

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**

**1' 2019**  
**Випуск 40**

Тернопіль  
2019

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, 2019. № 1 (вип. 40). 280 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (жовтень 1999 року)  
Друкється за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка (протокол № 12 від 28 травня 2019 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 Наталія**, 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 Наталія**, 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:**

**Дутчак Віолетта**, доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника).

**Молчанова Тетяна**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка).

*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 театального 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

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**

**1' 2019**  
**Issue 40**

Ternopil  
2019

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, 2019. № 1 (issue 40). 280 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 № 12, May 28, 2019)*

**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 Czestochova, Poland).

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

**Psherembsky Zbigniev 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).

**Vodiani 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:**

**Dutchak Violetta**, Doctor of Art Studies, Professor (Transcarpathian Vasyl Stefanyk National University)

**Molchanova Tetiana**, Doctor of Art Studies, Professor (Lviv Mykola Lysenko National Music Academy)

*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 781.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.1>

**Ольга Вороновська**

<https://orcid.org/0000-0001-7181-996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського

[o\\_voron@ukr.net](mailto:o_voron@ukr.net)

## ПОЛІЕЛЕМЕНТНА СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

*У статті комплексно проаналізовано всі компоненти мистецтва танцю в аспекті їх моторної організації. Введено поняття пластично-рухової композиції танцю, яка має провідне образно-виразне значення. Висвітлено цілісну структуру моторного інтонування танцю. Запропоновано аналогії між рухово-пластичними, музичними і словесними компонентами народного танцю. Розглянуто суспільні функції танцю як специфічного роду людського мислення та діяльності.*

**Ключові слова:** танець, структура танцю, мова рухів, рух у танці, рух у музиці.

**Ольга Вороновская**

кандидат искусствоведения, доцент

Южноукраинский национальный педагогический университет

имени К. Д. Ушинского

## ПОЛИЭЛЕМЕНТНАЯ СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ НАРОДНОГО ТАНЦА КАК ФОРМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*В статье комплексно проанализированы все компоненты искусства танца в аспекте их моторной организации. Введено понятие пластически-двигательной композиции танца, которая имеет ведущее образно-выразительное значение. Освещена целостная структура моторного интонирования танца. Предложены аналогии между двигательными-пластическими, музыкальными и словесными компонентами народного танца. Рассмотрены общественные функции танца как специфического рода человеческого мышления и деятельности.*

**Ключевые слова:** танец, структура танца, язык движений, движение в танце, движение в музыке.

**Olga Voronovskaya**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
South Ukrainian National Pedagogical University  
named after K. D. Ushynsky

**MULTI-ELEMENT STRUCTURE AND FUNCTIONS OF FOLK DANCE  
AS A FORM OF ARTISTIC ACTIVITY**

*The article is research to a comprehensive study of all components of the dance art in the aspect of their motor organization. We believe that the question of the motor organization of dance deserves the closest attention, since it allows us to significantly expand the study of musical content through non-musical factors.*

*Comprehensive study of folk dance art is a complex and versatile task. It involves the study of all its components. In addition, each of them should be considered not in isolation, but in the general system of their internal relations – in the aspect of their rhythmic and metric, that is, motor organization.*

*The role of dance sources in music in the historical formation of its laws is enormous. In order to understand how the genre-stylistic formulas of dance become logical-semantic prototypes in music, the study examined the art of dance. Dances demonstrate themselves primarily through the rhythm. It has a great potential for emotional expression due to its connection with the vital activity of the body. And since a dance demonstrates itself through the rhythm, a large role in any piece of music of a sufficiently clear and active rhythm causes associations with certain dances. In other words, dance-motor rhythm symbols historically assign steady value to certain musical phrases.*

*There is still no consensus on the definition of the concept of dance. Summarizing the various definitions, we proposed our own definition of dance. So, dance is a space-time form of art consisting of musical, visual, (sometimes verbal and sonorous) and uniting the motor components, the material of which is rhythmically organized, aesthetically significant plastic and facial expression of a person.*

*The author proposed the concept of "plastic-motor composition", which has a figurative meaning. In turn, it is divided into certain structural constructions: knee, figure, pa, foot, arsis and thesis, gesture. Definitions for each of them are given. Plastic-motor composition as well as the verbal one, is very often incompatible with the musical structure in terms of its internal structure and size. This is demonstrated in the presence of several verses and several different figures on the same musical theme. It was concluded that the common for all minimal elements in kinetics, music and language is to combine them with one energy impulse (movement of ligaments, joints of a person's hand – dancing, singing, playing, speaking). In other words, the presence of a certain part of motor energy in them.*

*For a clearer view of the integrity of the motor intonation structure of the dance, the analogies between the motor-plastic, musical, and verbal (if any) components of the dance are given. Dance movements are peculiar plastic signs similar to a sound or a word. That is why it is inappropriate to translate movements into human language, but at the same time, they are language but only plastic. Like the words and sounds united in a group of sentences, they reflect aesthetic-motor images, as in music.*

*Based on the works by A. Leontiev, V. Kholopova, the author proposed the option of considering the possible functional values of the dances. They are closely connected with the genre typology: social purpose makes the genre vital and necessary, and the genre in turn stabilizes this social and practical inquiry in culture. The social role of genres in art is so significant that the main ones persist longer than historical eras, political structures last. The peculiarity of the dance genre is that it addresses the functions of dance in people's lives, their social structure and practical activities.*

**Keywords:** *dance, dance structure, language of movements, movement in dance, movement in music.*

*Роль танцювальних джерел у музиці, в історичному формуванні її закономірностей величезна. Вони виявляють себе насамперед через ритм. Отже, ритм має величезні можливості*

емоційного вираження завдяки зв'язку із життєдіяльністю організму, з відчуттям подиху, швидких чи повільних рухів, ходьби, бігу, стрибків і т. д. І оскільки танець виявляє себе через ритм, велика роль у будь-якому музичному творі достатньо чіткого й активного ритму викликає асоціації з певними танцями. Іншими словами, танцювально-рухові ритмосимволи історично закріплюють за певними музичними оборотами стійке значення.

