1.7–2002 “Захист від пожежі. Пожежна безпека об’єктів будівництва”. – К. : Держбуд України, 2003.
3. ДБН В.2.2–16–2005 “Будинки і споруди. Культурно-видовищні та дозвіллеві заклади”. – К. : Держбуд України, 2005.
4. ДБН В.2.2–17–2007 “Будинки і споруди. Доступність будинків і споруд для мало мобільних груп населення”. – К. : Мінбуд України, 2007.
5. Дефіле (мода). Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дефіле_мода (перегляд 05.10.2018).
6. Костина А. Эстетика рекламы [Текст] : учебн. пособие / А. Костина. – М. : Вершина, 2003. – 296 с.
7. Литвинов Г. В. Сценография : Учебное пособие / Г. В. Литвинов. – Челябинск : ЧГАКИ, 2013. – 184 с.
8. Люшер М. Цветовой тест Люшера / М. Люшер. – М. : ЭКСМО, 2004. – 192 с.
9. Миронова Л. Цветоведение / Л. Миронова. – Минск : Вышэйшая школа, 1984. – 284 с.
10. Прищенко С. В. Кольорознавство : Навчальний посібник / [за ред. проф. Є. А. Антоновича]. – К. : Альтерпрес, 2010. – 354 с.
11. Проскуряков В. І. Принципи розвитку архітектурної типології українського театру: Дис. на здобуття наук. ступеня д-ра архітектури: 18.00.02 “Архітектура будівель та споруд” / В. І. Проскуряков. – Національний ун-т “Львівська політехніка”. – Львів, 2002. – 485 с.
12. Салахов Р. Ф. Роль сценической среды в раскрытии образов коллекции костюмов / Р. Ф. Салахов, К. П. Кузьмина // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12739> (перегляд 01.11.2018).
13. Серов Н. Цвет культуры: психология, культурология, физиология: научн. издание / Н. Серов. – СПб. : Речь, 2004. – 672 с.
14. Соррел К. Пространство и свет в современном интерьере / К. Соррел. – Москва, Кладезь-Букс, 2007. – 140 с.

REFERENCES

1. DBN V.2.2.–9–99 [State Building Codes V.2.2.–9–99], *Budyanky i sporudy. Gromadski budynky i sporudy. Osnovni polozhennya* [Buildings and structures. Public buildings and structures. Substantive provisions], Kyiv, Derzhbud. (in Ukrainian).
2. DBN V.1.1.7–2002 [State Building Codes V.1.1.7–2002], *Zakhyst vid pozhezhi. Pozhezha bezpeka ob'ektiv budivnytstva* [Fire protection. Fire safety of construction objects], Kyiv, Derzhbud. (in Ukrainian).
3. DBN V.2.2–16–2005 [State Building Codes V.2.2–16–2005], *Budyanky i sporudy. Kulturno-vydovyshchni ta dozvillievi zaklady* [Buildings and structures. Cultural entertainment and entertainment facilities], Kyiv, Derzhbud. (in Ukrainian).
4. DBN V.2.2–17–2007 [State Building Codes V.2.2–17–2007], *Budyanky i sporudy. Dostupnist budynkiv i sporud dlya malomobilnykh grup naseleння* [Buildings and structures. Availability of buildings and facilities for disable people], Kyiv, Minbud. (in Ukrainian).

5. *Defile* [Defile]. available at: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дефіле_мода (access 05.10.2018) (in Ukrainian).
6. Kostina, A. (2003). *Estetika reklamy* [Advertising aesthetics], Moscow, Vershina. (in Russian).
7. Litvinov, G. (2013). *Stsenografiya* [Scenography], Chelyabinsk, ChGAKI. (in Russian).
8. Lusher, M. (2004). *Tsvetovoy test Lyushera* [Colour Test of Lusher], Moscow, EKSMO. (in Russian).
9. Mironova, L. (1984). *Tsvetovedenie* [Colour Studies], Minsk, Vyshaishaia shkola. (in Russian).
10. Prishchenko, S. (2010). *Koloroznavstvo* [Colour Studies], Kyiv, Alterpres. (in Ukrainian).
11. Proskuriakov, V. (2002). "Principles of development of the architectural typology of the Ukrainian theater", The dissertation of the Doctor of architecture, Specials 18.00.02 "Architecture of buildings and structures", Lviv, Lviv Polytechnic National University. (in Ukrainian).
12. Salahov, R. and Kuzmina, K. (2014). The role of the stage environment in revealing images of the costume collection, *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12739> (access 01.11.2018) (in Russian).
13. Serov, N. (2004), *Tsvet kultury: psihologiya, kulturologiya, fiziologiya* [Colour of culture: psychology, cultural studies, physiology], Saint Petersburg, Rech. (in Russian).
14. Sorrel, K. (2007), *Prostranstvo i svet v sovremennom interyere* [Space and light in a modern interior], Moscow, Kladez-Book. (in Russian).

УДК 746/7.091.8+067

Ольга Луковська

НОВІТНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЕКТИ В АРТТЕКСТИЛІ УКРАЇНИ

У статті досліджено особливості розвитку арттекстилю України в контексті новітніх мистецьких проектів. Увагу звернено на значну активізацію виставкової діяльності. На прикладі всеукраїнської трієнале професійного текстилю проаналізовано провідні експериментальні риси і тенденції у творчості вітчизняних митців. Вивчення стилістичних особливостей творів виставкового плану показало, що автори шукають різних творчих підходів, експериментують із формою, структурою, фактурою.

Ключові слова: арттекстиль, виставка, митець, художні особливості, експеримент, концепція, куратор.

Ольга Луковская

НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКТЫ В АРТТЕКСТИЛЕ УКРАИНЫ

В статье исследованы особенности развития арттекстиля Украины в контексте новейших художественных проектов. Внимание сосредоточено на значительную активизацию выставочной деятельности. На примере всеукраинской триеннале профессионального текстиля проанализированно ведущие экспериментальные тенденции, имеющие место в творчестве художников. Изучение стилистики произведений выставочного плана показало, что авторы ищут различных творческих подходов, экспериментируют с формой, структурой, фактурой.

Ключевые слова: арттекстиль, выставка, художник, художественные особенности, опыт, концепция, куратор.

NOVEL ART PROJECTS IN UKRAINIAN ART TEXTILE

In this paper the peculiarities of Ukrainian art textile development in the context of novel art projects are investigated. It is established that exhibition activity is a characteristic feature of modern art textile, since exhibitions, plein-air, biennales and triennials stimulate the development of this form of art. Textile projects demonstrate the innovation of form, material and content in the works of art and show wide range of topics as well as virtually infinite technical variations.

On the example of all-Ukrainian triennial of professional art textile which is periodically held in Kyiv and brings together the authors from across the country, principal experimental features and tendencies that occur in the works of modern Ukrainian artists are analysed. It is emphasized that professional artists are in continuous search of new opportunities for implementation of their concepts. Novel tendencies that have entered into traditional textile art not only changed the latter but determined novel perception of modern textile art. Stereotypes change in perception of textile works and art objects in general is particularly outlined.

The study of art and style peculiarities of works indicates that authors look for different creative approaches, experiment with form, structure and texture. It is proved that one characteristic feature of the works is the integration of textile and non-textile techniques.

The point is made that curators are among the crucial engines of progress in creative activity. Curator leads the process of modern exhibition arrangement, develops the concept of exhibitions and brings up thematically oriented task to artists. It appears that it is curators who, to a large extent, define further development of art.

The paper states that all-Ukrainian triennial of art textile in Kyiv allows to bring closer geographically distant regional schools of Ukraine. A characteristic feature of the triennial is the participation of the authors of different age. Experienced authors show high culture of the craftsmanship serving as an example for younger generation of creative artists.

It is found that the triennial attracted significant attention of professional community and was warmly met by wide audience.

It is declared that the use of national traditions, that are looked at through the prism of modern times, is the constant source of inspiration for many modern authors. The representation of traditional art in new interpretation is done by using a variety of materials, synthesis of approaches and techniques.

Large number of participants, art works and concepts as well as a wide spectrum of representation forms allows to conclude that all-Ukrainian art textile triennial is relevant not only as a novel space for art works exhibition but also as a platform for experience exchange and creative cooperation.

Keywords: *art textile, exhibition, artist, artistic features, experiment, concept, curator.*

Художній текстиль – одне з найяскравіших явищ вітчизняного мистецтва. Прикметною рисою сучасного арттекстилю України є активізація виставкової діяльності, адже виставки, симпозіуми, бієнале і трієнале сприяють розвитку цього виду мистецтва, а відповідно демонструють новаторство форми, матеріалу, змісту. Професійні художники перебувають у постійному пошуку нових можливостей для реалізації своїх концепцій, що призводить до зміни стереотипів у сприйнятті та експонуванні мистецьких творів й арт-об'єктів.

Новітні тенденції, котрі увійшли в традиційне текстильне мистецтво, не лише видозмінили його, а й обумовили нове сприйняття сучасної текстильної творчості.

Активне обговорення виставок у пресі, інтернет-виданнях, на конференціях, численні видання альбомів і каталогів дають змогу як глядачам, так і мистецтвознавцям проаналізувати та розширити уяву про характерні тенденції сучасного мистецтва текстилю, теоретично осмислити його розвиток.

В аспекті намічених у нашій статті завдань незаперечну вагу мають фундаментальні колективні мистецтвознавчі праці з історії українського професійного мистецтва, в тому числі

художнього текстилю. Заповненню прогалин в історії українського професійного декоративного мистецтва сприяють “Історія українського мистецтва” [4] та “Історія декоративного мистецтва України” [3], яку підготували науковці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за редакцією Г. Скрипник. У контексті образно-пластичних особливостей професійного декоративного мистецтва та всебічного аналізу художньо-стилістичних змін, що їх зазнало професійне декоративне мистецтво упродовж драматичної історії України, мистецтвознавці роблять також спробу панорамного відтворення розвою вітчизняного арттекстилю.

Особливої уваги у контексті дослідження заслуговують статті у періодичних виданнях мистецтвознавців З. Чегусової [6], Т. Кари-Васильєвої [5], Д. Скринник-Миськи [9], Т. Печенюк [7], дисертація К. Гончар [2] та інших авторів, які аналізували регіональні аспекти текстильного мистецтва, досліджували історію його розвитку, визначали персоналії, “препарували” художні твори, окреслюючи формотворчі та художньо-стилістичні особливості.

Ці та багато інших публікацій частково висвітлюють інформацію про напрямки у сучасному художньому текстилі України, розкривають окремі риси експериментальних тенденцій, а також аналізують вплив традиційного народного мистецтва та формування нових образно-пластичних особливостей, що важливо у контексті досліджуваної проблеми. Проте аналіз джерел приводить до висновків, що аспекти розвитку експериментального арттекстилю та виставкові текстильні проекти не були об’єктом окремого дослідження.

Мета статті – дослідити характерні особливості новітніх мистецьких проектів експериментального арттекстилю України на прикладі трієнале художнього текстилю, охарактеризувати творчі досягнення авторів, проаналізувати мистецькі твори.

Останнім часом вітчизняні мистецтвознавці звертають увагу на значну активізацію виставкової діяльності в усіх видах художньої творчості. Сучасні українські митці, які позбулись ідеологічного тиску радянської системи, отримали доступ до європейського мистецтва, а головне – отримали змогу вільно користуватися величезним культурним досвідом, який довгі роки, на жаль, у нашій країні був недоступним.

Не дивно, що автори починають активно вводити у мистецьку практику відсутні до того часу в Україні перформанси, відеоакції, інсталяції, асамбляжі тощо, “а разом і знехтувані вітчизняною культурою традиції Великої доби модернізму, яка змінила світ мистецтва та його мову” [8, с. 11–13].

Сучасний вітчизняний арттекстиль, який дивує своєю різноманітністю авторських концепцій та ідей, також розвивається у подібному руслі. Діапазон творення широкий: від авторського трактування народної орнаментальної творчості, українських звичаїв та обрядовості до креативних колористичних абстракцій, де засоби площинно-лінійної організації композиції забезпечують певний емоційний настрій.

Професійний художній текстиль, як і все українське мистецтво, говорить “сучасною міжнародною художньою мовою, намагаючись переповісти, осмислити своєрідність світосприйняття, особливості національного досвіду, парадокси культури. Однак, попри зовнішню схожість зі світовими художніми тенденціями, наше мистецтво несе в собі неповторні риси, свій власний зміст” [8, с. 12].

Аспекти особливостей виставкової діяльності та історію розвитку сучасного експериментального художнього текстилю України найкраще показують конкретні мистецькі виставки. Серед інших – довготермінові проекти “Текстильний шал”, “Текстилізм” (1997–2008), “Текстильні інспірації” (2018), що періодично відбуваються у Львові, Всеукраїнське трієнале художнього текстилю у Києві (2004–2016), виставки текстильної мініатюри в різних містах, текстильний проект “Скіфія” у Херсоні (1996–2014), а також багато інших заходів.

Серед інших особливої уваги заслуговує новітній проект – Всеукраїнська трієнале художнього текстилю у Києві, яка періодично згуртовує авторів зі всієї України та показує тенденції та шляхи розвитку, характерні українському текстилю загалом. Зупинимось детально на її аналізі.

Всеукраїнська трієнале художнього текстилю, започаткована в Києві у 2004 році, стала важливою подією в Україні. Трієнале демонструє широкий спектр досягнень авторів різних

вікових категорій, які активно працюють і займаються виставковою діяльністю у різних регіонах України.

За визначенням Т. Печенюк, у вітчизняному текстилі “сформувалася своєрідна модель Львів–Київ, де Львів експериментальна, а Київ адаптаційна платформа” [7]. І справді, саме вплив львівської професійної школи є одним із визначальних чинників, що завжди формували художньо-естетичні якості українського текстилю та провідні його тенденції. Це й не дивно, історично впродовж століть у Львові виробилися міцні європейські художні традиції, що пов’язано з географічним розташуванням міста. Сьогодні Львів має потужні мистецько-освітні заклади, а більшість українських художників, і не лише текстильників, пройшли вишкіл саме у львівських навчальних осередках.

Професійна мистецька освіта завжди була першим важливим ступенем у становленні й розвитку цілісної творчої особистості та впливала на духовне, інтелектуальне й емоційне збагачення індивідуальності. Згадаймо хоча б таких видатних митців, як Р. Сельський, А. Манастирський, О. Курилас, Г. Смольський, К. Звіринський, Д. Довбошинський, О. Кульчицька та інших, які своїми досягненнями збагатили українську культуру.

Значимо, що творчість митців львівського осередку відрізнялась у мистецькому різноманітті активним звертанням до національної та європейської художньої спадщини попередніх століть і креативним її переосмисленням. Суспільні події та життєві обставини потребували пошуків нових естетичних цінностей, нових поглядів на гармонію форм, ліній, кольорів, ритмів, пропорцій тощо. Творчість митців Львова сприяла формуванню нових експериментальних рис у сучасному мистецтві арттекстилю.

Повертаючись до аналізу проекту Всеукраїнської трієнале арттекстилю, зауважимо, що організатори виставки керувалися прагненням створити багатовекторний захід, котрий регулярно презентував би національні досягнення професійних митців з усієї України та виявляв актуальні тенденції вітчизняного арттекстилю.

Ініціатором та куратором виставки стала відома дослідниця й арт-критик З. Чегусова. Як наголошують мистецтвознавці, процес організації сучасних експозицій очолюють здебільшого куратори, які розробляють концепцію виставок і визначають художникам тематично орієнтовані завдання. Кураторів вважають одними з головних рушіїв прогресу сфери творчої діяльності [2, с. 10]. Працюючи над концепціями заходів, вони прагнуть, щоб художники осмислювали довколишню реальність як сукупність щільно пов’язаних явищ: історії, культури, екології, естетики, етики тощо.

Працюючи з художниками, саме куратори значною мірою зумовлюють подальший розвиток мистецтва. “Без участі куратора нині не відбувається жодна важлива культурна подія. Чи то міжнародна бієнале, музейна експозиція, чи невелика виставка, – у межах усіх цих сучасних форм їх публічної репрезентації куратор є тим, хто перебуває в епіцентрі культурного процесу та відповідає за концептуальну адекватність художніх проєктів дискурсу свого часу. Навіть більше: нині куратор працює не лише з “готовим” матеріальним мистецьким продуктом, власне, творами художників, а й підтримує динаміку розвитку всього мистецького середовища через освітні заходи, теоретичні дебати, соціальні акції, різноманітні комунікативні практики тощо” [1, с. 5].

Важливим аспектом Всеукраїнської трієнале художнього текстилю стало те, що вона дає змогу зблизити географічно віддалених один від одного представників різних регіональних шкіл України, а також об’єднати різні покоління митців. Потужний імпульс народженню київської трієнале дали попередні виставки в різних містах, зокрема, у Львові, що дало їй змогу посісти особливе місце в панорамі сучасного національного художнього життя. Трієнале викликала значний інтерес у професійної громадськості й завоювала симпатії широкої глядацької аудиторії.

Організатори виставки, відбираючи твори на конкурсній основі, щоразу намагаються ввести в її експозицію твори різного спрямування – від традиційних до концептуальних.

Як зазначила З. Чегусова, сьогодні свобода творчості дає митцям змогу придумувати нові жанри, змінювати і комбінувати технічні й технологічні можливості текстилю з метою оновлення його художньої мови, поєднувати старі та нові матеріали, а також використовувати

такі “облагороджені” естетично “нематеріали” текстилю, як рукотворний папір, поліетилен, листя та гілки дерев, трави, пир’я птахів тощо [6].

Аналізуючи участь авторів Першої трієнале, З. Чегусова також слушно зауважила, що художній текстиль – мистецтво переважно жіноче. Текстильників-чоловіків завжди є небагато, але тим ціннішою сприймається їхня творчість. Трієнале дає змогу зробити ще один крок на шляху до вивчення феномена “жіночої творчості”, жіночого погляду на світ у всій його специфіці й багатоплановості: і це надзвичайно цікавий її аспект [6, с. 80–82].

Тематичного спрямування у певне річчя виставці надають різноманітні гасла, котрі пропонує оргкомітет. Так, II Всеукраїнська трієнале текстилю (2007) відбулася під девізом “Художній текстиль – складова національно-культурного простору”; III трієнале (2010) проголошувала: “Відчуття часу. Ренесанс рукотворення”.

IV Всеукраїнська трієнале (2013) пройшла під гаслом “Арт-текстиль. Переживання простору”. Така концептуальна ідея є співзвучною часу, адже передбачає презентацію текстилю не лише як галузі дизайну чи художньої діяльності, спрямованої на організацію архітектурно-предметного середовища, а й як важливу складову сучасного культурного та інформаційного простору.

“З вірою в себе” – таким був девіз V Всеукраїнської трієнале художнього текстилю (2016), на якій українські митці мовою текстилю передавали свої відчуття. Проявлені тут тенденції демонстрували й творчу еволюцію окремих авторів, і зміни в осмисленні самого феномена мистецтва через текстильні медіа та переосмислення їх можливостей з перспективи сучасності. Український сучасний текстиль у своєму різноманітті, з одного боку, логічним продовженням нашої історичної ситуації, а з іншого є яскравим самобутнім та по-справжньому сучасним явищем, що має власні традиції та власне обличчя [9].

Традиційне ткацтво, голкова техніка, малярство на тканині, колаж і асамбляж, вибійка, аплікація, рукотворний папір, печворк, повсть, плетіння, м’яка скульптура, інсталяція тощо – таке різноманіття можна було побачити за 15 років на кожній з п’яти едіцій трієнале. Художники з Києва, Львова, Полтави, Вінниці, Сум, Черкас, Луцька, Рівного, Івано-Франківська, Херсона та інших міст України показали широкий тематичний діапазон та безмежні технічні варіації.

Варто зазначити, що, крім експонування художніх творів, на кожній виставці відзначати преміями найкращих митців, а також нагороджували лауреатів у різних номінаціях, зокрема: “за креативність образно-пластичного мислення”, “за оригінальність авторської техніки”, “за вдале переосмислення національних традицій”, “за вдалий експеримент”, “за краще об’ємно-просторове рішення” тощо. Безумовно, що такі нагороди дуже суб’єктивні, але водночас вони є певним стимулом до активізації творчості, насамперед для молоді.

Наприклад, на II бієнале третю премію отримала художниця О. Петрашук-Гинга за філософський твір “Голод і спрага”. У стриманій коричнево-бежевій гамі декоративною мовою текстилю художниця майстерно передала асоціативні зображення Спасителя та ближніх до Нього, спонукаючи глядачів до поважних роздумів про сутність людської екзистенції.

Розпізнавальною рисою трієнале є також участь у ній авторів різного віку. Роботи представників старшого покоління – Л. Жоголь, М. Литовченко, А. Ламах, М. Токар, М. Шнайдер-Сенюк, О. Риботицької, О. Парути-Вітрук, В. Ганкевич, які показують високу культуру ремесла, важливі для усвідомлення спадкоємності традицій українського текстилю і для зіставлення їх з експериментальними тенденціями.

Поряд із ними свої твори демонструють автори середнього та молодшого покоління: І. Кіршина, Т. Кисельова, А. Жмайло, А. Попова, Б. Якимчук, Ж. Олійник, О. Кізімова, Г. Дюговська, Н. Кука та багато інших.

Кожен автор презентує на виставці результати кількарічної праці, пошуку, нестандартного творчого мислення та своєрідної інтерпретації навколишньої дійсності. Художники створюють енергетичні та експресивні твори, намагаючись розкрити у кожному матеріалі його приховану красу. В прагненні донести свою думку визначним для сучасних художників є апелювання до художніх засобів народного мистецтва, що незмінно служить

джерелом натхнення для багатьох професійних художників. Проте творчі інтенції та інтерпретації традицій часом неочікувані, сміливі й надзвичайно сучасні.

Особливе значення в експозиціях художніх творів відіграють тактильність і взаємодія “митець–твір–глядач”, що уможливило багату інтерпретацію мистецьких творів. У цьому ракурсі першорядності часто набуває презентація об’єкта через цілісність сприймання й розуміння твору.

Наприклад, ефектністю та оригінальністю авторської думки вирізняється інсталяція “Гойдалка” Н. Пікуш (Київ), що була створена з кільканадцяти бердо – елементів старовинного традиційного ткацького верстата, який у XIX – на початку XX ст. можна було побачити чи не в кожній українській сільській хаті. Інсталяція була подібна до марева з минулого, гойдаючись у повітрі й повторюючи рух маятника. Ностальгічна гойдалка сприймалась образом-символом нерозривності зв’язків між історичним минулим і майбутнім, ремеслом та мистецтвом, народним майстром і професійним художником [6, с. 81]. До речі, на I-й бієнале за цю роботу авторці була присуджена перша премія.

Аналізуючи тенденції мистецького сьогодення, бачимо, що для багатьох художників прикметним є використання народних традицій, які вони пропускають через авторське бачення. Репрезентація народних традицій у новій сучасній інтерпретації відбувається через використання різноманітних матеріалів, синтез прийомів і технік, нового образотворення.

У творчому пошуку важливим для багатьох художників є відродження українського культурного коду в просторі сучасного мистецтва, тому звертання до народної творчості, її витоків, особливостей художньої стилістики формотворення стає невід’ємним чинником творення нових арт-об’єктів, що характеризують українське мистецтво на сучасному етапі.

Пропускаючи через авторську призму традиції, митці, в особливий, притаманний лише їм спосіб демонструють своє місце у сучасному суспільстві. Вони апелюють до орнаментики з розмаїтими мотивами та солярними знаками, що не лише слугували оберегом, а й передавали від покоління до покоління закодовану інформацію. І хоча більшість їх значень давно втрачена, ми підсвідомо тягнемось до колись сакральних для нас символів, що, викарбувавшись за тисячоліття, дають про себе знати у генах українців. Уводячи в сучасний простір ці символи і знаки, митці демонструють своє розуміння і ставлення до національної культури, створюють нові модерні рецепції у сприйнятті сучасної України [2, с. 11–12].

Новітні сучасні авторські інтерпретації відбуваються через нове образотворення, використання різноманітних матеріалів, а також синтез прийомів та технік, зокрема таких, як рукотворний папір, плетіння, аплікація, повсть, квілт, шибори, батик, авторська вишивка, бісерування, текстильні об’єкти, інсталяція, ассамбляж, колаж тощо.

Приміром, Н. Борисенко, віддаючи перевагу техніці вишивки, занурюється в символіку, метафори, асоціації, результатом чого постали оригінальні декоративні композиції (“Орнамент”, “Ковчег”).

Тонке розуміння виражальних можливостей народної орнаментики властиве О. Паруті-Вітрук (“Сонячні птахи”, “Переплетення”), О. Барній (“Рік у раю”). Вплив народного мистецтва простежуємо в сучасних композиціях М. Базак (“Східний вітер”), Т. Мялковської (“Архетипи”), Т. Мисковець (“Яворівські стежки-доріжки”).

У національно-романтичному напрямку в текстилі працює Т. Кисельова. Зворушливі спогади про давно втрачені цінності передає панно “Зроблено в Україні”, виконане на основі домотканого конопляного полотна кін. XIX – поч. XX століть в авторській техніці, що поєднує колаж, аплікацію, гарячий батик, вишивку. Твір Т. Кисельової – своєрідне декларування ідеї відродження рукотворного ремесла, що вона талановито перевтілює в мистецтво [6, с. 83].

Вивчення художньо-стилістичних особливостей творів показує, що митці експериментують із формою, структурою, фактурою. Характерною особливістю робіт є інтеграція текстильних і нетекстильних технік.

Отже, новітні мистецькі виставки є показником активної діяльності вітчизняних художників-текстильників. На прикладі Всеукраїнської трієнале арттекстилю у Києві можна побачити, якими шляхами розвивається сьогодні вітчизняний арттекстиль.