Про злиття музики і танцю за допомогою ритму в єдине мистецтво писав Ю. Панасьє: “Музика й танець тісно пов’язані, це дві грані одного мистецтва: музика виражає звуком те ж саме, що танець – жестом” [12, с. 27]. Л. Мазель називає жест інтонацією, що реалізована рухом, а музичну інтонацію – мов би голосовим жестом [9, с. 17], який відтворює ті або інші танцювальні па, чи ситуацію танцю в цілому (різного роду “галантні присідання”, “пробіжки”, “крутіння”, “стрибки”, “відштовхування” і т. п.). Гомофонна мелодика настільки асимілювала широке коло подібних деталей, що вони стали її традиційними оборотами. Стосовно цього Б. Галєєв вважає, що функціонування пластичних знаків у музиці пов’язане з процесом “синтетичної со-інтонації, а ці синтетичні інтонації (пластичні знаки) можна було б, на відміну від інтонацій чутного, називати синтонаціями” [2, с. 41]. Ця інтонаційна спорідненість музики й танцю пояснює можливість їх органічного поєднання в цілісних образних структурах.

Вітчизняна наука має низку значних праць із питань танцю (автори: О. Гуменюк [3], І. Мацієвський [10] та ін.). Більша їх частина висвітлює історію танців того чи іншого народу, жанрові особливості, композицію і класифікацію танців. Вивченню ж структури танцю й аналізу засобів його виразності існує дуже мало досліджень. Тим часом, як нам здається, питання про моторну організацію танцю заслуговує пильної уваги, тому що дає змогу значно розширити пізнання музичного змісту шляхом немuzичних чинників.

Мета статті – комплексно дослідити всі компоненти мистецтва танцю в аспекті їх моторної організації. Запропонувати та обґрунтувати поняття пластично-рухової композиції танцю. Дослідити цілісну структуру моторного інтонуювання танцю в аналогії з музичними і словесними компонентами народного танцю. Розглянути функціональні значення танцю як специфічного роду людського мислення та діяльності.

Для того, щоб краще зрозуміти як жанрово-стилістичні формули танців стають “логіко-семантичними прототипами” (термін В. Холопової, [15]) в музиці, звернемося до мистецтва танцю. Танець, разом з іншими видами мистецтва – літературою, музикою, живописом, театром – є одним з видів (галузевих сфер) художньої культури суспільства і підкоряється її загальним закономірностям, але при цьому безумовно володіє певною специфікою. У питанні визначення поняття танцю все ще нема єдиної думки. Г. Вюїльє свого часу говорив, що “танець – це мистецтво висловлювати все за допомогою жестів” [1, с. 8]. Це визначення уже містить у собі етичну і рухову характеристики, які завжди наявні в усіх наступних визначеннях – у К. Закса, С. Худекова, В. Уральської та ін. У “Музичній енциклопедії” про танець сказано, що це “вид мистецтва, базованого на виразному русі та пластичі людського тіла” [11, с. 423].

Слід відзначити, по-перше, що за формою буття художніх образів танець – це вид просторово-часового мистецтва. По-друге, багато дослідників танцю відзначали в ньому особливу образну виразність рухів і владну силу ритму (Г. Плеханов, О. Гуменюк). Е. Корольова у своєму визначенні поєднує ці тези. Для неї танець – це “вид просторово-часового мистецтва, художні образи якого створюються засобами естетично значущих, ритмічно систематизованих рухів і поз” [6, с. 21].

Приймаючи визначення Е. Корольової, хочемо додати, що танець як єдине художнє ціле має поліелементну структуру, котра містить у собі “руховий текст”, тобто мову рухів; музичну (вокальна та інструментальна) мову; образотворчу мову (малюнки на ґрунті, на тілі, на прикрасах і т. д.). У фольклорних танцях, окрім того, може бути наявною словесна мова (коли танець супроводжується танцювальною піснею) і сонорний супровід (брякання прикрас, вигуки та ін.). Залежно від природи танцю (історичної, соціальної), пластика, музика, образотворчість перебувають у різних поєднаннях і взаємозв’язках. Наприклад, у тотемічних танцях австралійців музика і слово замінювалися різноманітними поклацуваннями зубами, а образотворчість втілювалась у кольоровому символічному розфарбовуванні тіла. Сучасні танці

складаються, як правило, з пластики й музики, а найповнішу поліелементну структуру мають фольклорні (народні) танці.

Узагальнюючи всі наведені тут вислови, ми можемо дати своє визначення танцю. Отже, танець – це просторово-часовий вид мистецтва, який складається з музичного, образотворчого, (іноді словесного та сонорного) й об'єднувального рухового компонентів, матеріалом якого є ритмічно організовані, естетично значущі пластика і міміка людини.

Комплексне дослідження народного танцювального мистецтва – завдання складне та різнобічне, воно передбачає, в основному, вивчення усіх його компонентів. При цьому кожний із них слід розглядати не ізольовано, а у загальній системі їх внутрішніх зв'язків – у аспекті їх ритмічної та метричної, тобто моторної організації.

Отже, введемо поняття **пластично-рухової композиції** як загальної пластичної ідеї танцю, що має головне образно-виразне значення.

Цікаво зазначити, що пластично-рухова композиція, як і словесна, за внутрішньою структурою та величиною дуже часто не відповідає музичній. Це виявляється у наявності кількох віршових куплетів та кількох різних фігур на одну і ту ж саму музичну тему. Іншими словами, ця “одноманітність” музики у танці пояснюється великою мірою її узагальненості, наявністю у музичному тексті певних елементів, що зумовлюють варіантність рухових компонентів.

Пластично-рухова композиція, своєю чергою, “зйткана” з точно визначених структурних побудов. Ці побудови, в кожній з яких з найбільшою повнотою і закінченістю викладено складну рухову “думку”, звичайно називають **“колінами”**. У цьому значенні “коліно” танцю є близьким до поняття “частина” у простих формах музики й “частина” вірша.

Коліно в танці складається з кількох фігур. Ми сформулюємо поняття **“фігура”** як відносно завершену частину танцю, що складається з одного або кількох па. У музичному компоненті танцю фігурі звичайно відповідає період, а у словесному – строфа.

Танцювальне **“па”** – це характерний закінчений самостійний елемент рухів, неодноразово використовуваний у танці. Відмітною ознакою “па” в музиці постає повторна ритмоформула, а у словесному компоненті “па” аналогічне фразі. Танцювальні “па” можуть бути простими, що складаються з однієї стопи, та складними, які містять у собі дві, рідше три стопи.

Незалежно від тривалості та складності “па” в основі кожного з них закладений певний різновид стопи. Термін **“стопа”** (грец. λους) древні греки запозичили з латині (pes – “крок або танцювальне па”) й означає “окрему групу рухів, підкорену одному ритмічному акценту” [13, с. 54]. Поняття “стопа” має різні трактування. Розглянемо основні з них. У “Музичному енциклопедичному словнику” “стопа” визначена як “термін для позначення місця мотиву стосовно такту” [16, с. 258]. Е. Корольова замість “стопи” використовує термін “кінетичний осередок” [5, с. 118], який характерний одним акцентованим рухом, що об'єднує слабкі рухи. Ми можемо доповнити визначення “стопи” тим, що вона має особливо виразне значення, яке відображає основний характер танцю та об'єднує усі його компоненти. У музичному пласті танцю стопа здобула назву – “моторна фігура” (Б. Яворський [17]), “кінетичний мотив” (Е. Корольова [5]), “ритмічний мотив” (Л. Мазель [9]).

Візьмемо за основу термін “моторна фігура” Б. Яворського, однак, визнаючи те, що “фігура” у кінетичній структурі танцю постає складнішою пластичною одиницею, замінимо термін “фігура” на “мотив”. Таким чином, “стопа” у рухах танцю рівнозначна “моторному мотиву” в музиці та “стопі” у мові, де вона визначена як “певна група складів з одним постійним наголосом, повторення якого і становить розмір вірша” [17, с. 16]. “Моторний мотив” виявляється близьким до музичного значення поняття “мотиву”, тому що він, відбиваючись у звуковисотній інтонації, породжує те, що ми звичайно називаємо “мотивом” у музиці.

Стопа – це послідовність двох танцювальних поз, які відповідають двом стопним моментам – арсису і тезису, співвідношення яких за тривалістю, як пише М. Харлап [14, с. 78] звалось “ритмом” або “логосом” стопи. Грецькі терміни “арсис” (χρονοί – “підняття”) і “тезис” (ποσχοί – “положення”) узяті з орхестрики (наука про танець як державну справу). “Арсис



означає підняття ноги танцюючого, тезис – постановку ноги на землю” [13, с. 54]. Потім первісний зв’язок цих термінів з орхестрикою було витрачено, і стосовно віршової стопи вони стали означати сильну (арсис) та слабку (тезис) частини стопи.

Тут проявляється діалектика розвитку понять з єдиного генетичного кореня – руху частин тіла, тобто ритму руху в танці, який спочатку визначався ритмом праці. Потім ці поняття перейшли до теорії вірша, де поєднання арсиса і тезиса становлять ямб, хорей, анапест, дактиль та інші. Таким чином, грецькі назви стопних часів – арсис і тезис, або більш ранні “ано” й “като” [14, с. 79], означають “підвищення” та “зниження” і відповідають основним моментам будь-якої ритмічної структури. Далі відбулося перетворення їх з довготного (довгий та короткий склад) на гучнісне поняття (акцентність та безакцентність).

Перенесення на античну стопу уявлення про музичний такт призводить до ототожнення стопних часів із сильною та слабкою тактовими долями, але при цьому одні дослідники (переважно філологи) вважали сильною часткою арсис – підвищення (маючи на увазі підвищення голосу на ударному складі), інші (думки яких ми дотримуємося) – тезис (опускання ноги у танці) [14, с. 79]. Якщо прийняти, що моторна фігура в музичному русі аналогічна мотиву, поєднанню звуків у ладі, тоді можна говорити про наявність “ладу в моторному ритмі”, який міститься у збігу й розбіжності метрики та ритміки. Тоді опорність може характеризуватися стійкістю (як у музичному ладі), а неопорність – нестійкістю. Така близькість і перехідність термінів з одного виду мистецтва до інших свідчить про історичну єдність виникнення музичного, словесного й танцювального видів мистецтв.

У музиці арсису і тезису відповідає моторно-інтонаційний осередок, який є послідовністю двох або кількох моторно-інтонаційних елементів (предікт, ікт, постікт), з певним розподілом енергії між ними. У словесній мові арсису і тезису відповідає слово з його переднаголосним, наголосним та позанаголосним складами.

Та, нарешті, найдрібнішою пластичною одиницею, на яку розподіляються арсис і тезис, постає жест як “лаконічний значущий рух тіла, у котрому передається інформація про певний стан людини, про її ставлення до навколишнього середовища” [4, с. 29]. Проводячи аналогію людських рухів з музичною та словесною мовою, ми вирішили, що у музиці такою ж одиницею як жест буде музичний жест (рівний субмотиву), який є дрібною одиницею, виконаною з мінімальною, але відмежованою від інших порцією енергії. У словесній мові такими мінімальними одиницями постають склади. Отже, загальним для всіх мінімальних елементів у кінетиці, музиці та мові постає об’єднання їх одним енергетичним імпульсом (рух зв’язок, суглобів руки людини, яка танцює, співає, грає, говорить), іншими словами, наявністю в них певної частки моторної енергії.