Виставкові експозиції яскраво засвідчують, що цей вид мистецтва багатий експериментальними можливостями. Аналіз провідних рис і тенденцій у творчості професійних вітчизняних митців, а також вивчення художньо-стилістичних особливостей декоративних творів показує, що автори шукають різних новітніх підходів, експериментують із формою, структурою, фактурою. Вони активно використовують найрізноманітніші текстильні й нетекстильні матеріали, осучаснюють старі традиційні текстильні техніки, створюють власні.

Значна кількість учасників Всеукраїнської текстильної трієнале, численні художні твори й оригінальні авторські концепції, а також спектр форм репрезентації робіт у виставковому просторі дає підстави стверджувати про актуальність подібних заходів арттекстилю в Україні не лише як новітніх просторів для експонування мистецьких напрацювань, а і як платформ для обміну досвідом та творчого співробітництва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герман Є. Кураторська практика в сучасному мистецтві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.05 “образотворче мистецтво” / Є. Герман. – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. – К., 2016. – 18 с.
2. Гончар К. Український образотворчий фольклор у сучасному культуротворчому процесі: традиції і новаторство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01 “теорія та історія культури” (мистецтвознавство) / Катерина Гончар // Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К., 2015. – 16 с.
3. Історія декоративного мистецтва України. Т. 5 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; [гол. ред. Г. Скрипник]. – К., 2016. – 546 с.
4. Історія українського мистецтва. Т. 5 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; [гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєвої]. – К., 2007. – 1048 с.
5. Кара-Васильєва Т. В. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя / Т. В. Кара-Васильєва // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – 2006. – Вип. 3. – С. 145–165.
6. Чегусова З. Художній текстиль як складова національно-культурного простору / З. Чегусова, Т. Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 1(25). – С. 79–99.
7. Печенюк Т. Шаліли, шаліємо, чи будемо шаліти далі? / Т. Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – К. : ІМФЕ НАН України. – 2009. – № 1(25). – С. 100–106.
8. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників / Галина Скляренко. – К. : ArtHuss. – 2016. – 372 с.
9. Скринник-Миська Д. Текстиль текст(иль) контекст(иль) / Д. Скринник-Миська // Збруч. – Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/59983>

REFERENCES

1. Herman, Ye. (2016). “Curatorial practice in contemporary art”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 17.00.05. National academy of fine arts and architecture, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
2. Honchar, K. (2015). “Ukrainian Fine Folklore in the Modern Cultural Process: Traditions and Innovation”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 26.00.01. The National Academy of Fine Art of Ukraine, Institute of Modern Art, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
3. *Istoriya dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* (2016). [History of decorative art of Ukraine], NAS of Ukraine, M. Rylskiy Institute of Art Studies, [ed. board H. Skrypnyk], Kyiv, Vol. 5. (in Ukrainian).
4. *Istoriya ukrainskoho mystetstva* (2007). [History of Ukrainian art], NAS of Ukraine, Rylskiy Institute of Art Studies, [ed. board H. Skrypnyk], Kyiv, Vol. 5. (in Ukrainian).
5. Kara-Vasylijeva, T. (2006.). The new approaches to the history of Ukrainian art of the XX century, *MIST: mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia* [Art, history, modernity, theory]. no 3, pp. 145–165. (in Ukrainian).

6. Chehusova, Z. and Pecheniuk, T. (2009). Artistic textiles as a component of national-cultural space, *Studii mystetstvoznavchi* [Art critic studios], M. Rylskiy Institute of Art Studies, Kyiv, no 1 (25), pp. 79–99. (in Ukrainian).
7. Pecheniuk, T. (2009). Were we doing mad things, are we doing mad things, will we be doing mad things? *Studii Mystetstvoznavchi* [Art critic studios], M. Rylskiy Institute of Art Studies, Kyiv, 1(25), pp. 100–106. (in Ukrainian).
8. Sklarenko, H. (2016). *Suchasne mystetstvo Ukrainy. Portrety hudoznykiv*. [Contemporary Art of Ukraine. Portraits of artists], Kyiv, ArtHuss. (in Ukrainian).
9. Skrynnyk-Myska, D. (2017). Textile text (ile) context (ile), *Zbruch* [Zbruch]. URL: <https://zbruc.eu/node/59983> (in Ukrainian).

УДК 74.01/09 + 73.03

Світлана Вольська
Михайло Кузів
Ірина Вербіцька

**СКУЛЬПТОР ІВАН КОЗЛИК.
ТВОРЧИСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦРЕАЛІЗМУ**

У статті зроблено огляд художньої спадщини відомого тернопільського скульптора Івана Козлика, творчий шлях якого консолідував у собі складні суперечності часу – відповідав вимогам мистецтва соцреалізму, з одного боку, та прогресивним віянням пошуку національного стилю з іншого. Визначено основні чинники, що вплинули на формування художнього та духовного світогляду скульптора. Сформовано та упорядковано список творчої спадщини художника.

Ключові слова: скульптор, національне мистецтво, соцреалізм, станкова і монументальна скульптура.

Светлана Вольская
Михаил Кузив
Ирина Вербицкая

**СКУЛЬПТОР ІВАН КОЗЛИК.
ТВОРЧЕСТВО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОЦРЕАЛІЗМА**

В статье сделан обзор художественного наследия тернопольского скульптора Ивана Козлика, творческий путь которого консолидировал в себе сложные противоречия времени – отвечал требованиям искусства соцреализма, с одной стороны, и прогрессивным веяниям поиска национального стиля – с другой. Определены основные факторы, повлиявшие на формирование художественного и духовного мировоззрения скульптора. Сформирован и упорядочен список творческого наследия художника.

Ключевые слова: скульптор, национальное искусство, соцреализм, станковая и монументальная скульптура.

**SCULPTOR IVAN KOZLYK.
ART THROUGH THE PERSPECTIVE OF SOCIAL REALISM**

The article gives an overview of the art heritage of the famous Ternopil sculptor Ivan Kozlyk, whose life and art path was inextricably linked with the situation in Ukraine in the second half of the twentieth century and consolidated the difficult contradictions of time. He corresponded to the progressive trends of that time on the one hand and “artistic” requirements of socialist realism on the other. Artistic education of two leading institutions of Western Ukraine in Kosiv and Lviv, communication with leading artists, representatives of the Ukrainian national intelligentsia – “sixtiers”, greatly influenced the philosophical ideas and the formation of the sculptor artistic style. During the “thaw” of the 1960’s and 1970’s, the traditions of folk art were combined with the formal features of early modernism. Therefore, these factors were reflected in the art works of young artists.

After studying at the university, the party organization of the institute did not recommend I. Kozlyk, as “unreliable”, to stay in Lviv. An explanation for such a decision was “formalism in art”. He was a member of a group of artists who were not interested in socialist realism in the implementation of artistic products and turned to figurative and formal solutions that were consistent with changes in the taste and updating of the range of artistic languages. Therefore, formalism, and nationalism were the typical accusations of Soviet times. They were used as a basis for the destruction of progressive thought, artistic expression and the establishment of totalitarian art. The artist has created several works, which were characterized by new researches of the deep foundations of the national Ukrainian art plastic language of sculpture: a decorative lantern, the design of the restaurant “Kalyna” (Ternopil), a sculptural portrait of Nestor Morozenko and other works.

In 1968, I. Kozlyk started his career at the Ternopil Arts and Production Complex of the Ukrainian Artistic Foundation. At that time, the artistic and production combines played a leading role in the implementation of the ideology of socialist realism and the hierarchical structure in art. The reflection of the inextricable unity of art and the dominant ideology of socialist realism was embodied in the images of propaganda clichés: the image of “shock worker” (people who performed outstandingly), leaders, heroes of the war. Ivan Kozlyk was the artist, who’s realizing the vital necessity of creation of ideological images. He worked on the search for identity in his artworks and on the realization of the professional skills of custom works. High artistic culture and an individual approach to every image, every work is characterized his art.

He engaged in easel and monumental sculpture, paintings, decorative art and established himself as a mature and powerful master. In his monumental works, the sculptor skillfully combined different materials: granite, sandstone, copper and successfully combined with the technical methods of performing – the embossing and relief. And in the composition he combined a vertical and horizontal planes, which provided the multi-dimensionality and the stability of his works.

The sculptor can be called an artist with a national position and an artist who performed his work in high quality and professionally in accordance with the requirements of time.

Keywords: *sculptor, national art, socialist realism, easel and monumental sculpture.*

Провідною складовою пластичної мови скульптури є передача об’ємно-просторової характеристики художнього образу. Але процес його формування в епоху соцреалізму нівелювався до створення у свідомості радянської людини політико-ідеологічної пропаганди. Панівна ідеологія соцреалізму втілювалася в образах пропагандистських кліше: ударників праці, вождів, героїв війни. Офіційне мистецтво всіляко пригнічувало творчу особистість, проте були художники, які, розуміючи життєву необхідність створення ідейних образів, своїми творами засвідчували пошук самобутності та втілення професійної майстерності. Митцем з національною позицією та художником, який виконував свою роботу високоякісно, згідно з вимогами часу, можна назвати скульптора Івана Козлика.

Мета статті – висвітлити й охарактеризувати мистецьку спадщину відомого тернопільського скульптора Івана Козлика, творчий шлях якого консолідував у собі складні суперечності доби соцреалізму та визначити низку факторів, що вплинули на становлення його художньої мови.

Творчість митця часто висвітлювали різні видання, зокрема місцева чи всеукраїнська періодика. Мистецький шлях скульптора неодноразово описував П. Бубній, видавши низку публікацій, у яких окреслив тематику творів майстра, дав характеристику деяких його робіт і фактори, які вплинули на формування художнього бачення митця [1; 2]. Світлини робіт майстра друкувались у каталогах художніх виставок всесоюзного, республіканського та місцевого рівнів. Стислі анкетні дані та короткий перелік творів можна віднайти в енциклопедичних довідниках у поданні мистецтвознавців та краєзнавців, зокрема І. Дуди [6] й І. Дем'янової, В. Ханаса [5]. Важливу інформацію про творчий доробок та віхи життя митця, надала його дружина Лариса Ткачук, зібрані матеріали якої поки що не упорядковані.

Життєвий шлях скульптора Івана Васильовича Козлика, який походив із села Голгоча Підгаєцького району, був непростим, оскільки на долю його покоління випали випробування війною, післявоєнні лихоліття, засилля влади “визволителів”. Народився майбутній скульптор 12 квітня 1934 року. Сім'я Івана Козлика, в якій було четверо дітей, рано залишилася без батька, котрий загинув у роки Другої світової війни, а згодом, коли Підгаєччину захопили радянські війська, під час чергових облав Голгочі, енкаведисти стратили, разом з іншим чоловічим населенням, старшого брата Івана – ще зовсім юного Степана.

Після закінчення семирічної школи та служби в армії Іван Козлик навчався в училищі прикладного мистецтва у м. Косів Івано-Франківської області (1957–1962) на відділенні художньої різьби по дереву, що значно вплинуло на його бачення природи Карпат та відчуття народного мистецтва. Його викладачами були талановиті педагоги М. Ф. Федірко та В. В. Гуз. Свої враження красою та колоритом краю він відобразив у серії живописних творів – “Портрет старого гуцула із с. Ільці Верховинського району Івано-Франківської області”, низці олійних робіт “Карпати”. Риси індивідуальності творчого пошуку та вплив косівської школи проглядались уже в ранніх творах художника, в живописі якого спостерігаємо підвищену декоративність. У 60–80-і роки ХХ століття традиції народної творчості часто формували естетичні категорії, тому навчання майстерності художньої різьби сформувало у художника професійні навички на базі народного мистецтва.

Варто підкреслити, що звернення до фольклору в 1960-ті роки створило в Україні потужну тенденцію. До нього, як до джерела оновлення художньої мови та одночасно глибинних засад національного українського мистецтва, звернулися тоді багато митців, а Карпати перетворилися на місце справжнього паломництва художників, котрі відкривали там “іншу Україну” та інші, тоді ще далекі від радянських, традиції народного буття [7, с. 3].

Навчання у Львівському інституті декоративного та прикладного мистецтва на відділенні кераміки (1962–1968 рр.) і художнє життя Львова, з його неповторним мистецьким середовищем надзвичайно захопили Івана Козлика. Важливу роль у становленні майстра відіграли викладачі: Дмитро Крвавич – скульптор, професор, заслужений діяч мистецтв УРСР; Еммануїл Мисько – скульптор, народний художник УРСР; живописці, викладачі живопису: Іван Скобало, Вадим Черкас. Художник вирізнявся товариськістю, комунікабельністю. Будучи ще студентом, товаришував з викладачами інституту. Зокрема, з Д. Крвавичем підтримував дружні стосунки і прислухався до його порад упродовж усього життя. На творчу манеру І. Козлика вплинули приятельські стосунки з провідними художниками Львова та друзями-студентами, майбутніми визначними митцями України – художником-графіком Іваном Остафійчуком, художником декоративно-прикладного мистецтва Володимиром Федьком, скульпторами Миколою Посікірою та Миколою Обезюком. У цей час він зблизився з представниками української національної інтелігенції “шістдесятниками” та поділяв їх погляди, зокрема, з художницею Стефанією Шабатурою, філологом і поетесою Іриною Калинець, тернопільським краєзнавцем та громадсько-політичним діячем Ігорем Геретою.

У цей період особливий вплив на творчу молодь мав Охрім Кравченко (художник-монументаліст, яскравий представник школи Михайла Бойчука) – не тільки як художник-

бойчукіст, а і як громадський діяч. Невелика квартира митця у Львові слугувала йому і за майстерню та була своєрідним острівком незафальшованої думки про духовні та культурні традиції молоді інтелігенції. Тут зустрічались однодумці, зокрема київські художниці Алла Горська, Галина Севрук, письменники Лесь Танюк, Іван Дзюба та інші. Саме в цій квартирі відбулося читання твору І. Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація”, який згодом поширився серед прогресивного студентства і справив величезний вплив на український національний рух. Частим відвідувачем таких зустрічей був також І. Козлик. Важливу емоційно-духовну роль у житті майбутнього художника відіграв епохальний для нашої культури фільм “Тіні забутих предків” (1965) режисера С. Параджанова, який став символом національного відродження і самоствердження. Під час пленерної практики у Карпатах, Іван разом із товаришами з інституту був свідком його зйомок.

На початку 1960-х років, під час нетривалої “суспільної відлиги”, дещо послабилися політико-ідеологічні репресії, злегка розбавлених різноманітними стилістичними прийомами. Формально-пластична мова західноукраїнських художників поєднувала прикмети народного мистецтва з формальними рисами раннього модернізму 1910–1920-х років, які в час відлиги набрали ваги [8, с. 68]. Тому ці фактори й відобразились у мистецьких розвідках молодого художника. На Всесоюзному огляді студентських робіт у Ленінграді (нині Санкт-Петербург) за 1967 р. його керамічна робота з виразним авторським рішенням “Декоративний ліхтар” була визнана кращою¹.

Під час навчання Іван Козлик плідно співпрацював з одногрупником, згодом відомим керамістом Віталієм Колісником. Так, вони створили ряд мозаїчних панно у Львівській та Волинській областях, скульптурні емблеми для екстер’єрів будівель Львова. Серед них цікаве у пластичному вирішенні панно “Бігуни” (1968) на фасаді Палацу спорту.

Навчання у вузі Іван Козлик поєднував з роботою художника-оформлювача у Палаці піонерів, а згодом – у Львівському торгово-економічному інституті. Після навчання він планував залишитись у Львові, проте партійна організація інституту не рекомендувала йому, як “неблагонадійному”, залишатися в місті. Поясненням такого рішення було – “формалізм у мистецтві”. Звернення до образно-формальних рішень 1960-х років створювали своєрідні “екологічні ніші” в радянській художній культурі, куди “втікали” митці, не зацікавлені соцреалістичною проблематикою виконання художніх виробів, що мали задовольняти людські потреби та відповідати змінам смаків і потребували оновлення діапазону художніх мов [8, с. 71]. Тож формалізм і націоналізм були типовими звинуваченнями радянських часів. Їх використовували як підставу для знищення прогресивної думки, мистецького самовираження та для утвердження тоталітарного мистецтва [4, с. 179]. Таким чином Іван Козлик змушений був поїхати на роботу в Тернопіль.

У той час провідну роль у впровадженні ідеології соцреалізму та ієрархічної структури в мистецтві відігравали провладні офіційні мистецькі об’єднання, зокрема художньо-виробничі комбінати. У 1968 р. І. Козлик розпочав трудову діяльність в Тернопільському художньо-виробничому комбінаті Художнього фонду України. Він займався станковою та монументальною скульптурою, живописом, декоративно-прикладним мистецтвом і зарекомендував себе як зрілий потужний майстер. Разом з ним у Тернопіль на роботу приїхали його одногрупники Віталій Колісник і Василь Садовник. У подальшому вони були авторами багатьох спільних робіт у монументальному, декоративному мистецтві та скульптурі.

Прогресивні ідеї, які панували в художньому житті Львова, та вплив львівської мистецької школи послабились у період застою 1970–1980-х років, поставивши перед скульптором чітко окреслені завдання ідеології тоталітаризму. Проте скульптор знаходив можливості втілювати власні задуми в замовленнях або у творчих роботах, в яких любов до українських традицій, її героїчного минулого виступала у прекрасно довершених формах та образах. Однією з перших робіт художника в Тернополі стало вдале вирішення інтер’єру ресторану “Калина” (1970) у співавторстві з В. Колісником та В. Садовником. Колоритні

¹ Приватний архів дружини Івана Козлика, Лариси Ткачук про творчий доробок та віхи життя митця // Архів не упорядкований.

декоративні панно на тему “Весілля на Тернопілі” виконані в національних традиціях у техніці надполив’яного розпису на фарфоровій рельєфній плитці [3, с. 156].

Із 1987 до 1992 року І. Козлик працював головним художником Тернопільського художньо-виробничого комбінату. Крім цього, займався педагогічною діяльністю: в 1981–1985 роках працював викладачем-сумісником на кафедрі музики й образотворчого мистецтва Тернопільського педагогічного інституту.

У Тернополі, на бульварі Т. Шевченка Іван Козлик мав майстерню, куди часто заходили прихильники його таланту, друзі та однодумці: професор Р. Гром’як, поети Б. Демків, В. Вихрущ, а також колеги-художники, архітектори, щоб поспілкуватися, поділитися творчими задумками. Його творчість характеризують висока мистецька культура та індивідуальний підхід до кожного образу, кожної роботи. Художник яскраво проявив себе у портретному жанрі. Виразні виконані вугіллям портрети його близьких та родичів. Також митець був автором низки скульптурних портретів.

У 70–80-х роках ХХ століття в усій країні набуло широкого розмаху вшанування пам’яті героїв Другої світової війни. Трагічні події війни значно розширили сюжетний репертуар усього образотворчого мистецтва, а передусім монументальної скульптури. Провідною щодо втілення героїзму і патріотизму була монументальна скульптура, в якій, поряд із портретом, розвивалася групова композиційна скульптура, широкого розмаху набуло спорудження монументів. У монументальних творах Іван Козлик як скульптор вдало поєднував різноманітні матеріали: граніт, пісковик, мідь та вміло комбінував з технічними прийомами виконання – карбуванням, рельєфом. Важливо відзначити, що при побудові композиції він поєднував вертикальні й горизонтальні площини, які надавали багатовимірності та стійкості його творам.

Митець плідно працював над образами героїв, створив багато скульптурних творів: пам’ятних знаків, обелісків, бюстів, меморіальних таблиць. 15 квітня 1984 р. у парку Слави м. Тернополя було відкрито Алею Героїв – шість бронзових бюстів, один з яких виконав І. Козлик. Це бюст Героя Радянського Союзу Віктора Чалдаєва. Серед скульптур митця – галерея образів Героїв Радянського Союзу, які звільняли Тернопільщину від німецько-фашистських військ. Це бюстові портрети вище згаданого В. Чалдаєва, а також С. Жогіна, Г. Шостацького, М. Кучеренка, воєначальника С. Красовського. Крім того, скульптор виконав низку бюстових портретів партійним діячам та Героям Соціалістичної Праці. Ці твори є експонатами в районних музеях Тернопільщини. На замовлення Тернопільського обласного краєзнавчого музею майстер виконав бюстовий портрет воїна-інтернаціоналіста Тараса Протасевича (1987), який загинув у бойових діях в Афганістані.

Іван Козлик шанобливо ставився також до історії української нації. З натхненням працював над образом військово-політичного діяча, козацького сотника Нестора Морозенка, меморіальну таблицю якому встановлено на оборонному мурі Збаразького замку (1975). Це конструктивно досконалий портрет з передачею зовнішньої стійкості та внутрішньої енергії героя.

Із великим почуттям відповідальності митець працював над меморіальними таблицями видатним діячам культури та мистецтва: письменнику І. Франку (Збараж, 1970); І. Франку, В. Стефанику (Тернопіль, 1970); етнографові О. Роздольському, фольклористу-етнографові В. Щурату, актору та режисерові-новатору Лесю Курбасу та його батькові С. Яновичу (1987); письменникові М. Шашкевичу (1987). Меморіальну таблицю М. Шашкевичу в м. Бережани відкрили з нагоди 175-ї річниці з дня народження поета та 150-річчя “Русалки Дністрової”.

У мистецькому доробку скульптора є сторінки вшанування пам’яті Тараса Шевченка. У 1990 р. І. Козлик виконав погруддя поета у с. Велика Плавуча Козівського, у 1992 р. – пам’ятник Т. Шевченку у смт. Залізці Зборівського, а у 1997 р. пам’ятник Великому Кобзарю постав у с. Кобиловолоки Тербовлянського районів. Саме це була остання творча робота художника.

Варто зазначити, що Іван Козлик був учасником збірних всесоюзних, всеукраїнських, зональних та обласних художніх виставок у містах Москва (1976, 1980), Київ (1970), Львів (1984), Івано-Франківськ (1962), Тернопіль (1969). Твори митця зберігаються в обласному

красознавчому музеї Тернополя, а також у районних музеях Бережан, Борщева, Гусятин, Заліщиків, Підгайців.

Напрочуд важкою для Івана Васильовича Козлика стала допомога скульпторові М. Обезюку при встановленні у 1998 р. пам'ятника відомому композитору Денису Січинському, уродженцю с. Клювинці Гусятинського району (згодом, у 2000 р., пам'ятник карбував металом скульптор М. Самарик). Ці події відбувались у важкі для українців соціально-економічні часи. Договір про оплату виконаної роботи і на її завершення керівництво колгоспу не виконало, а щоденні прохання щодо фінансування на витрати матеріалів та на зарплату працівникам були марними. Подібна ситуація повторилась і при виконанні скульптурних робіт – пам'ятника Т. Шевченку та меморіальної дошки В. Щурату в с. Кобиліволоки на Теробовлянщині. Ці умови й обставини підірвали здоров'я Івана Васильовича. Завжди енергійний та фізично здоровий скульптор не дожив до 64-х років, проте залишив у спадок багато творів, які чітко засвідчують його талант та велике життєлюбство. Помер Іван Козлик 20 березня 1998 року та похований на міському кладовищі у с. Підгородне біля Тернополя. Митець ніколи не був байдужим до суспільного життя України, а його твори демонструють нерозривний зв'язок долі скульптора та художника з історичною долею свого народу.

Отже, життєвий та творчий шлях Івана Козлика був нерозривно пов'язаний з подіями в Україні другої половини ХХ століття, відобразивши складні вимоги періоду соцреалізму та прогресивні віяння українського мистецтва. Художня освіта, здобута у двох провідних закладах Західної України – Косова та Львова, спілкування з відомими митцями, представниками української національної інтелігенції “шістдесятниками” значно вплинули на світоглядні ідеї і становлення мистецького стилю скульптора. Майстер створив низку творів, які характерні новими пошуками глибинних засад національного українського мистецтва у пластичній мові скульптури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бубній П. На калиновім мості / П. Бубній // Вільне життя. – 1977. – 13 вер. – № 8. – С. 4.
2. Бубній П. У розповні творчих сил : Штрихи до портрету митця / П. Бубній // Ровесник. – 1985. – 25 червня. – С. 4.
3. Вольська С. О. Художня кераміка Західного Поділля / С. О. Вольська // Мистецтвознавство України : збірник наукових праць / [редкол. А. Бокотей (голова) (та ін.)]. – Львів : Афіша, 2011. – С. 154–164.
4. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях / О. М. Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 200 с.
5. Дем'янова І. Козлик Іван Васильович (12. 04. 1934, с. Голгоча, нині Підгаєцького р-ну – 20. 03. 1998, м. Тернопіль) – скульптор / І. Дем'янова, В. Ханас // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль, 2005. – Т.2 : К–О. – С. 103.
6. Дуда І. М. Козлик Іван Васильович (12. 04. 1934, с. Голгоча, нині Підгаєцького р-ну – 20. 03. 1998, м. Тернопіль) – скульптор / І. М. Дуда // Енциклопедія сучасної України. – К., 2013. – Т. 13 : Кий–Кок. – С. 662.
7. Лабінський Б. У вінок трудової слави: Тема праці в творчості тернопільських художників / Б. Лабінський // Вільне життя. – 1981. – 3 січ. – С. 3.
8. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Г. Склярєнко. – ІМФЕ, 2009. – С. 67–78. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27588/05-Sklyarenko.pdf?sequence=1>.

REFERENCES

1. Bubnii, P. (1977). On the Kalyna Bridge, *Vilne zhyttia* [Free Life], September 13, no. 8, p. 4. (in Ukrainian).
2. Bubnii, P. (1985), In full of creative powers: Strokes to the portrait of the artist, *Rovesnyk* [Contemporary], June 25, p. 4. (in Ukrainian).