Щоб краще уявити цілісність структури моторного інтонування танцю, наведемо схематично аналогії між пластично-руховими, музичними та словесними (якщо вони є) компонентами танцю:

| Пластично-руховий           | Музичний                                   | Словесний |
|-----------------------------|--|-----------|
| жест                        | моторно-інтонаційний елемент<br>(субмотив) | склад     |
| арсис і тезис               | моторно-інтонаційний осередок              | слово     |
| стопа                       | моторний мотив                             | стопа     |
| па                          | артикуляційно-ритмічна формула             | фраза     |
| фігура                      | період                                     | строфа    |
| коліно                      | частина                                    | куплет    |
| пластично-рухова композиція | музичний твір                              | вірш      |

Рухи танцю – це своєрідні пластичні знаки, подібні (але не рівнозначні) звуку чи слову. От чому недоцільно перекладати рухи мовою слів, але разом з тим вони і є мова, тільки

пластична. І вони, подібно словам і звукам, об'єднаним у групи-речення, відображають, як і в музиці, естетично-моторні образи.

Танець несе ті самі суспільні функції, що й мистецтво взагалі – як специфічний тип людського мислення та діяльності. Ми переконані, що головним призначенням мистецтва танцю, як і всієї музичної культури взагалі, можна сказати, їх зверхфункцією, є функція гармонізації відносин людини до суспільства, до природи і до самої себе. Найпоширеніше найменування сутності “гармонізації” – впорядкованість, відповідність, ритм, єдність, досконалість і ряд інших. Усі ці поняття, як зазначила В. Холопова, “тлумачили і космологічно, і теологічно, і природно-науково як універсальні якості життя на Землі” [15, с. 5]. Виходячи з цього, ми можемо говорити про три підфункції гармонізації: космологічну, теологічну і природно-наукову функцію танців.

Космологічне розуміння “мусичного мистецтва” є характерним для всієї античної і східної естетики. Піфагорійці вважали, що музика (пісня і танець) пронизують собою увесь космос. Із теологічних позицій танець пояснювали як провідник божественної гармонії. І на Заході, й на Сході музичні лади і танцювальні ритми вважали створеними богами і посланими на землю людям. Окрім того, в єгиптян, іудеїв, еллінів усі релігійні урочистості розпочинались і супроводжувались священними танцями, тобто танці відображали релігійні вірування людей і вважались засобом спілкування з Творцем. Наука ХХ сторіччя на природно-фізичній основі розглянула питання про загальну впорядкованість світу, людини, творіння його рук. Учені ставлять у центр уваги унікальну роль універсального космічного ритму – явищ, що періодично повторюються, і процесів, за допомогою яких могло виникнути, розвиватись і підтримуватись життя на Землі.

Посилаючись на визначення О. Леонтьєва, яке він дає стосовно всього мистецтва у цілому [7, с. 237], другою важливою функціональною групою танців будемо вважати танці, що здійснюють функції відкриття, вираження і комунікації особового сенсу дійсності, реальності. Головне призначення комунікативної функції полягає в людському спілкуванні. Особливість спілкування у танці зводиться до єднання людей навколо яскравої позитивної ідеї.

До третьої функціональної групи танців, як ми вважаємо, належать танці, що мають соціальні функції, котрі встановлені естетичною наукою стосовно всього мистецтва. Відзначимо найважливіші з них, розміщуючи їх залежно від міри їх дії на природу, соціум і людину: пізнавальна, канонізуюча, евристична, естетична, етична, суспільно-перетворювальна, прагматична, компенсаційна, гедоністична. Дамо коротке пояснення цим соціальним функціям танців.

Пізнавальна функція танців виходить із того, що їх, подібно до будь-якого явища культури, можна сприймати як документ епохи. Наприклад, систематизуючи побутові танці за їх дольністю, ми зіткнулися з цікавим фактом. Якщо до XV століття співвідношення дводольних і тридольних танців було однаковим, то в XVI–XVIII століттях переважали тридольні, а з ХХ століття – чотиридольні танці. Це пов'язано, як ми вважаємо, з прискоренням ритму життя соціуму і, разом з тим, із його ускладненням, оскільки тридольність є вже культивованим та різноманітнішим видом руху, котрий розвинувся за часів етикетних бальних танців. Із розвитком таких стилів, як джаз і рок, що містять у собі риси нових, раніше невідомих в Європі культур афро-американського походження, (ближчих до трудових джерел), чотиридольність знову вийшла на перший план.

На долю канонічності випадає найважливіша роль культурної спадкоємності. Як зазначила В. Холопова, “без спадкоємності не може бути культури, отже, канонічність підтримує саму онтологію, буття мистецтва” [15, с. 12]. Феномен канону в танці має глибоке коріння, що йде від різних обрядів, оскільки будь-який обряд – це насамперед канон, який є суворо зафіксованим та періодично повторюваним. Отже, і танець, що супроводжує той або інший обряд, буде строго канонічним, охоплюючи всі його пласти – моторно-інтонаційний, музичний, словесний і образотворчий. Можна виділити ще один вид канонічної моделі в танцях – це безумовно головний і необхідний канон ритмоструктур.

Евристична функція. Евристика – протилежність канонічності, має сенс перетворення традицій, відкриття індивідуальних шляхів і нових віань у мистецтві. У теорії танцю фантазія,

різноманітність, непередбачуваність займають відправне місце, оскільки кожне нове виконання танцю, виникнення усе нових і нових “па” містять у собі елементи імпровізаційності, тобто творчості.

Естетична функція. У мистецтві античного світу значення танцю, як і поняття про “прекрасне”, визначалося його доцільністю.

Етична функція. Згідно з теорією Лукіана Самосатського, “все людське життя повинне бути пройнятим “хореєю”, тобто співом і танцем; а освічена людина – лише та, яка уміє добре співати й танцювати, і вся держава від низу до верху повинна співати і танцювати, ...цим морально виховуючи людину” [8, с. 42].

Суспільно-перетворювальна функція. В давнину танцю як державній справі була присвячена спеціальна наука – орхестріка. Подібне відношення до танцю Лукіан пояснював його близькістю “не лише з музикою, а й ритмікою, геометрією, філософією, риторикою, ...оскільки вона прагне до тієї ж мети, що і оратори: показати людські звичаї і пристрасті..., і змінити їх” [8, с. 63].