3. Volska, S. O. (2011). Artistic ceramics of Western Podillya, *Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. pr.* [Art Studies of Ukraine: collection of scientific works], editorial board A. Bokotey and others, Lviv, Afisha, pp. 154–164. (in Ukrainian).
4. Holubets, O. M. (2012), *Mystetstvo XX stolittia: ukrainskyi shliakh* [The art of the twentieth century: the Ukrainian way], Lviv, Kolir PRO. (in Ukrainian).
5. Demianova, I. (2005). Kozlyk Ivan Vasylovych (12. 04. 1934, v. Holhocha, Pidhaitsy district – 20. 03. 1998, city Ternopil) – sculptor, *Ternopilskiy entsyklopedychnyi slovnyk* [Ternopil encyclopedic dictionary], Ternopil, Vol. 2 : K–O, pp. 103. (in Ukrainian).
6. Duda, I. M. (2013). Kozlyk Ivan Vasylovych (12. 04. 1934, v. Holhocha, Pidhaitsy district – 20. 03. 1998, city Ternopil) – sculptor, *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine], Kyiv, Vol. 13 : Kyi – Kok, pp. 662. (in Ukrainian).
7. Labynskiy, B. (1981). In the wreath of labor glory: The theme of work in the works of the Ternopil artists, *Vilne zhyttia* [Free Life], January 3, p. 3. (in Ukrainian).
8. Skliarenko, H. (2009). *Ukrainske mystetstvo druhoi polovyny XX stolittia: rehionalni problemy i zahalnyi kontekst* [Ukrainian Art of the Second Half of the 20th Century: Regional Problems and General Context], Part 1, M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, pp. 67–78, available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27588/05-Sklyarenko.pdf?sequence=1>

УДК 72.03 : 008 (477.84) ”20”

Наталія Дацюк

**ТВОРЧИСТЬ АРХІТЕКТОРІВ – ПРЕДСТАВНИКІВ АРХІТЕКТУРНИХ ШКІЛ,
ЯКІ ВПЛИНУЛИ НА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО
СЕРЕДОВИЩА ТЕРНОПОЛЯ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто питання розвитку архітектурно-планувальної структури Тернополя початку ХХІ століття і творчість відомих тернопільських архітекторів – представників різних архітектурних шкіл, які вплинули на формування архітектурного та культурного середовища міста в цей період. Висвітлено художній та культурний образ центру Тернополя, сформованого громадськими будівлями, які завжди залишаються композиційними та культурними акцентами вулиць, площ, скверів.

Ключові слова: архітектура, архітектурна школа, творчість, громадські будівлі.

Наталія Дацюк

**ТВОРЧЕСТВО АРХИТЕКТОРОВ – ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ АРХИТЕКТУРНЫХ ШКОЛ,
КОТОРЫЕ ПОВЛИЯЛИ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ
СРЕДЫ ТЕРНОПОЛЯ В НАЧАЛЕ ХХІ ВЕКА**

В статье рассмотрены вопросы развития архитектурно-планировочной структуры Тернополя начала ХХІ века и творчество известных тернопольских архитекторов – представителей различных архитектурных школ, которые повлияли на формирование архитектурной и культурной среды города в этот период. Освещены художественный и культурный образ центра Тернополя, сформированного общественными зданиями, которые всегда остаются композиционными и культурными акцентами улиц, площадей, скверов.

Ключевые слова: архитектура, архитектурная школа, творчество, общественные здания.

CREATIVITY OF ARCHITECTORS – REPRESENTATIVES OF ARCHITECTURAL SCHOOLS WHICH INFLUENCED THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL AND CULTURAL ENVIRONMENT OF TERNOPIL CITY AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

The purpose of the article is to highlight the main trends of the architectural and planning structure of the city of Ternopil, to identify the architectural schools that influenced the formation of the architectural and artistic face of the regional center of the beginning of the XXI century. To describe the creations of the authors involved in the formation of a modern image of the central part of the city.

The modern face of the city is the result of its development for many years. Today, Ternopil is also changing, these changes are due, first of all, thanks to the architects and citizens, who seek to improve the city and its inhabitants.

Ternopil is a city of new ideas, an environment of active cultural and intellectual life. Drama and puppet theaters, the Philharmonic, a number of art galleries – is an artistic Ternopil, a place of great opportunities for those who are ready to take part in the creation of modern history. Consider the work of the famous architects of the city of Ternopil, we will analyze which architectural schools influenced the formation of the architectural, artistic and cultural modern face of the regional center of the early twenty first century, which was marked by a new rise in the construction of the city.

Goy Volodymyr (1957–2014) is a representative of the Lviv Architectural School. His architectural objects have a recognizable face: they are distinguished by their creativity, modern solution of architectural volumes, the use of new building materials and a distinct color scheme.

Golovchak Oleg, representative of the Lviv Architectural School, is the author of such famous buildings as: the Regional Museum of Local Lore (1982), the Academic Theater of Actor and Dolls (1984), the Regional Scientific Library (1986), the Church of the St. Jeosafat (1997), the Diocesan House of Ternopil – Zboriv Diocese of the UGCC (2000). All ideas of Oleg Golovchak have interesting architectural and artistic solutions of buildings. Complex, interestingly decorated facades create a lofty positive mood, have a positive effect on the cultural environment of the city.

Gora Sergiy is a representative of the Poltava Architectural School. The main direction in his work is sacred, public and residential architecture. Church of St. Ioannes Babtista in Markove Ivano-Frankivsk region, Church of St. Peter in the city of Ternopil, Cathedral of St. Peter and Paul in Chortkiv, Ternopil region – distinctive temples reflecting the influence of folk traditions characteristic of the Poltava architectural school.

Gordiy Igor, representative of the Kyiv Architectural School. Architectural image of the buildings of architect Gordiy. corresponds to modern building technologies, materials and structures. With his participation, the technology of monolithic construction has been firmly established in the Ternopil region for the last 15 years.

Gromyak Bogdan, representative of Lviv Architectural School. The author of the center of European and international studies on the Shevchenko Boulevard, 8 (built in 2000). The house is located in the center of Ternopil. Three floor public building with a mansard floor, which does not violate architectural historical environment of the central part of the city. The main facade is decorated with sculptures on the corners – male, and female figures (sculptor Peter Golovchak), which provide gracefulness, aesthetics and elegance to the appearance of an architectural object.

Netrybiak Mykhailo, a representative of the Lviv School of Architecture, is the author of the Marian Spiritual Center Zarvanitsa in the village of Zarvanitsa, Terebovlyan district. Since the beginning of independence, Netrybiak has focused on the design of sacral buildings.

After analyzing the architectural objects of the famous architects of the city of Ternopil, it can be noted that Lviv architectural school influenced the creativity of architects, since the overwhelming majority are pupils of “Lviv Polytechnic” and Lviv Agrarian University. Their work is connected with the search for Ukrainian national style, in which innovative features are combined with traditional motifs of Ukrainian historical and national heritage

Keywords: architecture, architectural school, creativity, public building.

Архітектура займає важливе місце у житті громади, формує та змінює життя міста і його мешканців. Об'єкти містобудування – це не тільки місце для життя, праці й відпочинку, а й втілена у камені краса гармонійно поєднаних будівельних об'ємів, оздоблених декоративними елементами.

Питання напрямів розвитку дизайну міського середовища м. Тернополя частково розглянуті у працях В. Дячка [4], М. Нетриб'яка [5], І. Дуди [3], Л. Бойцун [1] та інших авторів. Діяльність архітекторів Тернопілля та їхні роботи охарактеризовано у праці О. Головчака та І. Гордія [2], архітектурні пам'ятки Тернополя та Тернопільщини певною мірою описали Я. Пелехатий [6] та Ю. Поліковська [7].

Мета статті – проаналізувати об'ємно-просторовий образ забудови міста Тернополя початку ХХІ століття, охарактеризувати діяльність архітекторів – представників різних архітектурних шкіл, які вплинули на формування архітектурно-художнього вигляду обласного центру.

Сучасне обличчя міста – результат його розвитку впродовж багатьох років. І сьогодні м. Тернопіль теж змінюється завдяки роботі архітекторів та громади населеного пункту, які активно співпрацюють для досягнення спільної мети.

Тернопіль є містом нових ідей, середовище активного культурного й інтелектуального життя. Драматичний та ляльковий театри, філармонія, низка арт-галерей – це мистецький Тернопіль, місце великих можливостей для тих, хто готовий узяти участь у творенні сучасної історії. У зв'язку з цим варто розглянути творчість та роботи відомих архітекторів Тернополя – представників різних архітектурних шкіл, які присутні в архітектурно-художньому середовищі обласного центру.

Гой Володимир Михайлович (1957–2014 рр.) – представник Львівської архітектурної школи. Його житлово-громадський комплекс “Арго” (відзначений премією Національної спілки архітекторів України) розташований на перехресті вул. Протасевича та проспекту С. Бандери. Багатоквартирний житловий будинок “Батерфляй” – на бульварі П. Куліша, група житлових будинків – по вул. С. Будного, торгово-офісний комплекс по вул. Митрополита Шептицького та інші. Архітектурні об'єкти Володимира Михайловича мають упізнаване обличчя: вирізняються креативністю, сучасним вирішенням архітектурних об'ємів, застосуванням нових будівельних матеріалів та виразною кольоровою гамою [2, с. 42].

Головчак Олег Іванович (нар. 1951 р.) – теж представник Львівської архітектурної школи, є автором таких відомих будівель: обласний краєзнавчий музей (1982), академічний театр актора і ляльки (1984), обласна наукова бібліотека (1986), церква Святого священномученика Йосафата (1997), Єпархіальний будинок Тернопільсько-Зборівської Єпархії УГКЦ (2000). Усі ідеї Олега Івановича мають цікаве архітектурно-художнє вирішення. Складні, цікаво оздоблені фасади створюють монументальну цілісність будівлі, стають осередком культурного середовища міста [2, с. 48].

Гора Сергій Богданович (нар. 1962 р.) – представник Полтавської архітектурної школи. Основний напрямок у його творчості – це сакральна, громадська і житлова архітектура. Церква Івана Хрестителя в с. Маркове Івано-Франківської області, церква Св. ап. Петра у м. Тернополі, Катедральний собор св. ап. Петра і Павла в м. Чортків Тернопільської області [2, с. 60] – самобутні храми, що відображають вплив народних традицій, характерних для Полтавської архітектурної школи, з використанням сучасних будівельних матеріалів, котрі дали змогу модернізувати архітектурно-художнє вирішення фасадів.

Відродження будівництва сакральних будівель у місті Тернополі почалось у 1990–2000-х роках. Сучасний релігійний центр потребував обмеженості канонічних функцій, забезпечуючи можливість як потреб богослужіння, так і суто групових та індивідуальних запитів культурного вдосконалення. Поєднання функцій релігії та освіти відповідає вимогам сьогодення, є запорукою активної інтеграції храмів у соціальний процес. Сакральні будівлі Сергія Гори – це синтез принципу неовізантизму з модернізованими формами куполів і

традиційною архітектурно-планувальною структурою в українському храмубудуванні, трактованою по-сучасному.

Гордій Ігор Романович (нар. 1956 р.) – представник Київської архітектурної школи, є автором таких об'єктів: діловий центр на площі Героїв Євромайдану в Тернополі (за участю архітектора О. І. Головчака; 2016 р.), житлово-громадський комплекс “Андріївський” на майдані Мистецтв – вул. Митрополита Шептицького в м. Тернополі, група житлових будинків по вул. Білогірській в м. Тернополі (2008 р.), група житлових будинків по вул. Бандери, 83-а в м. Тернополі (2012 р.), житлові будинки по вул. Київській, Польового в м. Тернополі та ін. Архітектурний образ будівель архітектора І. Гордія відповідає сучасним будівельним технологіям, матеріалам і конструкціям. За його участю останніх 15 років на Тернопільщині міцно закріпилася технологія монолітного будівництва [2, с. 64].

Ігор Романович також брав активну участь у сучасних містобудівних розробках на місцевому рівні – це план детального планування (ПДП) мікрорайону № 6 (архітектори І. Р. Гордій, С. М. Дзюбінський, О. Ю. Заліщук, Д. В. Чепіль 2005 р.), ПДП мікрорайону “Кутківці” (архітектор С. Б. Гора, 2014 р.), ПДП мікрорайону “Пронятин” (архітектор І. М. Чулій; 2014 р.) [2, с. 9].



Рис. 1. Житлово-громадський комплекс “Арго” по вул. Протасевича (архітектор В. Гой).



Рис. 2. Центр європейських і міжнародних студій на бульв. Шевченка, 8 (архітектор Б. Гром’як).

Гром’як Богдан Іванович (нар. 1948 р.) – представник Львівської архітектурної школи, є автором багатьох об'єктів у м. Тернополі: мікрорайон № 11 (Сонячний); житловий комплекс по вул. Вербицького; житловий квартал по вул. 15 Квітня; адмінбудинок податкової адміністрації по вул. Білецькій, 1; адмінбудинок з банком “Універсальний” по вул. Білецькій; дитсадок-ясла на 140 місць по вул. Живова; терасні житлові будинки по вул. Головацького; Центр європейських і міжнародних студій по бульв. Шевченка, 8; адмінбудинок по вул. Танцорова; адмінбудинок із житловими приміщеннями та підземними гаражами – стоянками по вул. Качали; житлові будинки по вул. Слівенській, Чайковського, Коновальця, Репіна, Білецькій, Вільховій, Живова та інші [2, с. 86].

Особливої уваги заслуговує Центр європейських і міжнародних студій ТНЕУ по бульв. Шевченка, 8 (збудовано у 2000 р.). Громадська будівля – триповерхова з мансардним поверхом, що не порушує історично сформованого архітектурного середовища центральної частини міста. Головний фасад прикрашений по кутах скульптурами – чоловіча та жіноча фігури (скульптор Петро Головчак), що надають граційності, естетичності й елегантності зовнішньому вигляду архітектурного об'єкта. Поєднання білого кольору з охрою відповідає наявній забудові вулиці і є архітектурною родзинкою в історично сформованому середовищі.

Нетриб’як Михайло Миколайович (нар. 1947 р.) – представник Львівської архітектурної школи, є автором Марійського духовного центру Зарваницької Матері Божої в селі Зарваниця Тербовлянського району, а також за його проектами збудовано такі об'єкти: культурно-

спортивний комплекс у с. Коцюбинці Гусятинського району, собор на 2000 парафіян та монастир на бульварі Данила Галицького в м. Тернопіль, собор на 1000 парафіян у смт Козова, собор на 1500 вірян у м. Заліщики, собор на 1500 парафіян у м. Чернівці та інші [2, с. 178].

Після проголошення незалежності України Михайло Миколайович зосередився на проектуванні сакральних будівель. Цьому передувало ґрунтовне вивчення основних типів храмів, що переважали на території України, принципів дерев'яного храмобудування, наявних у гуцульських традиціях. На митця значною мірою вплинула творчість представника львівської архітектурної школи кінця ХІХ початку ХХ століття Василя Нагірного.

Територію міста прикрашають різноманітні за розміром та об'ємно-просторовим вирішенням церкви, собори й каплиці. Кожна з будівель відзначається цілісністю, гармонійним поєднанням об'ємів традиційної церкви з елементами сучасної архітектури. Дотримуючись канонічного поділу храмового простору, архітектор М. Нетриб'як більше уваги приділяє модерному трактуванню баневого завершення церкви. Широке використання залізобетону та металу дає можливість полегшувати основні несучі конструкції, розширювати внутрішній простір храму, утворювати нові формотворчі компоненти церковної споруди.

Отже, коротко проаналізувавши творчий внесок архітекторів обласного центру в розвиток сучасного міського середовища, робимо висновок про домінування представників львівської архітектурної школи, яка впливає на спорудження наймасовіших типів громадських споруд у сучасному будівництві міста. Архітектори відроджують і по-новому вирішують принципи архітектурного будівництва, не забуваючи, що невичерпним джерелом для творчості є культурна та історична спадщина західного регіону України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойцун Л. Тернопіль у плині літ: історико-краєзнавчі замальовки / Л. Бойцун. – Тернопіль : Джура. 2003. – 392 с.
2. Головчак О. Архітектори Тернопілля / О. Головчак, І. Гордій ; [упоряд. Барна В. А]. – Тернопіль : ТОВ “Терно-граф”, 2017. – 240 с. ; іл.
3. Дуда І. Тернопіль. Що? Де? Як? / І. Дуда, Б. Мельничук. – К., 1989. – 239 с.
4. Дячок В. Ю. Творчий внесок Михайла Нетриб'яка в архітектурний простір Тернопільщини / В. Ю. Дячок // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 1. – С. 177–180.
5. Нетриб'як М. М. Проблеми розвитку сучасних українських храмів / М. М. Нетриб'як // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – № 1. – С. 207–214.
6. Пелехатий Я. Архітектура Тернопільщини / Я. Пелехатий // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / [редкол. : Г. Яворський та ін.]. – Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат “Збруч”, 2004. – Т. 1 : А–Й. – С. 51–55.
7. Поліковська Юлія. У Тернополі встановили макет довоєнного міста. Зовнішній вигляд [Електронний ресурс] / Юлія Поліковська // Режим доступу: <https://zaxid.net/news/> (дата звернення 12.11.2018).

REFERENCES

1. Boitsun, L. (2003), *Ternopil u plyni lit. Istoryko-kraieznavchi zamaliiovky* [Ternopil in current years. Historical, regional sketches], Ternopil, Dzhura. (in Ukrainian).
2. Golovchak, O. and Gordii, I. (2017), *Arkhitektory Ternopillya* [Architects of ternopil region], Ternopil, Terno-graf. (in Ukrainian).
3. Duda, I. and Melnychuk, B. (1989) *Ternopil. Shcho? De? Yak?* [Ternopil. What? Where? As?], Kyiv. (in Ukrainian).
4. Diachok, V. (2012). Creative donation of Mykhailo Netrybiak into Ternopil region architectural space, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedagogichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr

- Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], Ternopil, Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, no. 1, pp. 177–180. (in Ukrainian).
5. Netrybiak, M. (2011), Problems of the development of modern Ukrainian temples, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedagogichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], Ternopil, Publishing Division of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, no. 1, pp. 207–214. (in Ukrainian).
 6. Pelekhatyi, Y. (2004) Architecture of Ternopil region, *Ternopilskyi entsyklopedychnyi slovnyk : u 4 t.* [Ternopil encyclopedic dictionary: in 4 vol.] Foreword G. Yavorskyi, Ternopil, Zbruch, Vol. 1, p. 51–55. (in Ukrainian).
 7. Polikovska, Yuliia. *U Ternopoli vstanovyly maket dovoiennoho mista. Zovnishnii vyhliad* [In Ternopil, a model of a pre-war city was established. Appearance], available at: <https://zaxid.net/news/> (access date 12.11.2018). (in Ukrainian).

УДК 745 / 749: 37. 011. 3 – 051(477.83/.86)
ORCID iD 0000-0003-0742-8272

Михайло Гнатюк

**НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ І РЕМЕСЛА
ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОКУТТЯ: ТРАДИЦІЇ, МАЙСТРИ, ШКОЛИ, ЇХ ВПЛИВ
НА РОЗВИТОК ЕТНОДИЗАЙНУ ГАЛИЧИНИ**

У статті досліджено традиції народного мистецтва Гуцульщини і Покуття, висвітлено особливості народних промислів, умови формування професійних шкіл та осередків художніх ремесел, роль прогресивної інтелігенції у їх створенні й діяльності. Зокрема, окреслено період продуктивної діяльності проектного бюро І. Левинського, пленерної практики школи О. Новаківського в Космачі, деревообробних шкіл у Вижниці, Косові, спілки “Гуцульське мистецтво” М. Куриленка та їх значення у популяризації народного стилю.

Ключові слова: *народне мистецтво, художні промисли і ремесла, майстри, школи, традиції, вироби.*

Михаил Гнатюк

**НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ И РЕМЕСЛА
ГУЦУЛЬЩИНЫ И ПОКУТЬЯ: ТРАДИЦИИ, МАСТЕРА, ШКОЛЫ, ИХ ВЛИЯНИЕ
НА РАЗВИТИЕ ЭТНОДИЗАЙНА В ГАЛИЧИНЕ**

В статье исследованы традиции народного искусства Гуцульщины и Покуття, освещены особенности народных промыслов, условия формирования профессиональных школ и очагов художественных ремесел, роль прогрессивной интеллигенции в их создании та деятельности. В частности, очерчено период продуктивной деятельности проектного бюро И. Левинского, пленерной практики в Космаче школы А. Новаковского, деревообрабатывающих школ в Выжнице и Косове, союза “Гуцульское искусство” М. Куриленко, их значение в популяризации народного стиля.

Ключевые слова: *народное искусство, художественные промыслы и ремесла, мастера, школы, традиции, изделия.*

**FOLK ART AND CRAFTS OF HUTSULSHCHYNA AND POKUTTYA:
TRADITIONS, CRAFTSMEN, SCHOOLS, THEIR IMPACT
ON THE DEVELOPMENT OF ETHNODESIGN IN HALYCHYNA**

Halychyna has long attracted artists from other territories of Rus and abroad. By Prince Danylo Halytskyi all sorts of artists who fled from the Tatars got settled here. So in the vicinity of Halych such settlements as Bodnariv, Sapogiv, Komariv, Gonchariv and others were founded which were famous for their crafts. During the Renaissance period many young people began to conquer the European universities, where they studied “the seven free arts”. The best sons of merchants and artisans headed abroad who later became the secular scientific intelligentsia and contributed to the study of historical monuments, works of art folk art and enriched Ukrainian science.

The article reveals the traditions of folk decorative and applied art of Hutsulshchyna and Pokuttya, features the creative work of outstanding craftsmen, artists, architects – the representatives of various professional schools and centers of manufacturing products made of clay, wood, metal, fabrics, the conditions of establishment of folk art and artistic crafts. Significant attention is paid to the period of Art Nouveau in architecture, design and the creative work of I. Levynsky and to the employees of his designing company, who created a new style of the era. Of particular importance for the development of artistic craft in the region were woodworking schools in Vyzhnytsia and Kosiv, woodcarvers Vasyl Shkribliak, Marko Megedyuniuk and Vasyl Devdiuk, the society “Hutsul Art” headed by teacher Mykhailo Kurylenko assisted by scientist-ethnographer Volodymyr Hnatyuk. Its members abode by the folk style of manufacture in weaving, woodcarving, used exclusively natural dyes, involved to the design professional artists, so the products were distinguished by high quality and enjoyed significant demand for a long time. During World War II, an industrial school operated under the guidance of headmaster Mykola Guleichuk in Kosiv, thanks to which many of the local youth managed to avoid removal to Germany.

Another center of artistic crafts became Kosmach, where also lived a lot of carpenters, furniture makers, wood carvers, including Mykyta Semchuk, Vasyl Yusypchiuk, Lukian Kifiak and others. Significant impact on the youth there had an artistic school of O. Novakivsky from Lviv, teachers and students from which, studied the Ethnography of the region, participated in the local performances and other cultural events.

Folk art developed in another way during the Soviet period. Enterprises of folk crafts operated in Kosiv: cooperative craft society “Hutsulshchyna”, workshops of Art Foundation, where professional artists and craftsmen, the representatives of different branches of the whole region gathered: prominent woodcarvers, weavers, ceramists, mostly graduates from the local school.

Now in the conditions of market relations and without proper support on part of the State, we can state a significant decline of traditional crafts, the usage of other ornaments, synthetic materials, false execution techniques that leads to the famous kitsch. There are problems of training in art institutions, in particular unwillingness and unpreparedness of youth to choose art professions.

Keywords: folk art, art and crafts, craftsmen, schools, traditions, products.

Серед численних осередків народних художніх промислів України своєрідністю різновидів народного мистецтва виділяються Гуцульщина та Покуття. На цих етнографічних територіях споконвіків проживали самобутні майстри-ремісники, представники певних шкіл та спілок, які мали значний вплив на розвиток художнього ремесла в регіоні. І нині, аби стати висококваліфікованим дизайнером, учителем художніх дисциплін, важливо знати історію виникнення, становлення та поширення народних промислів і з ранніх років пройти школу художнього ремесла. Декоративно-прикладне мистецтво Гуцульщини і Покуття, зокрема художнє дерево, метал, шкіра, вишивка, одяг, ткацтво, кераміка, писанкарство, є проявом високої виконавської культури та світогляду українців, замилювання красою і працелюбності. Використання їх в умовах нинішніх реалій освітнього й наукового простору має важливе значення і залишається актуальним.

Дослідження з археології і декоративно-прикладного мистецтва в Галичині, зокрема Гуцульщини та Покуття, започаткували поляки: Гуго Коллонтай, Адам Чарноцький, Жегота Паулі, які в XVIII – на початку XIX століття звернули увагу на зразки розкопаних керамічних, металевих, кам'яних виробів, вишивку, гаптування і ткацтво. Серед перших дослідників і колекціонерів були й українці: Ісидор Шараневич, Антін Петрушевич, Юліан Целевич та інші.

Вагомий внесок у дослідження етнографії і народного мистецтва Покуття зробив О. Кольберг [22], а Гуцульщини – В. Шухевич [20]: їхні праці ще недавно вважали раритетними. Учасниками й організаторами мистецьких виставок у кінці XIX – на початку XX століття стали такі визначні діячі української культури й освіти: І. Труш [17], О. Кульчицька, Д. Лукіянович, які відомі й публікаціями про їх успіх, навчання малюнку тощо. Збирачами і водночас натхненними дослідниками старожитностей краю були А. Шептицький, В. Кобринський, Я. Пастернак, які спричинилися до створення ряду музеїв.

Після Другої світової війни дослідження народне мистецтво Гуцульщини і Покуття досліджували працівники Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського в Києві, а особливо Львівського відділення (з 1991 року – Інститут народознавства НАН України) при Державному музеї етнографії та художнього промислу, де працювали визначні вчені: А. Будзан, Ю. Гошко [7], І. Гургула, Я. Запаско, Ю. Лащук [10], М. Моздир, О. Никорак, М. Станкевич, Р. Чугай [8] – здебільшого автори історико-етнографічного дослідження “Гуцульщина” [7].

До окремої групи можна віднести праці М. Гнатюка, М. Селівачова [13], Г. Стельмашук, Р. Шмагала [19], представників музеїв і осередків з Коломиї і Косова: М. Гrepиняка, Ю. Джуранюка, К. Каркадим, О. Соломченка [14–15], Л. Сухої та інших.

Серед сучасних праць виділяється монографія В. Клапчука [9], в якій подано важливі відомості про розвиток домашніх промислів та ремесел гуцулів. Окремі аспекти теми висвітлювали також П. Арсенич, Я. Левкун, В. Манько, Е. Литвинець, І. Свйонтек, які мають значні наукові здобутки.

Мета статті – висвітлити традиції виготовлення художніх виробів на Гуцульщині й Покутті, розкрити умови створення професійних шкіл і показати внесок визначних діячів культури й мистецтва, обґрунтувати доцільність використання художнього ремесла у загальноосвітніх та спеціальних навчальних закладах.

Ще з часів Галицько-Волинського князівства Галичина приваблювала майстрів з інших теренів Русі й закордону. За князювання Данила Галицького на розбудову Холма (1237 р.) прикликані всякі майстри, які втікали від татар: “сидельники, і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало пожвавлення, і поповнили вони дворами навколо города поля і села” [21, с. 98]. Так на околицях Галича виникли: Боднарів, Сапогів, Комарів, Гончарів та інші в минулому ремісничі поселення. Густо заселена територія Покуття також приваблювала ремісників і торговців з різних країв. А з часу, коли в школах почали вивчати латинську мову, особливо в період Ренесансу, здібна молодь Галичини отримала змогу навчатись у європейських університетах, вивчати “сім вільних мистецтв” з різних сфер духовної діяльності людини: мистецької, історичної, філософської та ін. До Кракова, Праги, Відня, Падугі, Болонї ринули кращі сини купців і ремісників: кушнірів, кравців, пекарів (понад 80% було горян) [21, с. 132], які надалі склали світську наукову інтелігенцію і прилучилися до вивчення історичних пам'яток, творів декоративно-вжиткового мистецтва і загалом збагатили українську науку й освіту.

Значного розголосу дослідження народного мистецтва набули після етнографічної виставки 1880 року в Коломиї, де значний попит і зацікавлення мали вироби домашнього промислу: різьблені рахви, тарелі, писанки, мосяжні вироби, килими, археологічні знахідки. За її матеріалами Маркелій Туркавський опублікував опис “Етнографічна виставка Покуття в Коломиї” [18], де висвітлив історію походження, культуру та мистецтво здебільшого галичан. Тими роками побачила світ і монографія Оскара Кольберга “Покуття” [22], в якій автор висвітлив етнографію, побут, весільні звичаї та обряди, казки і привернув до них увагу етнографів, істориків, письменників, педагогів. Ця виставка не тільки започаткувала системні дослідження, а й дала поштовх до відкриття у регіоні промислових шкіл і верстатів, товариств

та спілок. Наступні виставки 1894, 1905 років у Львові, 1809 в Стрию, а особливо 1912 р. в Коломиї засвідчили багатство художньої і матеріальної культури українців, сприяли формуванню колекцій державних та приватних музеїв, послужили стимулом для подальших досліджень.

Визначним здобутком того часу стала п'ятитомна монографія етнографа Володимира Шухевича "Гуцульщина", де автор зауважив, що "прастарий домашній промисл, зв'язаний тісно з житєм, обичаями і звичаями Гуцулів, виробив, під впливом місцевих обставин, спеціалістів, з посеред яких одні, не могучи вижити з клаптика городу, що становив їх одинокое добро, мусіли шукати іншого зарібку, – другі силою своєї вдачі і замилюваня посьвячували хвилі вільні від буденного занятя на виріб або прикрасу предметів, що служать до їхнього вжитку; під впливом одних або других пробував кожний Гуцул свої молодечі сили в галузях промислу, найдоступніших для кожного, а то: в різьбярстві і в мосяжництві, виливаючи у них те, що бачив у власній хаті, у церкві та на предметах довкола себе; як небудь воно і було, а всеж таки бачимо на усіх гуцульських виробах, чи вони примітивні чи артистичні, заховані старі звичаї і місцеві традиції, які власне витворили в Гуцульщині спеціальний домашній промисл, через що його вироби, зв'язані тісно з ношею та звичаями Гуцулів, не тільки відповідають вповні місцевим обставинам і потребам, але надто носять на собі національні прикмети" [20, с. 268]. Далі він підкреслив, що в "жодному закутку нашої Русі" домашній промисел не відіграє такої важливої ролі як у гуцулів і ніде не відзначається таким високим рівнем художнього оздоблення [20, с. 268].

Природні, географічні, економічні чинники і туризм сприяли тому, що в окремих селах і містах розвивалися певні види народних художніх промислів. Так, різноманітні вироби з глини виготовляли майстри Пістиня: Дмитро Зінтюк, Красовські, Кошаки, Волощуки, Табахарники, Тимчуки. У Косові гончарством займалися М. Ковальський, О. Бахматюк, Баранюки; у Коломиї – Словицькі, Никоровичі, Кахникевичі. Коломийська гончарна школа тривалий час (1876–1914 рр.) впливала на економічний та художній розвиток краю. Вироби народних майстрів привертала увагу й професійного митця, професора Коломийської гімназії Валер'яна Крицінського, який вивчав творчість О. Бахматюка, розробив методіку виготовлення й оздоблення виробів з глини і запровадив її у Коломийській гончарній школі [6, с. 97–106].

Важливу роль відіграли видатні українські художники О. Кульчицька, Я. Музика, архітектори І. Левинський та Є. Нагірний, які творили новітній стиль в архітектурі, одязі, меблях, ювелірних виробах. Народні орнаменти стали джерелом для нових декоративних рішень і форм виробів, окрасою інтер'єрів й архітектури. У проектному бюро Івана Левинського у Львові працювали архітектори Т. Обмінський, О. Лушпинський, Е. Ковач та Л. Левинський, які проектували житлові й громадські будинки (вілли, народні доми, церкви) з дерева, каменю, займалися дизайном меблів, рам, малих архітектурних форм (каплиць, придорожніх хрестів) тощо. На початку ХХ століття вони створили ряд модерних творів з використанням гуцульських, бойківських народних традицій [3, с. 116–117]. Група Івана Левинського (керівник Т. Обмінський) у 1900 році проектувала інтер'єр Галицького залу (3-го класу) Львівського залізничного вокзалу, куди входили дерев'яні меблі: столи, крісла, лави, світильники (фото, 1903) [2, с. 37]. У проектуванні виробів з дерева проявив себе О. Лушпинський, автор оригінальних шаф з використанням різьбленої орнаментики [11, с. 30–34].

Характерною рисою початку ХХ століття став синтез видів народного мистецтва: різьби на дереві, вишивки, розпису, що використовували у різних сферах діяльності професійні художники й архітектори. До цього напрямку зверталися й колективи промислових шкіл (Львівської, Станіславської, Коломийської, Яворівської, Вижницької та інших). Навіть викладачі та учні Віденської художньо-промислової школи виконували проекти і роботи в матеріалі, відтворюючи "стиль народний". Промисловий музей у Львові оголосив конкурс на виготовлення меблів у стилі "родинному". 1904 року відбувся показовий огляд народних орнаментів, провести який запропонував декан архітектурно-будівельного факультету Львівської політехніки Е. Ковач. Міщани намагалися прикрасити ікони вишитими рушниками, придбати різьблені, розписані речі чи виконані за проектом професійного художника

“креденс”, “шафку” або “бюрко”. Архітектори прагнули відобразити у своїх спорудах кращі досягнення народних здчих, поєднати давню традицію з можливостями будівельної техніки, творчо застосувати декор при оздобленні інтер’єрів та екстер’єрів [4, с. 63–69].

Тим часом Косівський мистецький осередок продовжував традиції народних художніх промислів. Початки професійного мистецтва там пов’язують з організацією 1882 року Товариства ткачів, а при ньому школи й майстерні. У 20-х роках вже ХХ ст. Василь Девдюк, який до того разом з Василем Шкрібляком і Марком Мегединюком викладав у Вишницькій школі гуцульської різьби і металевої орнаментики, у власній майстерні в Старому Косові організував приватну школу, з якої вийшло понад 40 майстрів. Наприкінці ХІХ ст., у 1910-х, 1930-х і 1940-х рр. Косів, як зазначив професор Р. Шмагало, мав усі передумови стати одним з головних осередків розвитку мистецької освіти, але в умовах української бездержавності державну підтримку для розвитку шкільництва отримували інші регіональні осередки [19, с. 6].

У 1920-х роках до розвитку мистецтва гуцулів долучився вчений-етнограф і фольклорист Володимир Гнатюк (1871–1926). Перебуваючи на Гуцульщині, він звернув увагу на прадавні елементи, оригінальність та різноманіття видів і жанрів народного мистецтва і зайнявся збором, вивченням та популяризацією народних пісень, переказів, легенд, чим сприяв формуванню музейних збірок, зокрема не тільки родини Дідушицьких та Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Львові, а й у Косові. З вересня 1921 року там проживав учитель з Чернігівщини Михайло Куриленко. Його стараннями, а також завдяки підтримці священика Юліана Герасимовича, адвоката Петра Рондяка та етнографа Володимира Гнатюка 13 вересня 1922 р. засновано спілку “Гуцульське мистецтво” (1922–1939), яка згуртувала митців, сприяла забезпеченню їх сировиною, допомагала у пошуку роботи. Члени спілки влаштовували виставки, займалися збутом і широко популяризували гуцульські вироби в регіоні й за кордоном. Володимир Гнатюк ініціював збір коштів на будівництво нових майстерень, навчальних класів для школи, музею і виставкової зали та висвітлював діяльність спілки [1]. Тим часом у Косові й на його околицях нараховувалося чимало, переважно польських, килимарських майстерень, продукція яких не відповідала високим вимогам. Тож спілка ставила благородну мету: відродження і розвиток українського народного килимарства. Директор М. Куриленко самостійно відшукував кращі зразки килимів у майстрів та музеях, вивчав технологію виготовлення й оздоблення, замовляв проекти у професійних митців: О. Кульчицької, С. Гординського, П. Ковжуна, П. Холодного (молодшого), Я. Музики, М. Бутовича, Р. Лісовського, В. Гуза, що сприяло покращенню їх якості. У виробництві килимів використовували тільки природні барвники, які мали м’які, лагідні відтінки. Спілка утримувала крамниці у Польщі (Варшава, Катовіце), мала замовлення з Німеччини, США, Канади, Австралії, Швеції тощо. Стилiстика виробів тривалий час була еталоном гуцульських сувенірів на виставках не лише в регіоні, а й на світових імпрезах.

Визначними діячами народних промислів на Косівщині стали Федір Когут і Микола Гулейчук. Федір Когут – інженер-художник, родом із Західного Поділля, закінчив вищу школу в Чехословаччині й із 1938 року утримував власну робітню “Гуцульська різьба”, яка після утворення училища припинила діяльність. Микола Гулейчук з Кут також мав значний досвід роботи – навчався у Коломийській школі деревного промислу, де опанував столярство, різьбярство. На виставці у Стрию 1909 р. за різьблені вироби і поштові листівки, оздоблені орнаментами, нагороджений срібною медаллю. У 20–30-их рр. ХХ ст. працював у спілці “Гуцульське мистецтво”, а згодом у кооперативі Михайла Горбового “Гуцульщина”. У Вишниці М. Гулейчук організував “Промисловий союз” – об’єднання українських ремісників, а у Косові (на Москалівці) заснував “Селянську спілку” і надалі, у часи німецької окупації обіймав посаду директора промислової школи з відділами: столярський, різьбярський, ткацький, вишивки. Приналежність до школи рятувала десятки хлопців і дівчат від вивезення до Німеччини. Дітей навчали Володимир Гуз, Микола Тимків, Михайло Фединський, Павло Дзюбей, Ганна Герасимович та інші. Завдяки Українському допомоговому комітетові М. Гулейчук домігся для учнів стипендій, організував гуртожиток і харчування не менш як 50 учням із сіл Яворова, Брустур, Річки, Рожнева, Кут [12, с. 112].

Село Космач здавна славиться талановитими людьми і мистецькими традиціями. Особливо багато в ньому писанкарів та вишивальників, не бракувало й майстрів художньої обробки дерева, ткачів. Знаними різьбярями й будівельниками були: Василь Юсипчук та його учні – Кирило Чупірчук, Лук'ян Кіф'як, Василь Луцяк і Костянтин Семчук, які наприкінці 30-х років ХХ ст. виготовляли різьблені вироби для спілки М. Куриленка, а згодом працювали в артілі “Гуцульщина”.

Окремо відзначимо різьбяра і графіка Микиту Семчука (1916–1986), який перейняв творчі навички від брата Курила. За сприяння колишнього військового і маляра Норберта Околовича, який проживав у Космачі й підтримував зв'язки з музеєм Дідушицьких у Львові, космацькі різьбярі налагодили збут виробів. 1934 року Н. Околович організував поїздку на будівництво турбази і музею “Схроніско польське” у м. Сянік. Там працювали теслі з Делятина, різьбярі з Річки і Яворова, серед них був і Микита Семчук з Космача.

Значний вплив на космацьку молодь у кінці 30-х років ХХ ст. мали літні студії викладачів та учнів художньої школи Олекси Новаківського зі Львова, які фінансував митрополит Андрей Шептицький. Так Космач став своєрідним “Барбізоном”, де працювали Г. Смольський, М. Мороз, О. Друченко та С. Гебус-Баранецька, що мало значний виховний вплив на місцеву молодь. М. Семчук під впливом графіки С. Гебус-Баранецької захопився гравюрою на дереві, здебільшого екслібрисами. Родинні традиції згодом продовжував його син Юрій Семчук, який став членом Національної спілки майстрів народного мистецтва [6, с. 61–70].

У 70-х роках ХХ століття на Гуцульщині працювали визнані майстри художньої обробки дерева: у Яворові – Юрій і Семен Корпанюки з родини Шкрібляків; у Річці – Кіщуки, Тонюки, боднарі Грималюки; у Косові – Василь і Микола Девдюки, Микола Тимків, Василь Кабин та інші. Село Брустури – один з найвідоміших у минулому осередків мосяжництва, спадкового ремесла гуцулів. Тут народилися визначні майстри: Дручківі, Дутчаки, Шмадюки, які виготовляли ножі, топірці, лускоріхи, пряжки, люльки, перстені, хрестики, що належать до золотого фонду багатьох музеїв. Брустури в минулому – традиційний центр і різьбярства. Тут проживали майстри І. Пантелюк, П. Ткачук, родини Миклашуків, Габораків, Ванджураків, Грепиняків, Гасюків, Хім'яків. Тривалий час вироби зі сиру: баранчики, курочки, коні, олені виготовляли Юстина Якіб'юк та Марія Матійчук, а нині цим промислом займається Марія Петрів.

У 90-х роках ХХ століття в майстернях Косівського художньо-виробничого комбінату працювали кераміки: Валентина Джуранюк, Василь Стрипко, Ярослав та Євгенія Зарицькі, Василь Івасюк, Оксана Бейсюк, Василь Гривінський, Михайло Трушик, творчість яких добре відома в Україні. Косів нині – одне з найрозвинутіших мистецьких міст. Тут проживають чимало знаних художників і майстрів, які влаштовують виставки-продажі своїх виробів.

У народному декоративно-прикладному мистецтві особлива мова: мова символів, образів, барв, форм, матеріалу. Воно є важливим засобом естетичного, трудового й патріотичного виховання. На цьому наголошував мистецтвознавець Володимир Січинський ще на Першому українському педагогічному конгресі у Львові 1935 року в доповіді “Ужиткове мистецтво в системі мистецького виховання”. Він запропонував програму розвитку художньої освіти, в якій важливого значення надав ужитковому мистецтву та його ролі у національному вихованні української молоді. Доповідач радив навчати малюнку і ручній праці на кращих зразках народних художніх промислів та ремесел (вишивки, писанкарства, бондарства, токарства, різьби по дереву), на яких наочно показувати процес, техніку й послідовність виконання і тим самим залучати вихованців до суспільно-корисної праці, виховувати характер і любов до національного мистецтва [16, с. 134–142].

Отже, народне мистецтво і художні промисли Гуцульщини й Покуття мають глибокі корені та зберігають мистецькі традиції, які в сучасних умовах зазнають значних змін. Мусимо констатувати, що процеси урбанізації, використання новітніх технологій, здебільшого негативно вплинули на традиційну художньо-матеріальну культуру. В багатьох регіонах відійшли в минуле різьблені дерев'яні, вишиті й ткані натуральні вироби, оздоблені яйця (писанки), витинанки, вироби з глини, водночас архітектура жител і населених пунктів набула

нових сучасних форм. Людина дедалі більше втручається у навколишнє природне середовище, не завжди обґрунтовано видозмінюючи його. Натомість широкого використання набули привізні, здебільшого синтетичні, з незрозумілим орнаментом виробу славнозвісного кітчу, які є ознакою поширення масової культури. Одним із напрямів розв'язання даної проблеми є навчання і виховання фахівців: учителів образотворчого мистецтва і художньої праці, вихователів, дизайнерів, архітекторів на кращих зразках народного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсенич П. Володимир Гнатюк і Гуцульське народне мистецтво / П. Арсенич // Радянська Гуцульщина. – 1971. – № 47. – 20 квітня.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів : Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Вуйцик В. С. Зустріч зі Львовом : путівник / В. С. Вуйцик, Р. М. Липка. – Львів : Каменяр, 1987. – 175 с.
4. Гнатюк М. В. Художнє дерево в інтер'єрі народного житла : монографія / М. В. Гнатюк. – Івано-Франківськ : Плай, 2000. – 145 с.
5. Гнатюк М. В. Народне мистецтво і дизайн на виставках у Галичині / М. В. Гнатюк // Вісник ПНУ. Мистецтвознавство. Вип. III. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – С. 65–69.
6. Гнатюк М. В. Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець XIX – початок XXI ст.). Майстри, школи, музеї / М. Гнатюк, М. Грепиняк. – Івано-Франківськ : Вид-во ПНУ, 2010. – 322 с.
7. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження : монографія / [за ред. Ю. Гошка]. – Київ : Наукова думка, 1987. – 472 с.
8. Захарчук-Чугай Р. В. Родина Шкрібляків : альбом / Р. В. Захарчук-Чугай. – Київ : Мистецтво. – 100 с.
9. Клапчук В. М. Гуцульщина та гуцули: економіка і народні промисли (друга половина XIX – перша третина XX ст.) : монографія / В. М. Клапчук. – Львів – Івано-Франківськ : Фоліант, 2009. – 508 с.
10. Лашук Ю. П. Покутська кераміка / Ю. П. Лашук. – Опішне : Українське Народознавство, 1998. – 160 с.
11. Нога О. Іван Левинський / О. Нога. – Львів : Основа, 1993. – 76 с.
12. Пелипейко І. Містечко над Рибницею / І. Пелипейко. – Косів : Писаний Камінь, 2004. – 572 с.
13. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : монографія / М. Р. Селівачов. – Київ : Ред. вісника “Ант”, 2009. – 408 с.
14. Соломченко О. Г. Гуцульське народне мистецтво і його майстри / О. Соломченко. – Київ : Рад. Україна, 1959. – 57 с.
15. Соломченко О. Г. Писанки Українських Карпат / О. Соломченко. – Ужгород : Карпати, 2002. – 238 с.
16. Січинський В. Перший Український Педагогічний Конгрес / В. Січинський. – Львів : Накладом Т-ва “Рідна школа”, 1938. – С. 134–142.
17. Труш І. Гуцульське сницарство. Виставка українських артистів / І. Труш // Артистичний вісник. – 1905. – Лютий-березень. – С. 24.
18. Туркавський М. Етнографічна виставка Покуття в Коломиї / М. Туркавський ; [перекл. з польської А. Б. Ємчук]. – Коломия : Народний дім, 2004. – 40 с.
19. Шмагало Р. Т. Косівська мистецька школа у світі першої половини XX ст. / Р. Т. Шмагало // Вісник ЛНАМ. – Львів, 2007. – С. 5–21.
20. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Репринт. відтворення вид. 1899. – Верховина : Журнал “Гуцульщина”, 1997. – 352 с.
21. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – Київ : Критика, 2005. – 582 с.
22. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny / O. Kolberg. – Т. 1. – Kraków, 1982. – 356 s.

REFERENCES

1. Arsenych, P. (1971). Volodymyr Hnatyuk and Hutsul Folk Art, *Radianska Hutsulshchyna* [Soviet Hutsulshchyna], no. 47, April 20. (in Ukrainian).
2. Biriulov, Yu. (2005). *Mystetstvo lvivskoi setsesii* [The art of Lviv secession], Lviv, Tsentr Yevropy. (in Ukrainian).
3. Vuitsik, V. S. and Lypka, R. M. (1987). *Zustrich zi Lvovom. Putivnyk* [Meeting with Lviv: a guide], Lviv, Kameniar. (in Ukrainian).
4. Gnatiuk, M. V. (2000). *Khudozhnie derevo v interieri narodnoho zhytla : monohrafiia* [Artistic tree in the interior of folk dwelling: monograph], Ivano-Frankivsk, Plai. (in Ukrainian).
5. Gnatiuk, M. V. (2001). Folk art and design at exhibitions in Galicia, *Visnik Prikarpatського національного університету. Mystetstvoznavstvo*. [Bulletin of the Precarpathian National University. Art studies], Iss. III, Ivano-Frankivsk, Plai, pp. 65–69. (in Ukrainian).
6. Gnatiuk, M. V. and Hrepyniak, M. I. (2010). *Krasoiu gir natkhenni: Narodne mystetstvo Gutsulshchyny i Pokuttia (kinets XIX – pochatok XX st.) Maistry, shkoly, muzei* [The beauty of the mountains is inspired: folk art of Hutsulshchyna and Pokuttya (the end of the nineteenth and the beginning of the twenty-first century). Masters, schools, museums], Ivano-Frankivsk, publishing house of Precarpathian National University. (in Ukrainian).
7. Hoshko, Yu. (1987). *Gutsulshchyna: Istoryko-etnografichne doslidzhennia: monohrafiia* [Hutsulshchyna: Historical and ethnographic research: monograph], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
8. Zakharchuk-Chugai, R. V. (1979). *Rodyna Shkribliakiv: albom* [Family Shkribliaks: album], Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
9. Klapchuk, V. M. (2009). *Gutsulshchyna ta gutsuly: ekonomika i narodni promysly (druha polovyna XIX – persha tretyna XX st.): monohrafiia* [Hutsulshchyna and Hutsuls: Economics and Folk Crafts (second half of the XIX – first third of the twentieth century): monograph], Lviv – Ivano-Frankivsk, Foliant. (in Ukrainian).
10. Lashchuk, Yu. P. (1998). *Pokutska keramika* [Pokuttya ceramics], Opishne, Ukrainske Narodoznavstvo. (in Ukrainian).
11. Noga, O. (1993). *Ivan Levynskyi* [Ivan Levynskyi], Lviv, Osnova. (in Ukrainian).
12. Pelypeiko, I. (2004). *Mistechko nad Rybnitseiu* [The town over Rybnitsia], Kosiv, Pysanyi Kamin. (in Ukrainian).
13. Selivachov, M. R. (2009). *Leksykon ukraïnskoi ornamentiiky (ikonografiia, nominatsiia, stylistyka, typologiia)* [Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology): monograph], Kyiv, Redaktsiia visnyka “Ant”. (in Ukrainian).
14. Solomchenko, O. G. (1959). *Hutsulskie narodne mystetstvo i yoho maistry* [Hutsul folk art and its masters], Kyiv, Radianska Ukraina. (in Ukrainian).
15. Solomchenko, O. G. (2002). *Pysanky Ukraïnskykh Karpat* [Pysankas of Ukrainian Carpathians], Uzhgorod, Karpaty. (in Ukrainian).
16. Sichynskyi, V. (1938). *Pershyi Ukraïnskyi Pedagogichnyi Kongres* [The First Ukrainian Pedagogical Congress], Lviv, Naklad T-va “Ridna shkola”, pp. 134–142. (in Ukrainian).
17. Trush, I. (1905). Hutsul seagrass. Exhibition of Ukrainian artists, *Artystychniy visnyk* [Artistic messenger], February–March, p. 24. (in Ukrainian).
18. Turkavskyi, M. (2004). *Etnografichna vystavka Pokuttia v Kolomyi* [Ethnographic Exhibition of Pokuttya in Kolomyia], translation from polish A. Yemchuk, Kolomyia, Narodnyi dim. (in Ukrainian).
19. Shmagalo, R. T. (2007). Kosiv Art School in the first half of the twentieth century, *Visnyk Lvivskoi Natsionalnoi Akademii Mystetstv* [Bulletin of the Lviv National Academy of Arts], Lviv, pp. 5–21. (in Ukrainian).
20. Shukhevych, V. (1997). *Hutsulshchyna* [Hutsulshchyna], Reprinted reproduction of edition 1899, Verkhovyna, Zhurnal “Hutsulshchyna”. (in Ukrainian).

21. Yakovenko, N. (2005). *Narys istorii serednovichnoi ta rannomodernoi Ukrainy* [Essay on the history of medieval and early modern Ukraine], Kyiv, Krytyka. (in Ukrainian).
22. Kolberg, O. (1982). *Pokucie. Obraz etnografichny* [Pokuttya. Ethnographic picture], Vol. 1. Krakow. (in Polish).