Прагматична функція. У деяких народів танець і до наших часів має насамперед прагматичне значення. Це стосується передусім народів Африки. Наприклад, танцювальний ритм знаменитих “говорячих барабанів” виявляється одночасно родом “телетайпа”, що передає звукові сигнали на далекі відстані. У стародавніх греків танці входили у програму гімнастичних вправ, вживаних при навчанні воїнів. На європейському континенті прагматичною функцією наділені спеціальні жанри танців – військові, медичні, рекламні, спортивні, естрадні й ряд інших.

Компенсаційна функція у танці, як і в усьому мистецтві, належить до числа найбільш невивчених. Стосовно танців, якщо навіть розглядати найвужчу їх роль – вселити в людину бадьорість, прикрасити її життя, – то і тут наявний елемент компенсації за відсутність постійної частки позитивності й радості в людському житті.

Гедоністична функція у танцях виявляється дуже неоднозначно, залежно від певних танцювальних жанрів. Так, наприклад, етикетно-церемоніальні танці підкреслювали красу пози, витонченість руху, вишуканість “па”. У ХХ столітті функцію гедонізму виконують естрадні, а також дискотечні танці, які мають лише розважальне навантаження.

Отже, функціональні значення танців завжди тісно пов’язані з їх жанровою типологією: соціальне призначення робить жанр життєвим, необхідним, а жанр, своєю чергою, стабілізує в культурі цей суспільно-практичний запит. Соціальна роль жанрів у мистецтві є настільки значною, що основні з них зберігаються довше, ніж тривають історичні епохи, політичні структури і т. д. Особливість танцювального жанру в тому, що він звернений до функцій танцю в житті людей, до їх соціального устрою та практичної діяльності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Вюилье Г. Танцы, их история и развитие с древних времён до наших дней. В 4-х ч. Санкт-Петербург., 1913–1914. 678 с.
2. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. Москва : Знание, 1982. 64 с.
3. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 236 с.
4. Добровольская Г. Танец, пантомима, балет. Ленинград, 1975. 125 с.
5. Королёва Э. О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев. *Этнография и искусство Молдавии*. Кишинёв, 1972. С. 113–125.
6. Королёва Э. Ранние формы танца. Кишинёв, 1977. 215 с.
7. Леонтьев А. Избранные психологические произведения. Москва : Педагогика, 1983. 318 с.
8. Лукиан. О пляске. Собр. соч. Т. 2. / Перев., ред., авт. примеч. Б. Л. Богаевский. Москва–Ленинград : Academia, 1935. 792 с.
9. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. Москва : Музыка, 1991. 80 с.
10. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : автореф. дис. ... докт. искусств. : 17.00.03. Киев, 1990. 47 с.

11. Музыкальная энциклопедия. / Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия. Т. 5, 1981. 1056 стб.
12. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград, 1978. 127 с.
13. Теренций Публий. Адельфы, комедия / Введение и комментарии С. Соболевского. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1954. 462 с.
14. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986. 103 с.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1994. 260 с.
16. Энциклопедический музыкальный словарь. / Ред. Г. В. Келдыш. Москва : Большая советская энциклопедия, 1959. 327 с.
17. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. Москва : Советский композитор, 1987. 367 с.

#### REFERENCES

1. Vyuil'e, G. (1913). *Tantsy, ikh istoriya i razvitie s drevnikh vremen do nashikh dnei* [Dances, their history and development from ancient times to the present day], St. Petersburg. (in Russian).
2. Galeev, B. (1982). *Sodruzhestvo chuvstv i sintez iskusstv* [Commonwealth of feelings and synthesis of the arts], Moscow: Znanie. (in Russian).
3. Gumenyuk, A. (1963). *Narodne khoreografichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine], Kyiv. (in Ukrainian).
4. Dobvol'skaya, G. (1975). *Tanets, pantomima, balet* [Dance, pantomime, ballet], Leningrad. (in Russian).
5. Koroleva, E. (1972). About the kinetic structure of Moldavian folklore dances, *Etnografiya i iskusstvo Moldavii* [Ethnography and art of Moldavia], Kishinev. (in Russian).
6. Koroleva, E. (1977). *Rannie formy tantsa* [Early forms of dance], Kishinev. (in Russian).
7. Leont'ev, A. (1983). *Izbrannye psikhologicheskie proizvedeniya* [Select psychological works], Moscow: Pedagogika. (in Russian).
8. Lukian (1935). *O plyaske* [About dance], volume 1, translation, release of B. L. Bogaevskiy, Moscow–Leningrad: Academia. (in Russian).
9. Mazel', L. (1991). *O prirode i sredstvakh muzyki. Teoreticheskiy ocherk* [About nature and music facilities. Theoretical essay], Moscow: Muzyka. (in Russian).
10. Matsievskiy, I. (1990). "Folk instrumental music as phenomenon of traditional culture", Thesis abstract for Doct. Sc.: 17.00.03, Kyiv, 47 p. (in Russian).
11. *Muzykal'naya entsiklopediya* / Ed. Yu. Keldysh, vol. 5, Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
12. Panas'e, Yu. (1978). *Istoriya podlinnogo dzhaza* [History of authentic jazz], Leningrad. (in Russian).
13. Terentsiy, Publiy (1954). *Adel'fy, komediya* / Introduction and comments of S. Sobolevskiy, Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. (in Russian).
14. Kharlap, M. (1986). *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii* [Rhythm and meter in music of verbal tradition], Moscow: Muzyka. (in Russian).
15. Kholopova, V. (1994). *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as type of art], Moscow. (in Russian).
16. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* (1959). / Ed. G. V. Keldysh, Moscow: Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
17. Yavorskiy, B. (1987). *Izbrannye trudy* [Select labours], volume 2, part 1, Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).

УДК 780.646.7.071.2

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.2>

**Євген Чуріков**

<https://orcid.org/0000-0003-0823-0305>

аспірант

Луганський національний університет

імені Тараса Шевченка (м. Полтава),

концертмейстер групи валторн

Загребський філармонічний оркестр (Хорватія)

[ievgen.churikov@gmail.com](mailto:ievgen.churikov@gmail.com)

### **ТИПОЛОГІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ СВІТОВИХ ВАЛТОРНІСТІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЇХ ІНДИВІДУАЛЬНИХ РИС**

*У статті досліджено валторнове виконавство, якому належить особливе місце в становленні та розвитку музичної культури, у функціонуванні духової музики в суспільстві як художнього явища. Охарактеризовано індивідуальні, виконавські риси світових валторністів (Радек Баборак, Джефф Брайан, Радован Влаткович, Валентин Марухно). Окреслено особливості виконавської майстерності валторністів у сольній, оркестровій і ансамблевій практиці. Висвітлено виконавський стиль та виконавські особливості валторністів сучасності.*

**Ключові слова:** валторнове виконавство, музичний стиль, виконавський індивідуальний стиль, Радек Баборак, Джефф Брайан, Радован Влаткович, Валентин Марухно.

**Евгений Чуриков**

аспірант

Луганский национальный университет

имени Тараса Шевченко (г. Полтава),

концертмейстер группы валторн

Загребский филармонический оркестр (Хорватия)

### **ТИПОЛОГІЗАЦІЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ МИРОВЫХ ВАЛТОРНИСТОВ КАК ОТРАЖЕНИЕ ИХ ИНДИВІДУАЛЬНЫХ ЧЕРТ**

*В статье исследовано валторновое исполнительство, которому принадлежит особое место в становлении и развитии музыкальной культуры, в функционировании духовой музыки в обществе как художественного явления. Охарактеризованы индивидуальные, исполнительские черты мировых валторнистов (Радек Баборак, Джефф Брайан, Радован Влаткович, Валентин Марухно). Очерчены особенности исполнительского мастерства валторнистов в сольной, оркестровой и ансамблевой практике. Освещены исполнительский стиль и исполнительские черты валторнистов современности.*

**Ключевые слова:** валторновое исполнительство, музыкальный стиль, исполнительский индивидуальный стиль, Радек Баборак, Джефф Брайан, Радован Влаткович, Валентин Марухно.

**Yevhen Churikov**

Postgraduate Student

Taras Shevchenko National University of Luhansk (Poltava)

Concertmaster of the Group of Horns

Zagreb Philharmonic Orchestra (Croatia)

**TYOLOGY OF THE PERFORMANCE TECHNIQUE OF THE WORLD HORN-PLAYERS  
AS A REFLECTION OF THEIR INDIVIDUAL FEATURES**

*Musical art history has always been related to successive change of musical styles, their cooperation, which are always caused by creative work of the particular performer, composer, certain culture, nation etc. A horn player is, foremost, a professional of high performance culture, who is well aware of the nature of musical and performance activities, musical and artistic creative work, who perfectly masters horn playing technology.*

*As emphasis of our research is placed on the particular phenomenon – horn player's performance technique, it is worth considering individual and stylish peculiarities features of performance technique of modern worldwide renowned horn players: R. Baborak (Czech Republic), J. Brain (Great Britain), R. Vlatkovic (Croatia), V. Marukhno (Ukraine).*

*Horn player Radek Baborak (1976) is considered one of the most prominent solo hornists. Specificity of his individual performance style is conditioned by the horn player's artistic thinking forming his intonation and performance language. R. Baborak always has a clear sense of an idea and content of a composition, thinks it over in details, carefully and thoroughly selects the required media, creating the unified musical and artistic form. Virtuosity, technical "effects" aligned with emotional inspiration of romantic feelings are typical for the horn player's individual performance style. He masters sound of extraordinary beauty and strength.*

*British horn player Jeffrey Brayant (1946) is one of the prominent representatives of European school. His horn arsenal includes not only solo and chamber compositions, but music to films "Star Wars", "Harry Potter", "Batman", "James Bond", "The French Lieutenant's Wife" (from the novel by John Fowles) and other superheroes highlighting the performance of musical compositions of various styles, genres and forms. His play is a balanced combination of high artistry and mastery of all specific performance and technical means. J. Brayant's benefit consists in the formation of the performance style influenced by the European horn school, with its wide tunefulness. This style laid a foundation of the British horn school.*

*Radovan Vlatkovic (1962) is a Croatian horn player, who differs from other horn players with mastering high culture of sound, intonation and artistic interpretation, excellent musical taste, creative inspiration and artistry. An indisputable index of R. Vlatkovic's performance mastery is the performance level of various sound colors and all types of performance techniques (intonation, meter rhythm, dynamics, agogics and phrasing). His biography is an example of efficient and purposeful formation of the professional solo hornist.*

*Valentyn Marukhno (1961) is the Honored Artist of Ukraine, assistant professor of P. I. Tchaikovsky's National Music Academy of Ukraine. V. Marukhno promotes his students to achieve the sound ideal standard not only due to the development of performance and technical skills and harmonious development of every personality, developing worldview and musical culture.*

*Consequently, while playing each modern worldwide renowned hornist (R. Baborak, J. Brayant, R. Vlatkovic, V. Marukhno) shows the difference caused by the performance style and peculiar individual features. Forming own repertoire, hornists prefer the compositions, which permit showing the performance musical individuality to the maximum.*

**Keywords:** *horn playing, musical style, individual performance style, Radek Baborak, Jeffrey Brayant, Radovan Vlatkovic, Valentyn Marukhno.*

Вітчизняні музикознавці дедалі більше уваги приділяють проблематиці, пов'язаній із питаннями виконавських індивідуальних рис музиканта, розглянутих в історичних, теоретичних та методичних музикознавчих роботах. Індивідуальні особливості та виконавські риси валторніста безпосередньо залежать від властивостей його виконавського апарату як складної функціональної системи, адаптованої до умов гри на валторні. Актуальність проблеми визначається процесом інтенсивного розвитку валторнового виконавства, що пов'язано з намаганням до самоствердження валторни в колі мідних духових інструментів, опануванням нових репертуарних можливостей, зростанням образно-змістовного навантаження

оригінальних сучасних творів та поширенням специфічно-технічних засобів музичної виразності у процесі гри на валторні.