УДК 745.03:7.04

Олег Чуйко

МИФОЛОГИЧНА ТРАДИЦІЯ У ПЛАСТИЧНОМУ ДЕКОРІ ХРАМІВ ДАВНЬОЇ РУСИ

У статті розглянуто іконографію деяких мотивів в архітектурній різьбі давньоруських храмів. Встановлено походження окремих сюжетів та персонажів, що втілюють культурні традиції як античності, так і східних держав. Інтерпретовано стилістичні особливості рельєфного декору кількох давньоруських храмових споруд, зумовлені складними процесами фольклоризації, впливовості й сакралізації першовзріця в умовах синкретизму вірувань у середньовічній Русі та характером державотворчих процесів з їх ідеологічним підґрунтям.

Ключові слова: тератологія, міфологія, архітектурна різьба, стилістика, декор, трансформація, іконографія, фольклоризація.

Олег Чуйко

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПЛАСТИЧЕСКОМ ДЕКОРЕ ХРАМОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В статье рассматривается иконография некоторых мотивов в архитектурной резьбе древнерусских храмов. Установлено происхождение отдельных сюжетов и персонажей, воплощающих культурные традиции как античности, так и восточных государств. Интерпретировано стилистические особенности рельефного декора нескольких древнерусских храмовых сооружений, обусловленные сложными процессами фольклоризации, влиятельности и сакрализации праобраза в условиях синкретизма верований в средневековой Руси и характером государственно-созидательных процессов с их идеологической основой.

Ключевые слова: тератологія, міфологія, архітектурна різьба, стилістика, декор, трансформація, іконографія, фольклоризація.

Oleh Chuyko

MYTHOLOGICAL TRADITION IN SCULPTURAL DECORATIONS OF ANCIENT RUS TEMPLES

In this paper we examine iconography of some motifs in architectural carvings of Ruthenian temples. The research reveals the origin of certain themes and characters that incarnate cultural traditions of both antiquity and eastern states. We also interpret style peculiarities of relief decoration of several Ruthenian temples, stipulated by complex processes of folklorization, inspiration and sanctification of the primordial model in the conditions of syncretized beliefs in Medieval Rus and by the nature of state-building processes with their ideological background.

We trace back the complex phenomenon of mythological tradition functioning in Ruthenian culture on samples of architectural decor of princely era temples. The art of two-dimensional relief

has become widespread in Ancient Rus, as well as the only type of sculpture in Christian newly built temples for several centuries.

The scope of signs and symbols of white-stone carvings of the princely Rus is based on the widespread philosophy of the whole Universe, that is, "cosmos", common in the Christian culture of that time. Relief works of plastic arts of slate and marble sarcophagus of the princely Kyiv, numerous ornate slates on church choir parapets, fragments of marble interior decor contain symbols that were used as far back as pagan cults and which are filled with universal or cosmic symbolism.

In the XII century, sculptured relief of the princely era is undergoing a certain metamorphosis; there appear subject images, figures of people, fantastic polymorphic animals. Certain sculptors worked in traditional Byzantine style, while others were influenced by Romanesque art, which was established in the countries of Western Europe of that time. These tendencies are manifested in decorative carvings of Chernihiv, Halych, Holm, as well as in relief ornamental decor created by Galician masters on the territory of Volodymyr-Suzdal principality.

Ceramic tiles with relief images, discovered on the territory of Ancient Halych, are commonly believed to be a unique local phenomenon. They were used in interior temple arrangement. The prevailing motifs of Galician tiles were mythological images of teratological nature, which reach back into the art of Assyria, Babylon, Sasanian Iran, periphery of the Hellenistic East. They combine Asian ornamental influences and Romanesque and Byzantine styles, having some peculiar effect on the art of certain Eastern European countries as a result of spreading northeastwards.

Highly artistic motif presentation of Galician ceramic tiles in temple designs of Volodymyr-Suzdal Rus shows both the Ancient Halych craftsmen's skills and their awareness of the figurative-stylistic system in the European Medieval art.

White-stone facade carvings of Ancient Halych and, later, Volodymyr-Suzdal land reflect teratological imaginative world, characteristic not only of medieval worldview, but also of ancient mythological ideas. Portraying fantastic animal beings in art is strongly related to primordial totemic beliefs. Throughout history, mythological ideas and images have been modified under the influence of various factors.

During the rise of early feudal states, mythological tradition became important and acquired plastic features, especially in the Kingdom of Galicia-Volhynia culture, whose influence was extended to the northern territories of the princely Rus, as evidenced by the architectural decor of the XII century white-stone temples of those places.

It is noteworthy that most mythological images of facade plastic arts, when modified, lost their previous mystical quality, assuming instead importance of ideological, religious and state symbols.

Teratological figurative system agreed in Rus, though not without contradictions, with Christian ideology, since reinterpretation and adaptation of pagan mythological images are typical of dual faith, which at that time was gradually fading.

Keywords: teratology, mythology, architectural carvings, style, decor, transformation, iconography, folklorization.

Тривалий час територія нинішньої України перебувала в зоні зіткнення і взаємодії європейського та азійського культурних світів. Нерідко ситуація порубіжжя зумовлювала виникнення в мистецтві своєрідних форм, як, наприклад, тваринний (тератологічний) стиль, наявний у монументальному, декоративно-ужитковому, ювелірному та книжковому мистецтві середньовічної Русі. Попри яскраві вияви цього стилю в багатьох європейських країнах, які перебували під впливом романо-візантійської художньої традиції з властивими їй східними запозиченнями, особливої виразності тератологічна образність набула в рельєфній пластиці Давнього Галича. Це, зокрема, галицькі керамічні плитки та білокам'яна різьба церковних фасадів, що, завдяки мандрівним ремісничим артілям, була перенесена з галицьких теренів на територію Володимиро-Суздальської Русі.

При висвітленні суперечливих процесів функціонування міфологічної традиції в мистецтві княжої Русі необхідне розуміння особливостей міфологічної свідомості, первісного мислення з відповідною системою знаків. Міфологічні мотиви в рельєфній різьбі даньоруського періоду розглядали й тлумачили у працях Г. Вагнер [2–5], Д. Крвавич [10],

М. Макаренко [11]. Особливості тератологічного стилю на прикладі галицьких керамічних плиток вивчала М. Малевська [12].

Проблематика східного походження багатьох міфологічних образів у давньоруській архітектурній різьбі, а також їх іконографічної еволюції певною мірою досліджена в публікаціях Г. Вагнера [2; 3; 5] та Б. Робакова [14].

Мета статті – дослідити стилістику, іконографію і генезу міфологічних образів та мотивів, виконаних у рельєфній техніці архітектурного декору давньоруського періоду для усвідомлення своєрідності мистецьких виявів на теренах середньовічної України-Руси в контексті етнокультурних взаємозв'язків.

Вітчизняна наука володіє чималим обсягом матеріалу стосовно різновидів середньовічного архітектурного оздоблення. Крім збережених пам'яток, джерелом інформації слугують археологічні розкопки зруйнованих споруд (з території Давньої Русі їх налічується близько 200). Архітектурне оздоблення храмів об'єднує орнаментальні та фігуративні рельєфи, пластичні елементи, орнаментально-декоративну мозаїку, інкрустовані шиферні плити, полив'яні керамічні плитки.

Система архітектурного декору Давньої Русі сформувалася ще в додержавний період Київської Русі. Оцінити рівень її розвитку можна за описом храмів прибалтійських слов'ян Тітмара Мерзебургського. Чіткішу і визначенішу картину дає археологія Києва кінця X ст., тобто періоду виникнення монументальної культової архітектури нового типу. Десятинна церква (989–996), безсумнівно, мала тектонічний декор, про що свідчать фрагменти півколонки і зубчастого поліхромічного карниза [7, с. 52].

На стику тектонічної і орнаментальної підсистем архітектурного декору доцільно розглядати орнаментальні капітелі згаданого храму. Цілком можливо, що капітелі, плити і навіть колони були привезені з Херсонеса. Складніше відтворити систему фігуративної пластики Десятинної церкви. Дослідник київської архітектури М. Холостенко вважає, що білокам'яний рельєф Богоматері Одигітрії, знайдений серед руїн, у західній частині храму, є частиною його пластичного декору. Цю думку поділяє Г. Вагнер, вважаючи, що рельєф міг бути над західним порталом. Своєрідною “моделлю” системи архітектурного декору Київської Русі вважають різьбу так званого “саркофага Володимира” (кінця X – початку XI ст.) із розкопок Десятинної церкви. Його композиція відтворює базилікальну споруду з двохсхилим покриттям. На бокових стінках саркофага зображена в рельєфній техніці аркатура з чотирикінцевими хрестами і кипарисами в інтерколумніях. Аркатурна смуга дуже важлива для розуміння подальшої еволюції архітектурного оздоблення домонгольської Русі. На кришці саркофага – ланцюжок кружечків, пов'язаних один із одним петлями з розетками і плетінками в середині, на боках вирізьблені чотирикінцеві розквітлі хрести з розширеними кінцями. Дослідник М. Макаренко розкрив грецько-італійські витoki цієї декоративної системи і шлях проникнення її до Києва наприкінці X ст. через Болгарію [11, с. 51, 76, 79].

У першій половині XI ст. система архітектурного декору на Русі суттєво не змінювалася. Більшість орнаментів у Софійському соборі в Києві є зразком простого виду дзеркальної симетрії. На двох різьблених шиферних плитах декор (“хризма” з хрестами по боках) має символічний характер. Тут стрічки утворюють ромби, великі й малі кола з плетінками, розетками і хрестами. В одному з центральних кругів зображений одноголовий геральдичний орел із повернутою вліво головою.

Орнаментальний мотив, що імітує стрічкове плетіння, спершу строго геометричне, знаменує перехід до орнаментів наступних періодів. Щодо нього різьба шиферних плит зі складним переплетенням стрічок у вигляді суцільної сітки випереджає т. зв. “кольчужний” орнамент білокам'яних рельєфів володимиро-суздальських храмів.

Якщо у великокняжу добу провідними центрами будівництва й архітектурного декорування храмів були Київ і Чернігів, то після 1132 р., коли Русь розпалася на півтора десятки самостійних князівств, місцем формування нової системи архітектурного декору стало, насамперед Галицьке (1141–1189 рр.), а відтак Галицько-Волинське (1199 – середина XIV ст.) князівства, які тоді найбільш сприяли державній стабілізації.

Велика частина орнаментального декору другої половини XII – початку XIII ст. пов'язана з білокам'яною архітектурою, що, як відомо, розвивалась у Галицько-Волинському та в Суздальському князівствах, де використовували досвід романських майстрів. Ідеться про рельєфну різьбу на зовнішніх стінах храмових і палацових споруд.

Серед тваринних образів білокам'яної різьби чільне місце посідає лев. Так, наприклад, у декорі Дмитріївського собору у Володимирі лев зображений 125 разів [4, с. 268]. Якщо взяти до уваги аналогічні мотиви з інших володимиро-суздальських храмів, то загальна кількість таких зображень перевищить 200. Залежно від розташування і форми рельєфу символічний зміст такого зображення варіювався. Лев'ячі маски при входах до храмів (Боголюбово, Успенський собор у Володимирі) означали водночас і охоронців, і княжу приналежність храму. Зображення лева з такою функцією трапляються в Чернігові, у Рязані. В Суздальському та Юр'єв-Польському соборах маски замінено повнофігурними зображеннями [3; табл. XXX, 24; рис. 26, 27].

Апотропеїчну функцію виконували великі рельєфні леви по кутах споруди Суздальського собору, над аркатурно-колончастим фризом. Їхні двоголові тулуби розпластані на два фасади (як і на південному порталі собору). Лежачі леви зі схрещеними передніми лапами обабіч віконних отворів (церква Покрови на Нерлі), сприймалися як охоронці. Зображення левів обабіч трону Давида (церква Покрова на Нерлі, Дмитріївський собор) символізували одночасно й переможену псаломспівцем злу силу, і своєрідних супутників царя, його царське середовище.

Дещо складніша семантика рельєфів біля основи склепінь церкви Покрови на Нерлі та Дмитріївського собору (Володимирська земля), де леви виражали охоронну функцію, і вважали їх великокняжою емблемою. На Дмитріївському соборі парні фігурки левів зі спільною головою могли бути запозичені як із середньоазійського, так і західноєвропейського мистецтва. Судячи із середньоазійських взірців, емблематичний (геральдичний) характер тваринних зображень був поширений. Однак після виконання важливої ролі в декорі Дмитріївського і Суздальського соборів цей мотив пізніше не трапляється, більше того, геральдичне зображення лева (на щиті Св. Георгія в оздобленні Георгіївського собору) має дещо інший зміст (лев-барс, піднятий на диби).

Апотропеїчною функцією наділені також емблематичні лев'ячі маски, які кільцем оточували барабан Дмитріївського собору. В цьому відношенні вони рівнозначні рельєфними маскам біля порталів. Можливо, лев'ячі маски, які чергуються з людськими головами на західному притворі Георгіївського собору, – це атрибути воїнів-дружинників. Розмаїття іконографічних варіантів образу лева зумовлене багатством його семантики: від демона до символу Христа.

За популярністю образ грифона перебуває на другому місці серед зооморфних елементів архітектурного оздоблення. Прикметно, що, порівняно з левом, грифон мав сприйматись як істота незвичайна. Цього персонажа запозичено з образної системи екзотичного світу, розташованого на південь від Русі. Як і образ лева, русичі вперше побачили грифона в розписах Софії Київської, хоча раніше зображення грифоподібних істот прикрасили архаїчний турячий ріг із Чорної могили. В XI ст. мотив грифона був добре відомий майстрам, які виготовляли київські колти. У середині XI ст. його образ уведено до оздоблення дерев'яного зодчества Новгород: профіль крилатого звіра з тулубом лева і головою орла виявився надзвичайно ефектним. Образ грифона завжди був пов'язаний з феодальним побутом, великокняжим середовищем. Відомі з розкопок у Старій Рязані і Володимирі застібки великокняжих одяг XII ст. прикрашені саме грифонами [13, с. 170, рис. 131].

Згаданий образ адаптувався в давньоруському мистецтві, зокрема в архітектурному декорі, причому в східному, а не античному іконографічному варіанті [2, с. 79–90], тобто крила звіра зображали піднятими, серповидно. Зазначимо, що іконографічних варіантів зображення грифона в архітектурному декорі не так уже й багато.

Поліморфний образ орлиноголового грифона виник у хетів, очевидно, внаслідок злиття племінних тотемів, що відповідає міфотворчості періоду утворення союзів племен. Спочатку грифона вважали богом чи його втіленням, подібно до єгипетської міфології, в якій грифон

називається “великим богом, владикою неба”, і його зображують у центрі сонячного диска. У зв’язку з централізацією держав та введенням загальнодержавних релігій грифон перейшов до розряду служителя верховного бога.

Поширившись у міфотворчості давньосхідного і єгейського світів, грифон продовжував зберігати зв’язок із солярним культом. Як атрибут бога сонця Аполона грифон виступав у грецькому мистецтві, а в скіфів служив символом бога сонця Гойтосара. Відомі й інші смислові значення грифона. Так, у давньосхідних державах, у зв’язку з обоженнюванням царя, грифон став його охоронцем, перетворившись на “верховний” державний символ. Тому в мистецтві Сходу поширилися зображення грифона, який кігтями вп’явся у тварину (переважно травоїдну), що слід розглядати не як боротьбу Добра зі Злом, а як символічну перемогу військової держави над підлеглими їй племенами [9, с. 92], які перебували на нижчому рівні розвитку.

У Греції цей мотив не могли сприймати аналогічного, і він був, здебільшого декоративним елементом, зате у скіфів і сусідніх з ними племен зі степів Євразії наближався за значенням до східного мотиву. Поширення згаданого на скіфській зброї дає змогу стверджувати, що йому надавали ще й апотропеїчне значення. Скульптурні зображення грифонів були при дворі скіфського царя Скіла (в Ольвії). Тому можна погодитися з думкою Н. Кондакова, який вважав грифона емблемою скіфських кочівників [9, с. 29; 102]. Апотропеїчні зображення грифона були дуже різноманітними. Крім зброї, вони вміщені на предметах кінського спорядження, головних уборах і на поверхнях саркофагів.

Грифонів – охоронців божества та його вівтаря, царя і його трону – зображували зазвичай у спокійних позах і в складі геральдичної композиції. Але як охоронці золота Скії вони завжди показані у боротьбі. Як емблеми перемоги і як апотропеї воїнів, грифонів зображали у сцені поєдинку з якимись тваринами. Спеціальне апотропеїчне значення мали лежачі грифони з повернутою назад головою. Надзвичайно широкий іконографічний та символічний ряд цього персонажа у скіфському “звіриному стилі” частково зберігся в сарматів.

Для розуміння витоків “звіриного стилю” та його подальшої ролі в мистецтві європейців необхідно врахувати те, що інтерес до звіриних образів зберігався у мистецтві варварів і після скіфської доби. У зв’язку з пересуванням варварів зі Сходу на Захід і тісним зближенням з місцевими племенами закладались основи відносної однаковості “звіриного стилю” на теренах Європи епохи раннього Середньовіччя. Зв’язки варварів з Передньою Азією закріпили за нею роль додаткового джерела певних художніх образів, хоча до того багато звіриних образів перейшли з елліністичного мистецтва в ранньохристиянське ще до появи в Європі варварів. Із поєднання всіх цих факторів сформувався “звіриний стиль” у художній культурі середньовічного суспільства. Складна картина зародження середньовічної “грифології” можна виразно простежити на прикладі старожитностей Болгарії. Ще до приходу болгар із Приазов’я на Балкани тут поширилися пам’ятки варварського мистецтва, серед яких і твори зі зображенням грифонів. Никодим Кондаков допускає їх приналежність сарматам. Наступний етап у розвитку місцевого “звіриного стилю” пов’язаний із приходом болгар, у міфології яких грифон також займав особливе місце. Саме в цей час “звіриний стиль” (зокрема зображення грифона) проник у декор монументальної архітектури. Зображення грифона з кігтями на знаменитій новозагорській капітелі, хоч і зберегло старі степові традиції, відрізняється деякими новими рисами. Датування капітелі VII–VIII ст. не викликало серед вчених заперечень, а Н. Кондаков інтерпретував рельєф як емблему перемоги молодого північного народу [9, с. 105-106].

У другій половині першого тисячоліття образ грифона культивували у візантійському мистецтві, він навіть замінив деякі старі символи. Це простежуються на прикладі сюжету “Вознесіння Александра Македонського на небо”, надзвичайно популярного в середньовічному світі. У найдавніших грецьких редакціях цієї легенди Александра здіймають на небо сильні білі птахи, хоча й ручні, але такі, які харчуються м’ясом. Ближче до X ст. птахи у візантійських легендах були замінені грифонами, і в такому варіанті легенда стала відома у Західній Європі. Заміна білих приручених птахів грифонами могла статися за умови, що грифони постали в уявленнях як сильні істоти, близькі до неба і такі, що сприяють прославленню Александра, тобто підсилюють “апофеоз царської влади”.

Образи грифонів у середньовічному європейському мистецтві трактували по-різному. У Західній Європі грифона деякий час ще осмислювали у традиційному східному контексті, як добру істоту, що здійснює опіку, є охоронцем і сторожем. Мотив двох грифонів поширився у геральдичних композиціях на надгробних пам'ятниках ранньосередньовічної Франції [1, с. 321].

Однак із наростанням критики богослов'я давнє міфологічне значення грифона неухильно зникало. Воно ще певною мірою зберігалось у феодальній емблематиці, але й тут грифон перетворювався на “хімерний образ”. Його стали наділяти страхітливими рисами, що ототожнювали цю істоту з драконом, химерою. У такому вигляді грифон-змій зображений і на печатці польського князя середини XIII ст. Тут лицар пронизує чудовисько мечем, а у німецькому “Травнику” XV ст. грифон виступає як ворог людини.

У середньовічному мистецтві Східної Європи давні міфологічні традиції зберігалися в ціліснішому вигляді. Християнство, яке розвивалося тут на основі неоплатонізму, допускало язичницькі давні образи, не наділяючи їх демонічним змістом.

Грифони серед мотивів володимиро-суздальської кам'яної пластики – не єдиний приклад цього образу в давньоруському мистецтві. Вони присутні на сходових фресках Софійського собору в Києві. Знахідка у Новгороді різьбленої колонки із зображенням грифона і кентавра (XI ст.) свідчить про послаблення семантики цих образів і застосування їх як декорації. Раніші зображення крилатих орлиноголових істот є в орнаменті одного з турячих рогів Чернігова (IX–X ст.) [9, с. 48, рис. 20]. Вони протиставлені двом іншим чудовиськам, яких не можна вважати грифонами. З іншого боку, грифони виступають тут у сюжеті, де одну з головних ролей відіграє орел, якого особливо шанувували чернігівці як покровителя міста, а в давнину – племені [9, с. 47, 54].

Зображення грифона на давньоруських колтах і амулетах (змійовиках) пов'язували з функціями оберега. Декоративне трактування мотиву сприяло його доступності серед широких верств міського населення і поширенню в народну художню культуру руського середньовіччя. Пов'язані з грифоном архаїчні уявлення нерідко асоціювалися з вогнем [5, с. 28]. На фресках Софійського собору в Києві два грифони зображені обабіч солярного знаку, який можна вважати декоративною монограмою Христа – хризмою. У храмових розписках собору обабіч такої ідеограми зображені ангели.

Немає сумніву, що зображення грифонів було тісно пов'язане з княжим середовищем. Із середини XII ст. аналогічні приклади спостерігались і в давньому Галичі. Хоча окремі керамічні плитки з малюнками грифона знайшов ще у середині 30-х рр XX ст. Я. Пастернак, на цей феномен декоративного мистецтва княжого Галича вперше було звернуто увагу під час розкопок на території Галицько-Волинського князівства, які проводила у 1955–1959 рр. археологічна експедиція під орудою М. Каргера.

Дослідники М. Малєвська і П. Раппопорт класифікували галицькі керамічні плитки, поділивши їх на два види і на 12 варіантів за характерними особливостями [12, с. 87-97].

Плитки із зображеннями грифонів автори публікації відносять до сьомого варіанта і до тератологічного типу. Як християнський символ грифон означає подвійну природу Христа – божественність (птаха) та людськість (тварина) й виступає стійким мотивом у романській і готичній архітектурній практиці [10, с. 131–133].

Адоруєчі грифони на шоломі князя Ярослава Всеволодовича, крім їх апотропеїчного значення, сприймалися ще й як символи влади чи шляхетності походження, аналогічно до зображень на коронах сасанідських царів чи на шоломі Александра Македонського, або ж на великокняжому вбранні (Володимир, Стара Рязань).

Як відомо, у Візантії мотив грифона перетворився на емблему імператорського чину. В зв'язку з цим стає зрозумілим, чому у володимиро-суздальській пластиці був популярний сюжет “Вознесіння Александра Македонського на небо”. На рельєфі Дмитріївського собору Александр Македонський тримає в руках фігури невеликих левів. Лев, як і барс, виступав геральдичною емблемою володимиро-суздальських князів. У грузинській пластиці XI–XII ст. відома композиція, в якій Александру надано позу Оранти, а леви немовби спільними зусиллями возносять його на небо. Отже, грифони, як і леви, у системі декору володимиро-

суздальської архітектури нерозривно пов'язані з ідеєю сильної княжої влади, що зумовило появу сюжету в різьбі “Вознесіння Александра Македонського” на фасадах трьох володимиро-суздальських церков.

За іконографічними особливостями Н. Кондаков відносив рельєфних грифонів з теренів Північної Русі до греко-болгарського типу [15, с. 31, 43–44]. Це справедливо лише в тому сенсі, що болгарські та візантійські грифони мають східні (азіатські) прообрази, з якими можуть бути зіставлені не тільки болгарські, а й деякі чеські та, можливо, грузинські зображення. Очевидно, можна говорити про грецько-болгарські взірці, на основі яких склався спільний для середньовічної Східної Європи тип грифона, хоча кожна зі східноєвропейських “грифонологій” мала певні особливості.

Ранні володимиро-суздальські зображення цього персонажа (церква Покрова на Нерлі) рельєфніші, пластичніші, але й масивніші, приземленіші. Вони нагадують болгарського новозагорського грифона. Деякі грифони Дмитріївського собору близькі до галицьких і чеських зразків, що засвідчує багатий досвід та широкий художній кругозір майстрів, котрі працювали на володимиро-суздальських теренах. Коротконогі та плоскі грифони Дмитріївського собору із заокругленими на кінцях великих красивих крил не викликають аналогій, хоча трактування крил тяжіє до сасанідського типу. Самобутні риси цих грифонів особливо увиразнилися у різьбі Георгіївського собору. Еволюція образу в напрямку казковості й декоративізму характерна для зодчества як Володимиро-Суздальської Русі, так і Болгарії.

Зображення барса кількісно займає третє місце після лева і грифона. На рельєфах Дмитріївського собору зображень цієї тварини навіть більше, ніж грифонів. Цей образ з'явився в архітектурному декорі Чернігова у першій половині XII ст. Пов'язаний із княжою емблематикою, він, природно, знайшов сприятливий ґрунт в архітектурному декорі Володимиро-Суздальської Русі (на стінах Дмитріївського собору він зображений близько 100 разів) [4, с. 276].

Емблематична функція образу зумовила його сталу семантику, але за іконографічними ознаками зображення барсів різноманітні. Найвідповідніші геральдичним образам барси, які готуються до стрибка. Перший такий образ використаний у пластичному рельєфі церкви Св. Покрови на Нерлі, де два зооморфні рельєфні зображення подані в центрально-осьовій композиції. Кілька таких симетричних пар є в декорі Дмитріївського собору, але звірі тут статичніші. Геральдичний аспект образу барса очевидний у композиції на щиті Св. Георгія з Георгіївського собору Юрьєва-Польського, де проступає барсовидна голова.