Ретроспективний аналіз музикознавчої і науково-методичної літератури показав, що виконавська техніка духовика як компонент майстерності виконавця завжди була предметом особливої уваги музикантів-педагогів. Валторнове виконавське мистецтво постає сьогодні як результат діяльності багатьох поколінь виконавців-духовиків і педагогів, яке частково досліджували: В. Березін [2], В. Богданов [3], В. Буяновський [4], Ю. Фортунатов [16], О. Фурукін [17], Дж. Хамфріс [19]. Дослідження розвитку валторнового мистецтва і конструктивні особливості валторни розглядали Л. Беленов [1], А. Вдов [5], І. Семеряга [13], І. Якустіді [18] та ін.; теорію і методику викладання гри на валторні висвітлювали Ю. Гриценко [6], В. Полех [12], Ф. Фаркас [14] та ін.

Мета статті – висвітлити виконавські особливості й індивідуальні риси сучасних валторністів світового рівня: Радека Баборака (Чехія), Джеффа Брайана (Англія), Радована Влатковича (Хорватія), Валентина Марухна (Україна), проаналізувати їх творчість.

Мистецтво гри на валторні, пройшовши великий історичний шлях, нині рухається в напрямку свого подальшого розвитку, що характеризується вищим, порівняно з попередніми періодами, рівнем виконавської майстерності музикантів, їх сольної, оркестрової і ансамблевої практики.

Історія музичного мистецтва завжди була пов'язана з послідовною зміною музичних стилів, їх взаємодією, джерелом яких завжди є творчість конкретного виконавця, композитора, певної культури, нації та ін.

Стиль у мистецтві визначається як “історично сформована спільність образної системи, засобів і прийомів художньої виразності, обумовлена єдністю ідейно-історичного змісту” [15, с. 353]. Із проблемами стилю як сукупністю музичних явищ постійно стикаються виконавці.

Л. Мазель відзначає: “Музичний стиль – це те, що виникає на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення” [7, с. 15].

Розглядаючи “виконавський індивідуальний стиль”, потрібно визначити його складові – теоретичну та історичну. Теоретична – об'єднує конкретний стиль в одне ціле, а історична – демонструє співвідношення різних стилів між собою. Так, В. Медушевський звертає увагу на те, що “стиль має два виміри: власне смислове значення та значущість – відображення у дзеркалі інших стилів” [8, с. 7].

Він відзначає, що стиль – “це принципово цілісна модель світосприйняття епохи, живий портрет людської особистості. Виражаючи багатомірність особистості, єдність її рис та виявів, стилі передають розбіжності цілісних світоспоглядань” [9, с. 35].

Валторніст-виконавець – це, насамперед, професіонал високої виконавської культури, який глибоко знає природу музично-виконавської діяльності, музично-художньої творчості та досконало володіє технологією гри на валторні.

Отже, індивідуальний стиль валторніста впливає на характер інтерпретації музики, де необхідною умовою у процесі виконання є усвідомлене використання музикантом комплексу звукових виконавських засобів (темпу, динаміки, тембру, артикуляції, штрихів, фразування, агогіки, звуковисотної інтонації).

Оскільки в центрі уваги нашого дослідження є конкретне явище – виконавська техніка валторніста, то варто розглянути індивідуальні й стильові особливості виконавської техніки світових валторністів сучасності: Радека Баборака (Чехія), Джеффа Брайана (Англія), Радована Влатковича (Хорватія), Валентина Марухна (Україна).

Валторніста *Радека Баборака* (народ. 1976 р.) вважають одним із найвидатніших представників сольного валторнового виконавства. Його виконавський індивідуальний стиль формується протягом усього творчого життєвого періоду. Заняття на валторні Радек Баборак розпочав у 8 років з Карелом Кренком, а продовжив навчання (1989–1994) у Празі в професора Бедржиха Тилшара, який систематично спрямовував його до успіху.

Щоб стали зрозумілишими виконавська діяльність та особливості виконавського стилю, необхідно розглянути сторінки його життєво-творчого розвитку.

Радек Баборака народився в Чехії у м. Пардубице. Заняття на валторні почав з 8 років у класі Карела Кшенека. У 12 років став абсолютним переможцем Міжнародного конкурсу “Concertino di Praga”; згодом – лауреатом третьої премії на конкурсі “Празька весна” та переможцем радіоконкурсу ЮНЕСКО. Вищу освіту отримав у Празькій музичній академії у класі Бедржиха Тилшара.

Із 1993 року Р. Баборака починав активну концертну діяльність і регулярну участь у престижних Міжнародних музичних конкурсах як соліст та у складі ансамблів, здобуваючи призові місця (Швейцарія: м. Женева; Німеччина: м. Маркнойкірхен, м. Мюнхен ARD).

У 1997 році він став володарем першої премії Міжнародного конкурсу ARD (Німеччина, м. Мюнхен) зі своїм ансамблем AFFLATUS QUINTET.

У цей період Радек Баборака уже отримав всесвітнє визнання. Він записувався для декількох радіостанцій, виступав у телевізійних передачах у Нідерландах, Німеччині, Франції, Японії і Чехії. Отримував запрошення на гастролі в Токіо, Мюнхен, Берлін, Амстердам, Париж і мав великий успіх на концертних сценах як соліст-валторніст. Працював з видатними оркестрами: Симфонічним оркестром Баварського радіо, Німецьким симфонічним оркестром у Берліні, Симфонічним оркестром SWF, Кьольнським радіооркестром, оркестром Чеської філармонії, оркестром Моцартеум Зальцбурга, симфонічним оркестром NHK в Токіо.

Репертуар Р. Баборака складається з віртуозних барокових і класичних концертів, великих романтичних творів і сучасної музики (Карла-Марії Вебера, Роберта Шумана, Шарля-Каміля Сен-Санса, Ріхарда Штрауса, Рейнгольда Глієра, Макса фон Пауера, Паула Дукаса, Малкольма Генрі Арнольда, Курта Магнуса Атгерберга, Ежена Боззи та інших).

Відомо, що слово “стиль” (від грецького *stilos* – гостра паличка для письма) у стародавньому світі позначало гарний почерк, а потім вміння правильно і красиво викладати думки.