Античний (точніше грецько-східний) кентавр – поширений у середньовічному мистецтві образ, який через його подвійну людино-звірину природу сприймали як символ одвічної боротьби добра і зла. В західноєвропейському (романському) мистецтві кентавр-стрілець у композиції з оленем, якого переслідує, символізував диявола.

Зодіакальний кентавр-стрілець був відомий ще в доеллінській культурі. Елліни вважали його вознесеним на небо мудрим кентавром Хіроном. У грецькому вазописі Хірона зображали переважно у вигляді бога природи або мисливця, тоді як образ мудрого кентавра відходив у світ хтонічного минулого а творчу уяву полонили кентаври, вороги лапівів, що асоціювалися з ворогами греків – персами.

У візантійських мініатюрах – навпаки: Хірон часто поставав у вигляді стрільця з луком. Очевидно, візантійська імперія вплинула на популяризацію кентавра-стрільця в західноєвропейському середньовічному мистецтві. Саме такого персонажа, серед інших знаків Зодіаку та поза їх циклом, зображено на порталі собору в Шартрі, над входом до собору м. Манса (1097–1123 рр.), на капітелі Св. Женев'єви в Парижі (XII ст.), на порталах церкви Мадлен (XII ст.) і на багатьох інших архітектурних пам'ятках [3, с. 112].

В орнаментальній системі Давньої Русі образ кентавра з'явився вже у середині XII ст. на дерев'яній колонці з Новгорода. У XII ст. на Русі побутувало немало творів імпортного прикладного мистецтва із зображенням кентавра, як, наприклад, шашки [6]. Надалі образ кентавра набував дедалі фантастичніших рис, особливо в архітектурному декорі.

Образ дракона належить до найбільш всеохопних (у кількісному та значеннєвому сенсах) зображень у світовій культурі. Він відомий у мистецтві багатьох народів і пройшов

багато стадій розвитку – від хтонічних культів до архаїчного фольклору, аж доки не трансформувався у декоративний мотив. Із посиленням монотеїстичних тенденцій у світових релігіях образ змії-дракона з істоти, яка втілювала захист і покровительство, перетворився на образ ворожості й зла.

Однак у християнському мистецтві, поруч з апокаліптичним образом дракона і численними змібборчими сюжетами, продовжували жити архаїчніші політеїстичні його образи, пов'язані або з віджилими культурами, або з фольклором, чи з національним епосом.

В іконографії китайських драконів незмінною залишалася верблюда голова з рогами оленя, іранські Сенмуври зображали із собачою головою, що мала специфічні особливості, дракони в тюрському мистецтві були подібними до алігатора. У скандинавській драконології, з її значною часткою вигаданості, образ дракона мав свої прикмети. Давньоруське мистецтво періоду “двоєвір'я” також сформувало своєрідну образність.

Популярність у давніх слов'ян міфу про дракона підтверджують новгородські легенди про змія Волхова, якому поклонялися новгородці, ототожнюючи його з Перуном. На одній із новгородських пластин XII–XIV ст., знайденій під час археологічних розкопок, перед драконом видніється солярний знак, що свідчить про язичницьке осмислення образу. В дракона собача голова, маленькі передні ноги і могутній зміїний тулуб. Як свідчать новгородські книжкові мініатюри, намагання наблизити голову дракона до собачої або вовчої було характерним саме для Русі. У спорідненій з давньоруською болгарській тератології такого трактування нема.

Аналогічний процес “натуралізації” дракона відбувався у чернігівській і володимиро-суздальській рельєфній різьбі. Вовчим головам драконів з Юрьєв-Польського передують образи на відомій капітелі Борисоглібського собору в Чернігові (XII ст.). Зображена тут істота нагадує не Смаргла, а казкового змія-вовка.

Своєріднішим мотивом середньовічного мистецтва був грифо-змія не із тваринним, а зі зміїним завершенням тулуба. При цьому його характеризувала тільки передня пара ніг, хвіст зазвичай зображали спірально заокругленим. Очевидно, цей образ мав античне походження, оскільки в давньогрецькому мистецтві фігурують образи коня-змії, а також антропоморфних богів зі зміїним завершенням тулуба. Але й можливо, що формуванню образу грифо-змія посприяло мистецтво Північного Причорномор'я, де траплялися подібні міфічні істоти. У візантійському мистецтві склався образ собако-птахо-змія, який відрізнявся від грифо-змія тільки виглядом голови. Обидва мотиви можна простежити в середньовічній західноєвропейській скульптурі, наприклад, над порталом собора в Менсі, на архівольті порталу Св. Петра в Ольні (1119–1135 рр.).

Витлумачити образ грифо-змія складно, оскільки зміїний тулуб не дає підстав для порівняння його зі символом зла, адже з образом змії не завжди пов'язували негативні уявлення. Змію вважали здебільшого символом очищення, добромудрості, розуму й безсмертя. У ролі охоронців-апотропеїв змії зображені у фасадній скульптурі, як, наприклад, у Вірменії. Аналогії можна відшукати і на Сході, де змії мають драконоподібний вигляд. Схожі образи (птахи-змії) простежуються також на декоративних полив'яних плитках Галича (XII ст.), джерелом інспірацій яких могло слугувати романське мистецтво. Плитки із зображеннями птахо-змії належать до 3, 4, 5 і 6 варіантів другого типу галицьких плиток, відповідно до класифікації фахівців [10, с. 134]. Зображення сиріна-алконоста, як і грифона, було відоме майстрам київських колтів XI ст. У тематичній підсистемі архітектурного декору другої половини XII – початку XIII ст. це мотив використаний у різьбленні Дмитріївського собору Володимира та у рельєфному декорі Георгіївського собору Юр'єва-Польського.

У давньоруському мистецтві сирена, зображена з мечем і рибою, символізувала християнську думку. Можливо, що такому розумінню сирени сприяло ототожнення її з біблійним сирином або алконостом – райською птахою в короні. У випадку зображення сиріна й алконоста разом, що символізувало праведника, першого наділяли німбом. У формальному відношенні образ сиріна-алконоста мало відрізнявся, наприклад, від серафимів і херувимів, які поєднували в собі антропоморфні й пташині риси. До того ж християнська символіка вже давно узаконила зображення павичів, феніксів і пелікана як символів безсмертя, воскресіння і самого Христа. У народних уявленнях – це був казково-красивий “цар-птах”, який асоціювався з

радістю життя, і його зображали зазвичай обабіч Дерева Життя [8, с. 30–31, 70; табл. XXXIII – 1, XXXVII–10; LXIII–1].

Щодо зображення орла, то давньоруський архітектурний декор XI–XIII ст. демонструє одноголового птаха, хоча двохголовий орел трапляється у візантійській і болгарській кам'яній декоративній різьбі. Ранні зображення відомі в орнаментиці київських шиферних плит. Відтак птахи у геральдичній позі (у фас, із розпростертими крилами) використані як консолі в декорі церкви Покрови на Нерлі (південна апсида), а також у рельєфному декорі Дмитріївського собору, де вони подані у двох іпостасях: геральдичного орла та орла із твариною в кігтях.

Як бачимо, функція зооморфних мотивів в архітектурному декорі другої половини XII – початку XIII ст. була в основному супроводжувально-символічною. Супроводжуючи той чи інший центральний образ чи сюжет, зооморфні зображення підсилювали його значення конкретизували та розширювали його символіку.

Інтерпретування іконографічних та стилістичних особливостей пластичного декору давньоруських храмів (білокам'яна різьба фасадів, рельєфи шиферних плит і саркофагів, давньогалицькі керамічні плитки) вкотре підтвердило висновок провідних науковців стосовно взаємоіснування та взаємопроникнення язичницької і християнської ідеології в пластичному декорі досліджуваного періоду. Розглянуто саме ті художні тексти, які відповідали панівним соціально-політичним ідеям княжого середовища X–XII ст. Використання в них язичницьких образів, передусім тваринних, проте освячених авторитетом християнської церкви, зумовлене намаганням створити систему знаків-символів для утвердження сакральної природи княжої влади.

Космологічні концепції молодій християнській державі, втілені насамперед у конструктивно-декоративній схемі храмової споруди, базувалися значною мірою на стійкій, вивірній язичницькій ідеології з її тривкими знаками-символами, які в новій інтерпретації своєю іконографією та стилістикою засвідчили не лише сприйнятливості русичів до античної ідеї європейської цивілізації, а й до архаїчних культурних традицій Сходу.

Приналежність Русі до східнокультурної історичної зони, своєрідно трактувала зооморфна символіка, що зумовила появу таких образів, котрі не трапляються в західно-європейському мистецтві, як наприклад, сиріни в образі крилатих птице-дів. Деякі східні мотиви, що були інспіровані візантійськими взірцями, викликали у підсвідомості давньоруського населення появу архаїчних міфологічних персонажів та композиційних схем міфопоетичної доби, які, проте актуалізувались і ставали носіями нового змісту, що було важливо для державотворчих процесів того часу.

У подальшому дослідженні окресленої проблематики доцільно було б визначити коло первісних взірців, розглянутих у статті рельєфних зображень, з'ясувати візантійське посередництво у поширенні міфологічних сюжетів, рівень і характер галицько-візантійських культурних взаємин. Викладений у тексті статті матеріал надалі сприятиме виявленню чинників актуалізації міфотворення у сучасній культурі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М. : Л.: Искусство, 1948. – Т. I. – 387 с.
2. Вагнер Г. К. Грифон во владимирско-суздальской фасадной скульптуре / Г. К. Вагнер // Советская археология. – 1962. – № 3. – С. 78–90.
3. Вагнер Г. К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: Юрьев-Польский / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1964. – 184 с.
4. Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси: XII век. Владимир, Боголюбово / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1969. – 480 с.
5. Вагнер Г. К. О зооморфных изображениях на древнерусских хоросах / Г. К. Вагнер // Краткие сообщения Института археологии АН СССР. – 1960. – Вып. 81. – С. 26–30.
6. Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) / В. П. Даркевич // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1–57. – М. : Наука, 1966. – 112 с.

7. Каргер М. К. Древний Киев / М. К. Каргер. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – Т. 2. – 661 с.
8. Карзухина Г. Ф. Русские клады / Г. Ф. Карзухина. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – 156 с.
9. Кондаков Н. П. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры / Н. П. Кондаков. – Прага, 1929. – 464 с.
10. Кравич Д. Українське мистецтво: Навч. Посібник.: у 3 част. / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2004. – 268 с. +80 вкл. іл.
11. Макаренко М. Скульптура і різьбярство Київської Русі перед монгольських часів / М. О. Макаренко // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва. – К., 1930. – Вип. 1. – С. 58–92.
12. Малевская М. В. Декоративне керамические плитки древнего Галича / М. В. Малевская, П. А. Раппопорт // Slovenska Archeologia. – Bratislava, 1978. – XXVI – 1. – S. 87–97.
13. Монгайт А. Л. Старая Рязань / А. Л. Монгайт // Материалы и исследования по археологии СССР. – Вып. 49. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 228 с. : ил.; 4 л. ил.
14. Рыбаков Б. А. Древности Чернигова / Б. А. Рыбаков. // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. : Изд-во АН СССР, 1949. – № 11. – С. 7–93.
15. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И Толстым и Н. Кондаковым. [В 6 вып.]. – Вып. 6. СПб. : Тип. Мин. путей сообщ., 1899. – 186 с. : ил.

REFERENCES

1. Alpatov, M. V. (1948). *Vseobshchaya istoriya iskusstv* [General Art History], (Vol. 1). Moscow; Leningrad, Iskusstvo. (in Russian).
2. Vagner, G. K. (1962). Griffin in Vladimir-Suzdal Facade Sculpture, *Sovetskaya arkheologiya* [Soviet Archeology], no. 3, pp. 78–90. (in Russian).
3. Vagner, G. K. (1964). *Skulptura Vladimiro-Suzdalskoy Rusi: Yuriev-Polskiy* [Sculpture of Vladimir-Suzdal Rus: Yuryev-Polsky], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
4. Vagner, G. K. (1969). *Skulptura Drevney Rusi: XII vek. Vladimir, Bogolyubovo* [Sculpture of Ancient Rus: 12th Century. Vladimir, Bogolyubovo], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
5. Vagner, G. K. (1960). About Zoomorphic Images on Ruthenian Coronas Lucis, *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii AN SSSR* [Brief Communications of the Institute of Archeology of the USSR Academy of Sciences], Iss. 81, pp. 26–30. (in Russian).
6. Darkevich, V. P. (1966). Works of Western Artistic Handicraft in Eastern Europe (10th–14th Centuries), *Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov* [Archeology of the USSR. Corpus of Archaeological Sources] (E 1–57), Moscow, Nauka. (in Russian).
7. Karger, M. K. (1961). *Drevniy Kiev* [Ancient Kyiv], Vol. 2, Moscow, Leningrad, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
8. Korzukhina, G. F. (1954). *Russkie klady* [Russian Treasures], Moscow; Leningrad, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
9. Kondakov, N. P. (1929). *Ocherki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kulturyi* [Essays and Notes on the History of Medieval Art and Culture], Prague. (in Russian).
10. Kravych, D. et al. (2004). *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian Art]: Study Guide in 3 parts, Lviv, Svit. (in Ukrainian).
11. Makarenko, M. (1930). Sculpture and Carving of Kyivan Rus in Pre-Mongolian Period, *Kyivski zbirnyky istorii y arkheolohii, pobutu i mystetstva* [Kyiv Albums on History and Archeology, Daily Life and Art], Iss. 1, pp. 58–92. (in Ukrainian).
12. Malevskaia, M. V., Rappoport, P. A. (1978). Decorative Ceramic Tiles of Ancient Halych, *Slovenska Archeologia* [Slovenian Archeology], Bratislava, XXVI – 1, pp. 87–97. (in Russian).
13. Mongayt, A. L. (1955). Old Ryazan, *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR* [Reports and Studies on Archeology of the USSR], Vol. 49, Moscow, Izdatelstvo AN SSSR. (in Russian).
14. Rybakov, B. A. (1949). Antiquities of Chernihiv, *Materialy i issledovaniya po arkheologii SSSR* [Reports and Studies on Archeology of the USSR], Vol. 11, Moscow, Izdatelstvo AN SSSR, pp. 7–93. (in Russian).

15. Tolstoy, I. and Kondakov, N. (1899). *Russkie drevnosti v pamyatnikah iskusstva* [Russian Antiquities in Art Monuments], published by Count I. Tolstoy and N. Kondakov, no. 6, St. Petersburg, Printing house of the Traffic Ministry. (in Russian).

УДК 130.2:572.026:37

ORCID iD 0000-0002-2885-138X

Людмила Кондрацька

**ХУДОЖНІЙ МЕТАМОДЕРНІЗМ:
ВІД ЕКСПАНСІЇ МЕРТВОГО – ДО ДИХАННЯ ЖИВОГО**

У статті обґрунтовано перспективи метамодерністичного мистецтва як антиномічного співбуття в єдиному творчому процесі інтуїтивного чуття Краси і енергійного поривання Розуму, індивідуального духу свободи і колективної логіки. На прикладі епістемологічного аналізу жанрових різновидів відповідної артпрактики (живопису Адама Міллера, Мітча Гріффіта, Кея Доначі, колажів Девіда Торпа, інсталяцій Баса Яна Адера, фільмів Мішеля Гондрі, Уеса Андерсена, Спайка Джонса, постінтернет-музики у жанрі мікстейл і терідж) концептуально узагальнено антропологічну та естетичну парадигми метамодернізму і стратегій (метарефлексивності, перформатизму, осциляції, конструктивного пастишу; нормкора, антропоморфізації; meta-cute) формування належної компетентності його адресанта.

Ключові слова: *акції постмодернізму, арт-практика метамодернізму, перформаційний поворот, синкретична естетика, стратегії “подвійного кадрування”.*

Людмила Кондрацкая

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАМОДЕРНИЗМ:
ОТ ЭКСПАНСИИ МЕРТВОГО – К ДЫХАНИЮ ЖИВОГО**

В статье обосновано перспективы метамодернистичного искусства как антиномичного сосуществования в едином творческом процессе интуитивного чувства Красоты и энергичного стремления Разума, индивидуального духа свободы и коллективной логики. На примере эпистемологического анализа жанровых разновидностей соответствующей артпрактики (живописи Адама Миллера, Митча Гриффита, Кея Доначи, коллажей Дэвида Торпа, инсталляций Баса Яна Адера, фильмов Мишеля Гондри, Уеса Андерсена, Спайка Джонса, постинтернет-музыки в жанре микстейл и теридж) осуществлено концептуальное обобщение антропологической и эстетической парадигмы метамодернизма и стратегий (метарефлексивности, перформатизма, осциляции, конструктивного пастиша; нормкора, антропоморфизации; meta-cute) формирования надлежащей компетентности его адресанта.

Ключевые слова: *акции постмодернизма, арт-практика метамодернизма, перформационный поворот, синкретическая эстетика, стратегии “двойного кадирования”.*

Liudmyla Kondratska

**ARTISTIC METAMODERNISM:
FROM EXPANSION OF THE DEAD – BEFORE THE SPIRIT OF THE LIVING**

Metamodernism is a term that has gained traction in recent years as a means of articulating developments in contemporary culture, which, it is argued (and our generation appears to intuitively

recognise) has seen a move beyond the postmodern mode of the late 20th century. In the wake of the myriad crises of the past two decades – of climate change, financial meltdown, and the escalation of global conflicts – we have witnessed the emergence of a palpable collective desire for change, for something beyond the prematurely proclaimed end of history. The metamodern generation understands that we can be both ironic and sincere in the same moment; that one does not necessarily diminish the other.

Thus, metamodernism itself is intended as a philosophy or an art movement, since it define or delineate a closed system of thought, or dictate any particular set of aesthetic values or methodologies. It is a manifesto of today's dominant cultural mode. However, metamodernism does not, then, propose any kind of utopian vision, although it does describe the climate in which a yearning for utopias, despite their futile nature, has come to the fore. The metamodernism discourse is thus descriptive rather than prescriptive; an inclusive means of articulating the ongoing developments associated with a structure of feeling for which the vocabulary of postmodern critique is no longer sufficient, but whose future paths have yet to be constructed.

With the recent ebb of typically postmodern sensibilities and the rise of a new generation – one reacting not only against a discredited notion of transcendence but also against the unfulfilling shallowness and existential disorientation caused by postmodern surface – we enter a new period: a metamodern period, whose structure of feeling is characterized by a sort of “oscillation” between these poles. Proposed by cultural theorist Timotheus Vermeulen and philosopher Robin van den Akker as the new “dominant cultural logic of modernity”, metamodernism evokes a continuous oscillation between (i.e. meta-) seemingly modern strategies and ostensibly postmodern tactics, as well as a series of practices and sensibilities ultimately beyond (i.e. meta-) these worn out art-categories. Indeed, out of this crucible it seems an entirely new kind of depth model has been forged. For some of this generation are daring to imagine transcendence again. There is a revival of the mythic; sublimity, narrative, depth, meaning, and reorientation are once again being sought out and can be seen within metamodern artforms. And yet, precisely because one knows this transcendence cannot be unequivocally asserted (indeed, quite the contrary), its entertainment as an idea is of an essentially different sort than (pre)modern naiveté. It is indeed an “informed naiveté” a sense of transcendence arising out of and ultimately held in check by the acknowledged immanent frame. The show's curators refer to the notion of sleight of hand in their exhibition notes, comparing art with the field of magic and trickery. Art's “magical” operations necessarily exploit the constraints of the systems in which they operate, perhaps requiring a degree of suspension of disbelief in order to be fully realised. Here, the perceptive metamodern spectator can be seen to acknowledge the smoke and mirrors, whilst continuing to hope for the emergence of something greater than the sum of its parts: the promise that reason might be usurped by affect.

Keywords: actions of postmodernism, art practice of metamodernism, performance twist, syncretic aesthetics, strategies of double cropping.

Ми живемо в епоху легітимної експансії світоглядного кошмару Богозалишеності, у світі напівживих, але процвітаючих біо-манекенів, армії блискуче виряджених, людиноподібних големів-автоматів, легко керованих сугестивними психотехнологіями маріонеткових ЗМІ та Інтернету. Ця нудна й передбачувана сфера калькульованої крижаної ясності скроєна за філософськими сценаріями Галілея, Декарта, Канта та приправлена понуро-раціоналістичними й несмачними спеціями Глюксмана і Габермаса.

У такій ситуації діячі сучасного мистецтва мимоволі виявилися залученими у напружений та динамічний процес рефлексії неоднозначної і болісної трансформації соціально-культурного тіла планети. Ось чому впродовж останніх десятиріч нам доводиться поставати свідками того, як хмара фільтрів постмодерністської артпрактики (реконструкції Рейчел Уайтрід, ілюзії Жоса де Мея, інсталяції Деніела Бьурена, відео Марти Рослер і т. п.) витворюють ризому викривлених (іронічно-саркастичних) дзеркал реального буття, культурової спадщини. Це радикалізує віддалення митця від першопричини як “безглузлого поняття”, “наївної примари” [8]. Більше того, як констатують Чарльз Дженкс [21], Жан Франсуа Ліотар [8], Фредерік Джеймісон [6], Іхаб Хассан [19], таке загравання з традицією у

лабіринті бодрійярівських симулякрів, перетворившись на самоціль, провокує створення масової культури і занурюється в контрпасіонарну ситуацію інфернально імпульсуючого, штучного затягування історичної паузи. Воно нестерпно набридає животінням у в'язкому болоті імпотентної культури реміксів, млявим модифікаційним повтором давно віджилих форм, конвульсивно “оживлюваних” потужною енергетикою новітніх цифрових технологій, та істеричним випинанням перверсивних тенденцій сучасності (крайнього фемінізму, гомосексуалізму, політкоректної всездозволеності). Інтерпретація постмодерністського маскульту нагадує розв'язання захоплюючих квестів із цинічних посилань і цитат [3, с. 38] – фантомних та одномірних, розрахованих на невибагливий бездуховний натовп.

Утім, шанс виникнення зовсім іншого мистецтва, екзистенційно куди насиченішого і значущішого, далеко не втрачено. Контури такої арт-практики вже починають поступово проступати в отупляючому тумані актуальної дійсності. Мистецтво повертається до власного магічного витоку (магічного ритуалу, містеріального дійства) і незабаром почне відігравати у житті людини не декоративно-розважальну, а магічно-оперативну роль, допомагаючи їй звільнитися від снодійної енергії соціуму і вступити на шлях духовного переображення. Йдеться про глобальний культуровий процес, що характеризується “коливанням” над двома протилежностями ХХ століття – модерністським бунтарським пафосом і постмодерністською іронією (байронівським переспівом ідей Канта).

Однією зі спроб означення нової арт-практики є дефініція “*метамодернізм*” (від грец. μεταζύ – “*рух між-поза протилежними полюсами*”), яку запропонували у 2010 році голандські філософи Тимотеус Вермулен і Робін ван ден Аккер у однойменних “Нотатках” [24]. А в 2011 році, на підставі методологічних узагальнень Ж. Бодрійяра [1], В. Мартинова [9], Г. Померанца [10], Д. Уоллеса [13], Дж. Франзена [14], М. Епштейна [15], С. Абрамсона [16] і багаторічного досвіду безпосереднього спілкування з лідерами метамодерністів – Деміеном Херстом², Джеффом Кунсом, Такасі Мураками, Трейсі Емін, Олафуром Еліассоном і Джеймсом Тарреллою – Люк Тернер (завдяки творчій колаборації зі Шаєм Лабафом) на своєму сайті опублікував “Маніфест метамодерніста” [23]. Його зміст віддзеркалює портрет підприємливого, принципового і схибленого на саморекламі аукціоніста, який з євангельським завзяттям проповідує доктрину Жана-Поля Сартра: “*Людина – це перш за все істота, яка свідомо проектує себе в майбутнє*” [23, с. 4]. Із 8 пунктів “Маніфесту” увагу привертає сьомий: “*Точно так само, як наука прагне до поетичної елегантності, художники можуть вирушити на пошуки істини. Пізнавальним ґрунтом для них може слугувати афористична і метафористична інформація. Ми пропонуємо науково-поетичний синтез найвісного магічного реалізму та незаідеологізованого прагматичного романтизму. Сотеріологічна активність осциляції (від лат. *oscillatum* – *гойдатися, коливатися*) породжує смисл з надією на перспективу піднесеного*” [23, с. 10].

Очевидність сказаного підтверджують живопис Адама Міллера, Мітча Гріффіта, Кея Доначі, колажі Девіда Торпа, інсталяції Баса Яна Адера. Ще рельєфніше це проглядається в архітектурних практиках (останні проекти Херцога і де Мьорона, міські пейзажі Арміна Бейма і Грегорі Крюдсона; приміські ритуали Девіда Лінча, будівля Ельбської філармонії П’єра де Мьорона і Жака Герцога в Гамбурзі). У них успішно подолана суперечність між культурою і природою, кінечним і безкінечним, буденним і піднесеним, формальною структурою і

¹ Більшість критиків для визначення цієї ситуації скористалися семантично суперечливим терміном “*пост-постмодернізм*”. Філософ Алан Кірбі для позначення сучасної парадигми культури запропонував дефініції “*цифро-модернізм*” і/або “*псевдомодернізм*” [20, с. 2.]. Теоретик культури Роберт Самуельс охарактеризував нашу епоху як “*автомодернізм*” [22, с. 9].

² Одним із переконливих втілень цього духу постав “шедевр” Демієна Херста “За любов Господа” (2007) – своєрідний символ західної цивілізації. Це – платиновий зліпок людського черепа у натуральну величину, щедро інкрустований діамантами і людськими зубами. Цей чудернацький та вульгарний проект є відверто комерційним (аббревіатура його назви *FLOGI* означає “продавати”), а тому виставлений у відповідних театральних декораціях: у центрі затемненої кімнати, на чорній тканині, зі спеціальною підсвіткою. Його можна тлумачити як символ безжалісної і байдужої епохи, впродовж якої багатство і марнославство розбестили та знищують людей.

бюрократичною невизначеністю (як альтернативою деконструкції)¹. Заперечуючи постмодерністську метафору світу “як тексту”, вони сходяться на актуальності метафори світу “як *множинного перформативного акту*” (від лат. *performato* – дію)².

Мета статті – здійснити антропологічне обґрунтування нового перформативного повороту в образотворчому мистецтві.

Основною проблемою, що постала перед нами на початку дослідження, виявилася художня епістемологія візуально-оптичного *а-топічного метаксису* (буквально: місця (топосу), для якого немає місця; території без кордонів, позиції без меж).

Серед таких а-топічних прикладів назвемо кілька експонатів Denny Gallery (2018). Це не інтелектуальні та не банальні, але щирі й красиві дигітальні одкровення Рассела Тайлера. Його проект “Мир” створений енергійними мазками олійної фарби помаранчевого спектру на дерев’яній панелі, з ретельно промальованими градієнтними переходами (за допомогою вугільних паличок і мастихіну).

Інсталяція “Використовувати більше зеленого кольору” Джеймса О. Кларка – це шість яскраво-зелених кульок, підсвічених потужним світловим променем кольору шартрез, які розміщені на трьох сходинках алюмінієвої рейки, що кріпиться на колоні біля входу до галереї.

Картина “Паперова лялька-3” Джастіна Хілла – живописно-скульптурний перформанс на дерев’яній панелі химерної форми. Деформований знак *speech bubble* розбиває полотно на три формати, нагадуючи яскраві й фанкові форми акцій Елізабет Мюррей. Фігури пастельних відтінків накладаються одна на одну, створюючи метафоричну алюзію клаустрофобії. Енергійні лінії, кола та мережива перед і за колажоподібними фігурами об’єднує оцифрована лінія (техніка Photoshop).

Елементи колажу представлені й у проекті Марселіна МакНіла “Скелелаз”. На великому полотні домінують п’ять ретельно виструктурованих плоских фігур біоморфної форми. Незвичне поєднання кислотно-жовтого, холодно-сірого і рожевого кольорів створює простір для оранжево-зелених бліпсів. Палітровий “ніж” створює м’яку опозицію твердим і плоским формам. Унікальність архітектоніки форми зумовлена напругою між аморфністю зображеного тіла й чіткістю кадрування простору.

Осягнення сутнісного смислу цих проектів, як переконав досвід, передбачає переналаштування нашого візуального мислення та вибору відповідної оптики. Йдеться про осмислення і реалізацію принципів організації складних метасистем [12]. Їх можна розділити на три групи:

1) **принципи складності:**

- неаддитивності;
- цілісності;
- додатковості (за Н. Бором);
- спонтанного виникнення (за І. Пригожиним);
- несумісності (за Л. Заде);

2) **принципи невизначеності:**

- управління невизначеностями;
- незнання (неповнота, неточності та суперечності знання про складні системи);
- множинності не-факторів (у сенсі А. С. Наріньяні);

¹ Йдеться, насамперед, про такі проекти, як: De Young Museum (Сан-Франциско, 2005); інтер’єр Walker Art Center (Minneapolis, 2005); фасад Caixa Forum (Madrid, 2008); бібліотека Бранденбурського технічного університету (Котбус, 2004); Китайський національний стадіон (Пекін, 2008); житловий небосяг на Леонард-стріт, 560 (Нью-Йорк); Miami Aft Museum (Флорида); Elbe Philharmonic Hall (Гамбург); Трикутник (Париж).

² *Перформатизм* як культурна реакція людей на прийняття чи неприйняття події, явища в їх цілісності постає компенсацією постмодерністської деконструкції, діатропіки і розсіювання [2; 7; 11]. Сучасна артпрактика перформатизму представлена комп’ютерними технологіями формування абстрагованого естетичного контексту, що надає актуальній життєвій сцені неоднозначного смислу (так званий прийом “подвійного кадрування”, за Р. Ешельманом [17]). Цей прийом кардинально змінює ставлення людей до речей і подій, які до цього здавались їм надто примітивними чи банальними. Ці перформанси спонукають реципієнта активно рефлексувати несподіваний досвід.

– відповідності;

3) **принципи еволюції:**

- різноманітності шляхів розвитку;
- єдності та взаємопереходів порядку і хаосу;
- коливальної (пульсуючої) еволюції.

Означені принципи реалізують за допомогою особливих художніх *стратегій*. Серед них найефективними є:

- метарефлексивність;
- наратив “подвійного кадру”;
- дизайнова провокація;
- soft-norm;
- конструктивний пастіш;
- нормкор;
- антропоморфізація;
- meta-cute.

1. *Метарефлексивність* – це спосіб глибокого занурення аукціоніста (що постає водночас і автором/адресантом, і адресатом/глядачем, і навіть жанром або середовищем, в якому відбувається акція) у своє “Я”. У цьому випадку саморефлексія автора є моделлю для саморефлексії реципієнта як екзистенційної іпостасі, що споглядає себе у “власних 4-D фільмах”.

2. *Метод “подвійного кадру” (double cropping)*, як відомо, описав Р. Ешельман при дослідженні механізму реалізації перформатизму – сучасної культурної компенсаторної реакції (фасцинації¹), яка породжує відповідний естетичний контекст – глибоке емоційне переживання (радість, захоплення, екстазу тощо – так званий “зовнішній кадр”), що, своєю чергою, спонукає акціоніста до виявлення високих смислів навіть у повсякденній ситуації. На етапі співучасті у перформансі означена стратегія зумовлює незаангажоване сприйняття проблеми реципієнтом, що мотивує його до:

- відмови від спотворених уявлень про цінності добра, свободи, щастя, правил гри, масок, нав’язаних соціумом;
- відвертої розмови про те, що об’єктивно турбує або зацікавлює;
- відкритості для нових взаємин через вчинки морального самовизначення, незважаючи на побоювання здатися слабкодушним або смішним;
- внутрішньої готовності змінюватися навіть попри шалений опір соціуму.

3. *Дизайнова провокація* – це метод досягнення вразливої і дивовижної ексцентричності образу (персонажа, події, досвіду), виявленої поза межами універсальної норми.

4. *Soft-norm* – це прийом надання формі пластичності, плинності, невизначеності. В умовах розмитого медіуму, жанрової різноманітності та ментального хаосу “м’яка норма” постає чинником семіотичної консолідації, своєрідним *хештегом*, привнесеним із відео- та медіа-арту. З одного боку, він локалізує концепт у мережевому просторі, а з іншого – вказує на опосередкованість образів, джерело яких – не предмети матеріального світу, а їх інформаційні (текстові) відтворення.

5. *Конструктивний пастіш* – це метод створення свідомо деформованої копії, зіставлення різних імітації художньої практики минулого. Об’єктами пастішу можуть поставати сюжети, авторський стиль, художні течії та школи. Одним із прикладів пастішу вважаємо *постжанровий живопис*.

6. *Normcore*² (*стандартний базовий стиль*) – це субкультурний жест мілленіалів “цифрової епохи”, базований на свідомому, спеціальному прийнятті зовнішньої невибагливості

¹ У даному випадку йдеться про *фасцинацію* як спосіб управління мотивацією людини через посередництво перформансу.

² За однією версією, слово **normcore** в англійській мові утворено від *normal* (“нормальний, звичайний, стереотипний, повсяденний”) і *hardcore* (“фанатично відданий; неприкритий, махровий”); за іншою – від *normal* (“нормальний, звичайний”) і *core* (“суть, сутність, серцевина, ядро”).

та прагненні виглядати “як усі”. Стиль нормкору цитує скандинавський чи японський мінімалізм, модернізм, дизайн 50-х–60-х років ХХ ст., усіляке ретро. Прибічники цього стилю прагнуть до відкритості, взаєморозуміння і найвищої соціалізації. Ідеологи *нормкору* [19] стверджують, що за вибором дизайну повсякденності ховається відмова від індивідуалізму на користь здобуття свободи, яка не залежить від унікальності. При цьому, як пояснює своїм читачам сайт Wonderzine, нормкор аж ніяк не означає ігнорування власної індивідуальності, а пропонує новий спосіб її вираження – “виділятися не виділяючись” [18]. Ось чому в живописі нормкору акцентують на тому, щоб, з одного боку, не підкреслювати індивідуальність акціоніста, а з іншого – реалізувати її таким оригінальним способом.

7. *Антропоморфізація* – це засіб художнього зображення, за якого певний предмет, явище в різних аспектах уподібнюється людині; привнесення до тексту враження постійної людської присутності, яка набуває найрізноманітніших виявів з допомогою багатьох чинників, спроектованих на ті чи ті явища природи, історії.

8. *Meta-Cute* – це спосіб навернення світу дорослих до світу дитячої невинності та простоти (але в жодному разі не інфантильності!); спроба вийти за межі правил гри “дорослої цивілізації”. На додаток до химерних персонажів та сюжетних ліній і антропоморфних символів, прийом *meta-cute* охоплює “запасний” плоский (“чистий”) дизайн.

Упровадження цих стратегій потребує заміни пасивного арт-споглядання перформативним *вчинком*, тобто духовного перетворення адресата, розкриття у ньому таких здібностей:

- осмислення доцільності апостольської поради: “Не пристосовуйтеся до віку цього, але перемінітьс я відновою розуму вашого” (Рим., 12, 2);

- відродження ставлення до творчості як до духовної практики, уміння результативно трактувати парадокс;

- орієнтації на Красу як на творчу свободу духа;

- відновлення активного прагнення до Істини на основі віри – розумної, сердечної і незгасної;

- визначення аддитивного об’єму мистецької проблеми на основі створення мотиваційних альянсів співбуття з її сутністю;

- здатності до співпраці в любові з альтернативною позицією (в часі й просторі) та її носіями (як носіями цінності образу Божого) – можливо, до часу “незнаними і не шанованими, але не розпачливо безнадійними” (2 Кор. 4,8-9) – заради перспективи утвердження Істини;

- осмислення неоднозначності (“метаксуюності”) чистого художнього буття і толерації його присутності (більшої-меншої) у кожній арт-акції;

- здатність вийти за межі буденного сприйняття і пережити “досвід лімінальності”, необхідний для *внутрішньої зміни* з тим, щоби збагнути: у непростому сучасному світі, завдяки милосердю Спасителя, кожен має шанс залишатись “у тому званні, в якому покликаний, не стаючи рабом людей” (1 Кор., 20, 23).

Ці здібності з усією очевидністю ставлять проблему *нової чуттєвості*, яка передбачає:

- *спієбуття* у заданій спогляданім предметом *атмосфері*, *аурі* сприймання як основотвірній підставі для наступного його семасіологічного розпізнавання;

- *відкритість до пошуків автентичності*, що нівелює межі між трансцендентним та іманентним;

- антиномічну імпліцитність в осягненні сутнісного смислу проекту, акції.

Ефект такого роду естетичних новацій пов’язаний зі становленням метамодерністського художнього світобачення. Воно характеризується антиномічним співіснуванням архетипних наративів з новими смисловими горизонтами артефакту, відмовою від усталених каузальних зв’язків, звичних семіотичних формул, щоби за допомогою маргінальних відступів і коментарів зазирнути у запаморочливу безодню художньої епістеми [5]. У лабіринті метамодерністського художнього процесу відкривається можливість для пошуків семасіологічного співзвуччя, що здатне “нон-актуально дисонувати” [4, с. 22]. Рекомбінуючи і примножуючи системи мовленнєвих еквівалентів, адресант і адресат аудіопроекту співорганізують перформативну гру видимих та невидимих версій екзистенціального, що отримують претензію на

трансцендентний вимір [20, с. 4]. Такий методологічний підхід ґрунтується на перенесенні акценту з питання “ЩО є мистецтво?” на питання “ЧОМУ є мистецтво?”, щоби прийти до розуміння його інструментальної природи.

Висловлене дає підстави стверджувати, що образотворчий метамодернізм – це не стилістичний закон чи статут, а дух часу, атмосфера, нематеріальний ефір, що пронизує всіх і усе. Він, як виявляється, постає тим художньо-ритуальним фронтиром, що змушує нас іти вперед – у напрямку нарощування “маси” утаємниченої Краси, через пошуки митцем приватних рішень, що спрямовують його синергійний рух з Творцем (зі складними вертикальними і горизонтальними зв’язками). Він здатний до тотальної деперсоналізації (перетворення у прецесію образів), але відмовляється доводити цей процес до кінця в результаті виявлення недеконструйованих ідеалістичних ірраціональних сподівань на епіфанію трансцендентного і готовності до цієї Зустрічі. Утім, пропонується теза – це не догма, а лише запрошення до обговорення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – Москва : Добросвет; КДУ, 2006. – 258 с.
2. Гребенюк А. А. Метамоде́рнизм в психологии или уход от игры в жизнь к ее перформатизму / А. А. Гребенюк // WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATION: сборник статей VI Международной научно-практической конференции. В 2 ч. – Ч. 1. Пенза : МНЦС “Наука и Просвещение”, 2017. – С. 313–317.
3. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – Київ : Факт, 2018. – 284 с.
4. Даими Т. Манифест нон-актуального: отворить дверь / Т. Даими. – Киев : Фолио, 2016. – 178 с.
5. Делёз Ж. Логика смысла / Ж. Делёз ; [пер. с фр. Я. И. Сирский]. – Москва : Раритет, 2008. – 480 с.
6. Джеймисон Ф. Постмоде́рнизм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Ф. Джеймисон ; [пер. з англ. і післямова П. Дениска]. – Київ : Курс, 2008. – 504 с.
7. Доманска Э. Перформативный поворот в современном гуманитарном знании / Э. Доманска // Способы постижения прошлого. Методология и теория исторической науки / [отв. ред. Кукарцева М. А.]. – Москва : Канон; РООИ “Реабилитация”, 2011. – 352 с.
8. Лиотар Ж.-Ф. Постмоде́рнистская феноменология / Ж.-Ф. Лиотар ; [пер. Янсон М. М.]. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 301 с.
9. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – Москва : Издательский дом “Классика – XXI”, 2005. – 288 с.
10. Померанц Г. С. Дороги духа и зигзаги истории / Г. С. Померанц. – 2-е изд. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 464 с.
11. Рыжакова С. И., Сироткина И. Е. Перформанс как новая парадигма в гуманитарных и социальных науках. URL: <http://www.anthropya.com/articles/main/100/> (дата звернення: 02.10.2018).
12. Тарасов В. Б. От многоагентных систем к интеллектуальным организациям: Философия, психология, информатика / В. Б. Тарасов. – Москва : Эдиториал УРСС, 2002. – 352 с.
13. Уоллес Д. Ф. Заметки о чувстве юмора Кафки / Д. Ф. Уоллес ; [пер. Поляринова А. С.]. – Москва : КРУГ, 2015. – 988 с.
14. Франзен Дж. Безгрешность / Дж. Франзен ; [пер. Соколова Н. Г.]. – Москва : Литагент Согрус, 2016. – 780 с.
15. Эпштейн М. После будущего. Парадоксы культуры / М. Эпштейн. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 384 с.
16. Abramson S. Ten Basic Principles of Metamodernism / S. Abramson. – Updated Jun 25, 2015. URL:http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html (дата звернення: 09.10.2018).
17. Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism / R. Eshelman // Anthropoetics. – Vol 6, no. 2. – URL: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm> (дата звернення: 02.10.2018).

18. Freinacht H. *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics. Book One* / H. Freinacht. – København: Metamoderna ApS, 2017. – 414 p.
19. Hassan I. *The Postmodern Turn: Essays on Postmodernism and Culture* / I. Hassan. – Columbus : Ohio State University Press, 2017. – 196 p.
20. Kirby A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture* / A. Kirby. – New York ; London : Continuum, 2009. – p. 2.
21. Jencks Ch. *13 Propositions of Post Modern Architecture* / Ch. Jencks // *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. – Chichester, 1997. – 309 p.
22. Samuels R. *Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education* / R. Samuels. – Los Angeles, University of California. – 220 p.
23. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction* / L. Turner. – URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата звернення: 02.10.2018).
24. Vermeulen T., van den Akker R. *Notes on “Notes on Metamodernism”* / T. Vermeulen, van den Akker R. // *Notes on Metamodernism – June 3, 2015* – URL: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (дата звернення: 17.10.2018).

REFERENCES

1. Bodriyyar, Zh. (2006). *Prozrachnost zla* [Transparency of evil], Moscow, Dobrosvet; KDU. (in Russian).
2. Grebenyuk, A. A (2017). Metamodernism in psychology or the departure from the game of life to its performanceism // *WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATION: sbornik statey VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [WORLD SCIENCE: PROBLEMS AND INNOVATION: collection of articles of the VI International Scientific Practical Conference], in 2 parts. part 1, Penza, MNTsS “Nauka i Prosveschenie”, p. 313–317. (in Russian).
3. Hundorova, T. (2018). *Kitch i literatura. Travestii* [Kitsch and literature. Travesties], Kyiv, Fakt. (in Ukrainian).
4. Daimi, T. (2016). *Manifest non-aktualnogo: otvorit dver* [The manifesto of the non-current: open the door], Kyiv, Folio. (in Russian).
5. Delez, Zh. (2008). *Logika smysla* [Logic of meaning], translation from french Ya Sirsky, Moscow, Raritet. (in Russian).
6. Dzheimison, F. (2008). *Postmodernizm, abo Lohika kultury piznoho kapitalizmu* [Postmodernism, or the Logic of the culture of late capitalism], translate from english and the afterword by P. Denysko, Kyiv, Kurs. (in Ukrainian).
7. Domanska, E. (2011). Performative turn in modern humanities knowledge, *Sposoby postizheniya proshlogo. Metodologiya i teoriya istoricheskoy nauki* [Ways to comprehend the past. Methodology and theory of historical science], responsible ed. M. Kukartseva, Moscow, Kanon ; ROOI “Reabilitatsiya”. (in Russian).
8. Liotar, Zh.-F. (2001). *Postmodernistskaya fenomenologiya* [Postmodern Phenomenology], translation M. Janson, Saint Petersburg, Aleteyya. (in Russian).
9. Martynov, V. I. (2005). *Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy realnosti* [Zone opus posth, or the birth of a new reality], Moscow, Izdatel'skiy dom Klassika – XXI. (in Russian).
10. Pomerants, G. S. (2013). *Dorogi duha i zigzagi istorii* [Roads of the Spirit and Zigzags of History], 2 edition, Moscow ; Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnyih initsiativ. (in Russian).
11. Ryizhakova, S. I., Sirotkina, I. E. Performance as a new paradigm in the humanities and social sciences, available at: URL: <http://schschsch.antropya.tsom/artitsles/main/100/> (data zvernennya: 02.10.2018). (in Russian).
12. Tarasov, V. B. (2002). *Ot mnogoagentnyh sistem k intellektualnyim organizatsiyam: Filosofiya, psihologiya, informatika* [From multi-agent systems to intellectual organizations: Philosophy, psychology, computer science] Moscow, Editorial URSS. (in Russian).
13. Uolles, D. F. (2015). *Zametki o chuvstve yumora Kafki* [Notes on Kafka's sense of humor], trans. A. Polyarinova, Moscow, KRUG. (in Russian).

14. Franzen, Dzh. (2016). Bezgreshnost [Sinlessness], trans. N. Sokolova, Moscow, Litagent Corpus. (in Russian).
15. Epshteyn, M. (2015). *Posle buduschego. Paradoksy kultury* [After the future. Culture paradoxes], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. (in Russian).
16. Abramson, S. (2015). Ten Basic Principles of Metamodernism, Wesleyan University Press. available at: http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-et_b7143202.html. (in English).
17. Eshelman, R. (2017). Performatism, or the End of Postmodernism. *Anthropoetics*. Vol 6, no. 2, available at: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm>. (in English).
18. Freinacht, H. (2017). *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics*. Book One, Kobenhavn: Metamoderna ApS. (in English).
19. Hassan, I. (2017). *The Postmodern Turn: Essays on Postmodernism and Culture*, Columbus, Ohio State University Press. (in English).
20. Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York ; London, Continuum. (in English).
21. Jencks, Ch. (1997). 13 Propositions of Post Modern Architecture, *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Chichester. (in English).
22. Samuels, R. *Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education*, Los Angeles, University of California. (in English).
23. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. available at: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>. (in English).
24. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on “Notes on Metamodernism”, *Notes on Metamodernism*, June 3, 2015, available at: <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (in English).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аль Равашдех Самер – аспірант кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

Андрусишин Тетяна Богданівна – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Бслікова Валентина Венедиктівна – доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України.

Бойко Христина Степанівна – доцент кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”, кандидат архітектури.

Бурська Олена Петрівна – доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, кандидат педагогічних наук.

Ванюга Людмила Степанівна – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України.

Василюк Тарас Андрійович – аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”.

Вербіцька Ірина Орестівна – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Вискварка Яна Миколаївна – аспірант кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Войченко Ольга Миколаївна – доцент кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, заслужена артистка України.

Вольська Світлана Олексіївна – викладач кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

Вороновська Ольга Володимирівна – докторант кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, кандидат мистецтвознавства.

Гаценко Галина Степанівна – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, заслужений працівник культури України.

Ген Чижун – аспірант кафедри теорії та історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Гнатюк Михайло Васильович – доцент кафедри фахових методик і технологій початкової освіти ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, кандидат мистецтвознавства.

Гриненко Світлана Миколаївна – аспірант кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Грицюк Олена Юріївна – викладач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Дацюк Наталія Михайлівна – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Дзундза Роман Михайлович – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”.

Дондик Оксана Іванівна – старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, заслужена артистка України.

Євгенєва Марія Василівна – викладач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

Закрасняна Жанна Миколаївна – старший викладач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Золотарчук Наталія Ігорівна – доцент кафедри дизайну факультету архітектури, будівництва та дизайну Івано-Франківського Університету Короля Данила, кандидат мистецтвознавства.

Каплієнко-Глюк Юлія Володимирівна – докторант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Квасниця Роксоляна Богданівна – старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

Кондрацька Людмила Анатоліївна – професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, доктор педагогічних наук.

Косів Василь Михайлович – доцент кафедри графічного дизайну Львівської національної академії мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Косів Роксолана Романівна – доцент кафедри сакрального мистецтва Львівської національної академії мистецтв, старший науковий працівник Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, кандидат мистецтвознавства.

Котляр Євген Олександрович – професор кафедри монументального живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Кречко Наталія Михайлівна – завідувач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, доцент, заслужена артистка України.

Кузів Михайло Петрович – асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України.

Лінда Світлана Миколаївна – завідувач кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”, доктор архітектури, професор.

Лузан Олександр Володимирович – концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Луковська Ольга Ігорівна – заступник директора з науково-мистецької діяльності Львівського Палацу мистецтв, доцент Української академії друкарства, кандидат мистецтвознавства.

Мазур Ірина Володимирівна – старший викладач кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Макаренко Лідія Петрівна – доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства.

Мельниченко Ірина Володимирівна – концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Науменко Наталія Валентинівна – професор кафедри гуманітарних дисциплін Національного університету харчових технологій, доктор філологічних наук.

Остапенко Лілія Володимирівна – викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”.

Попова Алла Борисівна – завідувач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, доцент, народна артистка України.

Салдан Світлана Олександрівна – доцент кафедри музикознавства і хорового мистецтва Львівського національного університету ім. Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.

Самолук Вадим Михайлович – концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Сергєєва Наталія Вікторівна – доцент кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету, кандидат мистецтвознавства.

Сізова Нінель Степанівна – викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.

Сіненко Оксана Олександрівна – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, кандидат педагогічних наук.

Сліпченко Оксана Сергіївна – концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Смоляк Павло Олегович – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

Сталінська Галина Дмитрівна – викладач кафедри дизайну інтер’єру Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Студенець Наталя Василівна – старший науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, кандидат мистецтвознавства.

Тилик Ігор Володимирович – старший викладач кафедри академічного хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

Топорівська Ярослава Володимирівна – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

Трубчанінов Владлен Олександрович – фахівець першої категорії Центру зв’язків з громадськістю Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; аспірант кафедри історії України історичного факультету Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди.

Тютюнник Ірина Святославівна – доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

Чабан Тетяна Ігорівна – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Чуйко Олег Дмитрович – завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, доцент, кандидат мистецтвознавства.

Чупашко Іван Петрович – доцент кафедри оркестрового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Шпортько Олексій Вікторович – старший викладач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ “Київський університет культури”, заслужений артист України.

Якобенчук Назар Олександрович – старший викладач кафедри академічного хорового та інструментального мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Ямборко Ольга Ярославівна – доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”, кандидат мистецтвознавства.

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Al Ravashdeh Samer – Postgraduate Student of the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University.

Andrusishin Tetiana – Postgraduate Student of the department of Musical Education Methodology and Conducting of the Institute of Musical Art of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Belikova Valentina – Associate Professor of the department of Musicology, Instrumental and Choreographic Training of Kryvyi Rih State Pedagogical University, Candidate of Art Studies, Honored Worker of Culture of Ukraine.

Boyko Chrystyna – Associate Professor of the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University, Candidate of Architecture.

Burska Olena – Associate Professor of the department of Musicology, Performing Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

Chaban Tetiana – Applicant of the department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Chupashko Ivan – Associate Professor of the department of Orchestral Conducting of M. Lysenko Lviv National Music Academy

Chuyko Oleh – Head of the department of Design and Theory of Art of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Associate Professor, Candidate of Art Studies.

Datsiuk Natalia – Assistant of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

Dondyk Oksana – Senior Lecturer of the department of Academic Choral Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine.

Dzundza Roman – Postgraduate Student of the department of Musical Ukrainian Studies and Folk and Instrumental Art of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”.

Geng Zhirong – Postgraduate Student of the department of Theory and Art History of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Grynenko Svitlana – Postgraduate Student of the department of Variety Performing Arts of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

Hatsenko Halyna – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Honored Worker of Culture of Ukraine.

Hnatyuk Mykhailo – Associate Professor of the department of Professional Methods and Technologies of Elementary Education of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Candidate of Art Studies.

Hrytsiuk Olena – Lecturer of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Kapliyenko-Iliuk Yuliya – Doctoral Student of the department of Theory of Music and Composition of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies, Associate Professor.

Kondratska Liudmyla – Professor of the department of Musicology and Methodology of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Doctor of Pedagogical Sciences.

Kosiv Roksolana – Associate Professor of the department of Sacred Art of Lviv National Academy of Arts, Senior Researcher of the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, Candidate of Art Studies.

Kosiv Vasyl – Associate Professor of the department of Graphic Design of Lviv National Academy of Arts, Candidate of Art Studies.

Kotlyar Yevgen – Professor of the department of Monumental Painting of Kharkiv State Academy of Design and Arts, Candidate of Art Studies.

Krechko Nataliia – Head of the department of Academic Choir and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine.

Kuziv Mykhailo – Assistant of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Honored Art Worker of Ukraine.

Kvasnytsya Roksolana – Senior Lecturer of the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University.

Linda Svitlana – Head of the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University, Doctor of Architecture, Professor.

Lukovska Olha – Deputy Director of the Scientific and Artistic Activity of Lviv Palace of Arts, Associate Professor of Ukrainian Academy of Printing, Candidate of Art Studies.

Luzan Oleksandr – Concertmaster of the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Makarenko Lidiia – Associate Professor of the department of Academic and Pop Vocal of the Institute of Arts of the Borys Grinchenko Kyiv University, Candidate of Art Studies.

Mazur Iryna – Senior Lecturer of the department of Theory and Methodology of Music Art of Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy.

Melnychenko Iryna – concertmaster of the department of Music Art of Kyiv National University of Culture and arts.

Naumenko Natalia – Professor of the department of Humanitarian Disciplines of National University of Food Technologies, Doctor of Philology.

Ostapenko Liliia – Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”.

Popova Alla – Head of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Associate Professor, People’s Artist of Ukraine.

Saldan Svitlana – Associate Professor of the department of Musicology and Choral Art of Ivan Franko National University of Lviv, Candidate of Art Studies.

Samoliuk Vadym – Concertmaster of the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Sergeieva Natalia – Associate Professor of the department of Design of Cherkasy State Technological University, Candidate of Art Studies.

Shportko Oleksii – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Honored Artist of Ukraine

Sinenko Oksana – Senior Lecturer of the department of Musical Art of PHEI “Kyiv University of Culture”, Candidate of Pedagogical Sciences.

Sizova Ninel – Teacher of the department of Vocal and Choral Preparation, Theory and Methods of Musical Education of M. Kotsyubinsky Vinnitsa State Pedagogical University.

Slipchenko Oksana – concertmaster of the department of Music Art of Kyiv National University of Culture and arts.

Smoliak Pavlo – Associate Professor of the department of Theater Arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of History.

Stalinska Galyna – Teacher of the department of Interior Design of the Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Studenets Natalia – Senior Researcher of the department of Fine Arts and Decorative Arts of the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology NAS of Ukraine, Candidate of Art Studies.

Toporivska Yaroslava – Associate Professor of the department of Musicology and Methodology of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences.

Trubchaninov Vladlen – specialist of the first category of the Center for Public Relations of V. N. Karazin Kharkiv National University; Postgraduate Student of the department of History of Ukraine Faculty of History of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University.

Tylyk Igor – Senior Lecturer of the department of Academic Choral Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies.

Tyutyunnyk Iryna – Associate Professor of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Vaniuha Liudmyla – Associate Professor of the department of Theater Arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies, Honored Art Worker of Ukraine.

Vasyliuk Taras – Postgraduate Student of the department of Design and Theory of Art, State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”.

Verbitska Iryna – Assistant of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

Voichenko Olha – Associate Professor of the department of Music Art of PHEI “Kyiv University of Culture” Honored Artist of Ukraine.

Volska Svitlana – Lecturer of the department of Fine Arts, Design and Methodology of Teaching of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Voronovskaya Olga – Doctoral Student of the Department of Music History and Musical Ethnography of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Associate Professor of the department of Musical Art and Choreography of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Candidate of Art Studies.

Vyskvarka Yana – Postgraduate Student of the department of Design of Kharkiv State Academy of Design and Arts.

Yakobenchuk Nazar – Senior Lecturer of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Yamborko Olha – Associate Professor of the department of Design and Theory of Art of State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Candidate of Art Studies.

Yevhenieva Mariia – Teacher of the department of Musicology and Methodology of Music Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies.

Zakrasniana Zhanna – Senior Lecturer of the department of Academic Choral and Instrumental Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

Zolotarchuk Natalia – Associate Professor of the department of Design the Faculty of Architecture, Construction and Design of Ivano-Frankivsk King Danylo University, candidate of Art Studies.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	5
<i>Лідія Макаренко. ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЛЕВА КОЛОДУБА НА ОСНОВІ МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ “ПРИЛУЦЬКОЇ СИМФОНІЇ”.....</i>	<i>5</i>
<i>Світлана Гриненко. СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ГІТАРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....</i>	<i>12</i>
<i>Роман Дзундза. ПОСТАТЬ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ ІДЕНТИЧНОСТІ</i>	<i>18</i>
<i>Світлана Салдан. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ФОРТЕПАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ТА МИРОСЛАВА СКОРИКА)</i>	<i>25</i>
<i>Жанна Закрасняна, Олена Грицюк, Назар Якобенчук. ПОЛІФОНІЯ ЯК ЗАСІБ ВИКЛАДЕННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В АРАНЖУВАННЯХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ А САРЕЛЛА</i>	<i>33</i>
<i>Наталія Кречко. ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ ТА УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА</i>	<i>39</i>
<i>Алла Попова, Ольга Войченко. ЗНАЧЕННЯ МЕДІАТЕХНОЛОГІЙ У ВИХОВАННІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА</i>	<i>45</i>
<i>Тетяна Андрусин. ГЕНДРНА РІВНІСТЬ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПРОБЛЕМИ ТА ОЗНАЧЕННЯ.....</i>	<i>50</i>
<i>Ігор Тилик, Оксана Дондик. ФОРМУВАННЯ НАУКОВО-АНАЛІТИЧНИХ ПАРАМЕТРІВ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ВЕДЕЛЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ МУЗИКОЗНАВЧО-ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	<i>57</i>
<i>Тетяна Чабан. РИСИ СТИЛЮ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР</i>	<i>66</i>
<i>Валентина Белікова. МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ВИЯВ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ (ДО 130-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА)</i>	<i>72</i>
<i>Оксана Сіненко, Лілія Остапенко. ТЕХНІКА ФОРСОВАНОГО СПІВУ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ.....</i>	<i>78</i>
<i>Олексій Шпортко, Галина Гаценко. ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ У КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ</i>	<i>85</i>
<i>Олена Бурська. ДИНАМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАКТУРНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА У ПОШУКУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ</i>	<i>90</i>

<i>Юлія Каплієнко-Люк.</i> ФОРТЕПАННИЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ	102
<i>Оксана Сліпченко, Ірина Мельниченко.</i> РЕАЛІЗАЦІЯ BASSO CONTINUO ЯК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ.....	109
<i>Ірина Мазур.</i> ЗНАЧЕННЯ ПРОГРАМНИХ ДОКУМЕНТІВ В ПРОЦЕСІ ЗБИРАЦЬКОЇ ТА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	116
<i>Ярослава Топорівська.</i> ХМАРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ	128
<i>Олександр Лузан, Вадим Самолюк.</i> БАЯН В СУЧАСНИХ КЛЕЗМЕРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ	134
<i>Ольга Вороновська.</i> АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИСУ ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ.....	139
<i>Нінель Сізова.</i> РОЛЬ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У РОЗВИТКУ ХОРОВОГО РУХУ НА ВІННИЧЧИНІ У 1920-Х РОКАХ.....	149
<i>Іван Чупашко.</i> ДИРИГЕНТСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ.....	157
<i>Марія Євгенєва.</i> ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ БАНДУРИСТІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ РЕАЛІЯХ.....	164
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....	173
<i>Наталія Науменко.</i> ГАМЛЕТІВСЬКА “ПАСТКА” ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ ПРИЙОМ У ДРАМІ Й ТЕАТРИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	173
<i>Павло Смоляк.</i> РОЛЬ СВЯЩЕНИКІВ У РОЗВИТКУ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ ПОВІТІ В КІНЦІ ХІХ – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	182
<i>Тарас Василюк.</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК ІМЕНІ МАРІЙКИ ПІДГІРЯНКИ У КОНТЕКСТІ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ	194
<i>Людмила Ванюга.</i> ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМИ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ГЕНЕТИЧНОЇ, ІСТОРИЧНОЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ’ЯТІ	201

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА	207
<i>Роксолана Косів. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІКОНОГРАФІЇ ПОКРОВУ БОГОРОДИЦІ У ТВОРЧОСТІ РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ 1680–1740-Х РОКІВ</i>	<i>207</i>
<i>Василь Косів. ОБРАЗИ ДІТЕЙ У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (1945–1989 РОКИ).....</i>	<i>214</i>
<i>Наталія Студенець. МАЛЬОВАНІ КИЛИМИ В ЕТНОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ</i>	<i>220</i>
<i>Владлен Трубчанінов. МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ ДМИТРОВИЧА ЄРМІЛОВА ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ У ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗИНА.....</i>	<i>229</i>
<i>Яна Вискварка. СУТНІСТЬ ТА СТАНОВЛЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ.....</i>	<i>234</i>
<i>Христина Бойко. МОТИВ СВІТОВОГО ДЕРЕВА В ОРНАМЕНТАЛЬНИХ СХЕМАХ ДЕКОРАТИВНОГО ОЗДОБЛЕННЯ МАЦЕВ</i>	<i>242</i>
<i>Ольга Ямборко. ХУДОЖНИК ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА І ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ У РАДЯНСЬКІЙ СИСТЕМІ ВИРОБНИЧИХ ВІДНОСИН</i>	<i>252</i>
<i>Наталія Золотарчук. ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕННЯ САКРАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ В ІКОНОСТАСАХ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ</i>	<i>257</i>
<i>Наталія Сергеева. ІСТОРИЧНІ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ОСНОВ ФІЛОСОФІЇ ДИЗАЙНУ</i>	<i>268</i>
<i>Галина Сталінська. ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ВІНТАЖ. ЗАСТОСУВАННЯ АУТЕНТИЧНИХ ОБ’ЄКТІВ У ДИЗАЙНІ ВІНТАЖНОГО ІНТЕР’ЄРУ ...</i>	<i>276</i>
<i>Євген Котляр, Ген Чжижун. ДЖУЗЕППЕ КАСТІЛЬОНЕ ТА ФОРМУВАННЯ НОВОГО КАНОНУ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ У КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ ХVІІІ СТОЛІТТЯ.....</i>	<i>284</i>
<i>Ірина Тютюнник. РОЛЬ ОРНАМЕНТУ В СТИЛІСТИЧНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ СТАНКОВОГО ТВОРУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ....</i>	<i>295</i>
<i>Самер Аль Равашдех. СТАНОВЛЕННЯ ТА КОРОТКА ХАРАКТЕРИСТИКА СУЧАСНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЙОРДАНІЇ.....</i>	<i>303</i>
<i>Світлана Лінда, Роксоляна Квасниця. ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОПТИМАЛЬНИХ УМОВ ВИДИМОСТІ У ДИЗАЙН-ПРОЕКТУВАННІ ПРЕЗЕНТАЦІЙНИХ ПРОСТОРІВ ДЛЯ МОДНИХ ПОКАЗІВ.....</i>	<i>308</i>
<i>Ольга Луковська. НОВІТНІ МИСТЕЦЬКІ ПРОЕКТИ В АРТТЕКСТИЛІ УКРАЇНИ</i>	<i>318</i>
<i>Світлана Вольська, Михайло Кузів, Ірина Вербіцька. СКУЛЬПТОР ІВАН КОЗЛИК. ТВОРЧІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ СОЦРЕАЛІЗМУ</i>	<i>325</i>

ЗМІСТ

<i>Наталія Дацюк.</i> ТВОРЧІСЬ АРХІТЕКТОРІВ – ПРЕДСТАВНИКІВ АРХІТЕКТУРНИХ ШКІЛ, ЯКІ ВПЛИНУЛИ НА ФОРМУВАННЯ АРХІТЕКТУРНОГО ТА КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ТЕРНОПОЛЯ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	331
<i>Михайло Гнатюк.</i> НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ І РЕМЕСЛА ГУЦУЛЬЩИНИ ТА ПОКУТТЯ: ТРАДИЦІЇ, МАЙСТРИ, ШКОЛИ, ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЕТНОДИЗАЙНУ ГАЛИЧИНИ	336
<i>Олег Чуйко.</i> МІФОЛОГІЧНА ТРАДИЦІЯ В ПЛАСТИЧНОМУ ДЕКОРІ ХРАМІВ ДАВНЬОЇ РУСИ	344
<i>Людмила Кондрацька.</i> ХУДОЖНІЙ МЕТАМОДЕРНІЗМ: ВІД ЕКСПАНСІЇ МЕРТВОГО – ДО ДИХАННЯ ЖИВОГО	354

CONTENTS

MUSICAL ART	5
<i>Lidiia Makarenko</i> . FEATURES OF FOLKLORE TRANSFORMATION IN THE LEV KOLODUB'S ORCHESTRAL WORKS BASED ON THE MUSICOLOGICAL ANALYSIS OF "PRYLUTSKA SYMPHONY".....	5
<i>Svitlana Grynenko</i> . SPECIFIC OF GUITAR WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS	12
<i>Roman Dzundza</i> . THE PERSONALITY OF MYKOLA LYSENKO IN THE CONTEXT OF THE PROBLEMS OF IDENTITY	18
<i>Svitlana Saldan</i> . GENRE-STYLISH MODELS OF THE FORTEPIAN MINIATURE IN THE CREATIVITY OF THE LVIV COMPOSERS (ON AN THE EXAMPLE OF CREATIONS STANISLAV LUDKEVYCH AND MYROSLAV SKORYK).....	25
<i>Zhanna Zakrasniana, Olena Hrytsiuk, Nazar Yakobenchuk</i> . POLYPHONY AS A MEANS OF PRESENTING MUSICAL MATERIAL IN ARRANGEMENTS OF VOCAL ENSEMBLES A CAPELLA	33
<i>Nataliia Krechko</i> . GENRE METAMORPHOSIS AND UKRAINIAN CHOIR ART IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR RUNCHAK'S CREATIVITY	39
<i>Alla Popova, Olga Voichenko</i> . THE IMPORTANCE OF MEDIATECHNOLOGIES IN EDUCATION OF POP-VOCALIST	45
<i>Tetyana Andrusishin</i> . GENDER EQUALITY IN MUSICAL ART: PROBLEMS AND DEFINITIONS	50
<i>Igor Tylyk, Oksana Dondyk</i> . THE FORMATION OF SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PARAMETERS OF THE STUDY OF ARTEM VEDEL'S CREATIVITY THROUGH THE PRISM OF MUSICOLOGY AND TEXTUAL RESEARCH FROM THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY TILL THE MIDDLE OF THE TWENTIETH CENTURY.....	57
<i>Tetyana Chaban</i> . THE FEATURES OF VASYL BARVINSKY'S STYLE ON THE EXAMPLE OF SONATAS IN B-FLAT MAJOR.....	66
<i>Valentina Belikova</i> . MUSICAL PERFORMANCE AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF EXECUTOR'S MASTERY (TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF HENRYCH NEUHAUS).....	72
<i>Oksana Sinenko, Liliia Ostapenko</i> . TECHNIQUE OF FORCEFUL SINGING IN POP VOCAL	78
<i>Oleksii Shportko, Halyna Hatsenko</i> . POP VOCAL IN THE CONTEXT OF THE SYNTHESIS OF ARTS.....	85
<i>Olena Burska</i> . DYNAMIC FEATURES OF THE PIANIST'S TEXTURAL THINKING IN SEARCH OF THE INTONATION EXPRESSIVENESS OF THE SOUND IMAGE	90
<i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk</i> . THE CONCERT FOR PIANO BY LEONID ZATULOVSKYI IN THE CONTEXT OF NATIONAL DEVELOPMENT OF THE GENRE	102

CONTENTS

<i>Oksana Slipchenko, Iryna Melnychenko.</i> REALIZATION OF BASSO CONTINUO AS A PART OF ACCOMPANIST'S EXPERIENCE	109
<i>Iryna Mazur.</i> THE IMPORTANCE OF SOFTWARE DOCUMENTS IN THE PROCESS OF GROWING AND SCIENTIFIC-RESEARCH ACTIVITY IN UKRAINE OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY	116
<i>Yaroslava Toporivska.</i> SURFACE TECHNOLOGIES IN EDUCATIONAL ACTIVITIES OF FUTURE MUSIC ACADEMIC PEDAGOGUES	128
<i>Oleksandr Luzan, Vadym Samoliuk.</i> BAYAN IN MODERN CLEASMERS COLLECTIVES: UKRAINIAN CONTEXT	134
<i>Olga Voronovskaya.</i> ACTUAL ASPECTS OF THE PROBLEM OF MUSICAL LANGUAGE SIGNS GENESIS	139
<i>Ninel Sizova.</i> THE ROLE OF MYKOLA LEONTOVYCH MUSICAL SOCIETY IN THE DEVELOPMENT OF CHOIR MOVEMENT IN VINNYTSIA REGION IN THE 1920 YEARS	149
<i>Ivan Chupashko.</i> THE ART OF CONDUCTING IN THE CONTEXT OF THE MODERN PEDAGOGICAL PRACTICE	157
<i>Mariia Yevhenieva.</i> FESTIVAL-COMPETITIVE MOVEMENT OF BANDURISTS OF TERNOPIL REGION IN MODERN SOCIO-CULTURAL REALITIES	164
THEATRICAL ART.....	173
<i>Natalia Naumenko.</i> HAMLETIAN “TRAP” AS THE LITERARY AND ARTISTIC MEANS IN THE TWENTIETH CENTURY DRAMA AND THEATRE	173
<i>Pavlo Smoliak.</i> THE ROLE OF PRIESTS IN THE DEVELOPMENT OF AMATEUR THEATRICAL ART IN THE TERNOPIL COUNTY IN THE LATE NINETEENTH – THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY	182
<i>Taras Vasyliuk.</i> CREATIVE ACTIVITY OF THE IVANO-FRANKIVSK MARIKA PIDHIRIANKA ACADEMIC REGIONAL PUPPET THEATRE IN THE CONTEXT OF THE REVIVAL UKRAINIAN NATIONAL TRADITIONS	194
<i>Liudmyla Vaniuha.</i> FORMATION OF IDENTIFICATION PARADIGM OF TARAS SHEVCHENKO TERNOPIL ACADEMIC UKRAINIAN DRAMATIC THEATER AS A MEANS OF PROTECTION OF GENETIC, HISTORICAL AND CULTURAL MEMORY	201
VISUAL ARTS	207
<i>Roksolana Kosiv.</i> PROTECTION OF THE VIRGIN MARY ICONOGRAPHY INTERPRETATION ON THE 1680–1740 WORKS OF RYBOTYCHI MASTERS	207

CONTENTS

<i>Vasyl Kosiv. IMAGES OF CHILDREN IN GRAPHIC DESIGN OF THE UKRAINIAN DIASPORA (1945–1989 YEARS)</i>	214
<i>Natalia Studenets. PAINTED CARPETS IN THE EAST PODILLYA ETNO-CULTURAL SPACE</i>	220
<i>Vladlen Trubchaninov. MEMORIALIZATION OF THE CREATIVITY OF VASYL YERMILOV AND HIS FOLLOWERS IN V. KARAZIN KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY</i>	229
<i>Yana Vyskvarka. ESSENCE AND MAKING VISUAL LANGUAGE OF THE GRAPHIC DESIGNS IN UKRAINE</i>	234
<i>Khrystyna Boyko. MOTIF OF THE WORLD TREE IN ORNAMENTAL PATTERNS OF DECORATIVE ADORNMENT OF MATSEVAHS</i>	242
<i>Olha Yamborko. ARTIST OF APPLIED ARTS AND ART INDUSTRY IN THE SOVIET SYSTEM OF PRODUCTION RELATIONS</i>	252
<i>Natalia Zolotarchuk. PECULIARITIES OF DEPICTION OF SACRAL ATTRIBUTES IN THE ICONOSTASES AT THE END OF THE XVIII – IN THE EARLY XXI CENTURY</i>	257
<i>Natalia Sergeieva. HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE BASIS OF THE PHILOSOPHY OF DESIGN</i>	268
<i>Galyna Stalinska. THE ETHNOCULTURAL VINTAGE. THE APPLICATION OF AUTHENTIC OBJECTS IN THE VINTAGE INTERIOR DESIGN</i>	276
<i>Yevgen Kotlyar, Geng Zhirong. GIUSEPPE CASTIGLIONE AND FORMATION OF A NEW CANON OF WOMAN PORTRAIT IN CHINESE PAINTING OF THE XVIII CENTURY</i>	284
<i>Iryna Tyutyunnyk. ROLE OF ORNAMENT IN THE STYLISTIC ORGANIZATION OF EASEL FIGURATIVE ART PAINTINGS IN UKRAINE IN THE XX – IN THE EARLY XXI CENTURY</i>	295
<i>Samer Al Ravashdeh. BEGINNING AND SHORT CHARACTERISTICS OF MODERN GRAPHIC DESIGN OF JORDAN</i>	303
<i>Svitlana Linda, Roksolyana Kvasnytsya. PROVIDING OPTIMUM CONDITIONS OF THE VISIBILITY IN THE DESIGN OF PRESENTATION SPACES FOR FASHION SHOWS</i>	308
<i>Olha Lukovska. NOVEL ART PROJECTS IN UKRAINIAN ART TEXTILE</i>	318
<i>Svitlana Volska, Mykhailo Kuziv, Iruna Verbitska. SCULPTOR IVAN KOZLYK. ART THROUGH THE PERSPECTIVE OF SOCIAL REALISM</i>	325
<i>Natalia Datsiuk. CREATIVITY OF ARCHITECTORS – REPRESENTATIVES OF ARCHITECTURAL SCHOOLS WHICH INFLUENCED THE FORMATION OF THE ARCHITECTURAL AND CULTURAL ENVIRONMENT OF TERNOPIL CITY AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY</i>	331

CONTENTS

<i>Mykhailo Hnatyuk. FOLK ART AND CRAFTS OF HUTSULSHCHYNA AND POKUTTYA: TRADITIONS, CRAFTSMEN, SCHOOLS, THEIR IMPACT ON THE DEVELOPMENT OF ETHNODESIGN IN HALYCHYNA</i>	<i>336</i>
<i>Oleh Chuyko. MYTHOLOGICAL TRADITION IN SCULPTURAL DECORATIONS OF ANCIENT RUS TEMPLES</i>	<i>344</i>
<i>Liudmyla Kondratska. ARTISTIC METAMODERNISM: FROM EXPANSION OF THE DEAD – BEFORE THE SPIRIT OF THE LIVING</i>	<i>354</i>

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У ЗБІРНИК
“Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство”

Згідно вимог Міністерства освіти і науки України наукові статті повинні мати такі необхідні елементи:

- **Актуальність проблеми у загальному вигляді**
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв’язання даної проблеми і на які спирається автор;**
- **Формулювання мети статті;**
- **Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;**
- **Висновки з даного дослідження;**
- **Список використаних джерел та літератури;**
- **References (література латиницею).**

Вимоги до електронного варіанту

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, лівє поле – 3 см, правє поле – 1,5 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

Розмір шрифту – 14.

Міжрядковий інтервал – 1,5

Розташування структурних елементів статті:

- 1) УДК;
- 2) прізвище, ім’я, по-батькові автора (авторів), вчений ступінь, вченє звання, посада і місце роботи (українською та англійською мовами);
- 3) назва статті та анотація українською, російською, англійською мовами (400–500 знаків українська та російська анотації, англійська анотація – не менше 3000 знаків) **У назвах статті скорочення не допускаються!!!**;
- 4) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 5) текст статті;
- 6) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами (Форма 23, Бюлетень ВАК України, 2009 р. № 5). Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 7) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає.
- 8) До статті додаються відомості про автора: прізвище, ім’я, по-батькові, вчений ступінь, вченє звання, посада і місце роботи, контактний телефон, електронна пошта (e-mail).

– посилання у тексті позначаються у квадратних дужках, наприклад [1, с. 16], [3, арк. 10; 4, с. 70];

– лапки подаються в зазначеному вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

Довідки за телефоном: 098 26 54 382; 097 359 18 62 – Смоляк Олег Степанович

Адреса електронної пошти: smolyak.te@gmail.com

Збірник наукових праць

НАУКОВІ ЗАПИСКИ
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Серія: Мистецтвознавство
2' 2018
Випуск 39

Головний редактор Олег Смоляк
Відповідальний за випуск Павло Смоляк
Літературний редактор Богдан Мельничук
Комп'ютерна верстка Наталії Богоніс
Художнє оформлення обкладинки Олександра Ящика



Здано до складання 22.11.2018 р. Підписано до друку 27.11.2018 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 34,75. Обліково-видавничих аркушів 47,5.
Замовлення № 62. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97