Отже, специфіка виконавського індивідуального стилю Радека Баборака обумовлюється художнім мисленням валторніста, що формує його виконавську інтонацію і виконавську мову.

Тут доречно згадати висловлювання М. Михайлова, що “стиль у музиці – це єдність системно організованих елементів музичної мови, зумовлену єдністю системи музичного мислення як особливого різновиду художнього мислення” [10, с. 117].

Радек Баборака завжди має чітке уявлення про задум та зміст твору, обмірковує його до найдрібніших деталей, ретельно й точно обирає засоби виразності, утворюючи єдину музично-художню форму. Для індивідуального виконавського стилю валторніста характерні віртуозність, “ефекти” технічного порядку, які перекликаються з емоційною натхненністю романтичних почуттів. Він володіє звуком, надзвичайним за красою і силою.

Відмінна особливість Радека Баборака – це потреба в постійному самовдосконаленні, як технології гри на валторні, в індивідуальному музично-художньому осягненні виконуваної музики і формуванні естетично-ціннісного ставлення до неї, так і в безпосередній самореалізації творчого потенціалу. Чим досконалішою стає його виконавська майстерність, тим якісніше забезпечується виконавський і творчо-інтерпретаційний процес. Важливою передумовою його розвитку є потреба в постійному творчому пошуку, а також інтерес до валторнової виконавської діяльності (сольної, ансамблевої, оркестрової). Весь цей комплекс характеризується складним сплетінням інтелектуальних, вольових і емоційних станів Р. Баборака.

Важливу сторону сольного виконавства гри на валторні Р. Баборака визначає художня інтерпретація, що безпосередньо пов’язана зі своєрідністю прояву виконавської майстерності музиканта. Його повноцінне відображення емоційності передбачає не тільки відповідний характер інтонування, а й адекватне відтворення та доповнення художньо-музичної образності конкретними артистично-виконавськими рухами.

Одним із видатних представників європейської школи – є англійський валторніст *Джефф Брайан* (народ. 1946 р.).



Відомості про життя та діяльність Джеффа Брайана у мистецтвознавчій літературі обмежені. Але в нашому розпорядженні є інтерв'ю з великим валторністом, де задокументовано відомості про його життєвий і творчий шлях [20]. На валторні він почав займатись із шістнадцяти років і незабаром приєднався до Національного молодіжного оркестру. Фундаментальну підготовку та достатній концертно-виконавський досвід здобув у Королівській академії музики (м. Лондон) у відомого викладача-валторніста Айвора Джеймса, що відразу дало неймовірні результати: Д. Брайан – перша валторна Борнмутського симфонічного оркестру, оркестру Лондонської філармонії, Лондонського симфонічного оркестру. З 1973 року – професор Гілдохольської школи музики і драми у Лондоні. Джефф Брайан плідно поєднував викладацьку діяльність з роботою в оркестрі. 1975 року став концертмейстером групи валторн Королівського філармонічного оркестру.

У його валторновому арсеналі не тільки сольні та камерні твори, а й музика до кінофільмів “Зоряні війни”, “Гаррі Поттер”, “Бетмен”, “Джеймс Бонд”, “Дружина французького лейтенанта” (за романом Джона Фаулза) та інших супергероїв, що свідчить про виконання музичних творів найрізноманітніших стилів, жанрів та форм. Гра Джеффа Брайана відрізняється врівноваженим поєднанням високого артистизму з майстерністю володіння всіма специфічними виконавсько-технічними засобами.

Джефф Брайан є репетитором у Міжнародному молодіжному оркестрі (I,CULTURE Orchestra), який складається з молодих музикантів європейських країн і є одним з кращих і найвідоміших молодіжних оркестрів світу. Музиканти, які до нього належать, відібрані зі сотень кандидатів, беруть участь у щорічних прослуховуваннях. Загалом, у ньому взяли участь понад 600 молодих музикантів. Оркестр дає молодим музикантам змогу відточувати свою професійну майстерність під керівництвом видатних диригентів, солістів та інструменталістів з найкращих у світі оркестрів.

Саме у згаданому оркестрі автор цієї статті познайомився з унікальним валторністом-музикантом Джеффом Брайаном, який провів незабутні майстер-класи. Він говорив, що сучасне валторнове виконавство пред'являє до музиканта широкі та різноманітні вимоги, а саме: впевнено володіти всіма видами валторнної техніки, володіти активним мисленням, володіти багатую і розвиненою емоційною сферою. За його словами, “свобода виконання – це результат величезної творчої роботи”, “необхідно свої думки узгодити з ідеєю композитора” (з особистого спілкування).

Усе це дає можливість досягти максимальної виразності та переконливості у виконанні на валторні, що здійснюють за допомогою комплексу різних виконавсько-виразних засобів. Заслуга Джеффа Брайана полягає у формуванні виконавського стилю, створеного під впливом європейської вокальної школи, з її широкою розспівністю. Цей стиль став основою англійської школи гри на валторні.

*Радован Влаткович* (народ. 1962 р.) – хорватський валторніст і викладач музики, соліст Берлінського симфонічного оркестру, викладач Штутгартської вищої школи музики і театру, викладач консерваторії Моцартеум у Зальцбурзі та Вищої школи королеви Софії в Мадриді, лауреат міжнародних конкурсів.

У віці шести років, під час дворічного перебування у Сполучених Штатах Америки, маленький Радован отримав свій перший урок з валторни. Згодом він навчався в Академії музики в Загребі, а також у Північно-західній німецькій академії музики в Детмольді, де закінчив навчання з відзнакою.

Географія виступів геніального сучасного валторніста широка й охоплює подорожі у ролі як соліста, так і педагога по класу валторни.

Уже будучи студентом, Радован отримав призи на Міжнародному конкурсі у м. Льєж (Бельгія), XII-му музичному конкурсі в Югославії, міжнародному конкурсі “Premo Ancona” в Італії. На особливу увагу заслуговує вручення першої премії на Міжнародному конкурсі ARD у Мюнхені в 1983 році. Знаковим є те, що цю нагороду не присуджували у валторнній грі протягом 14 років. Надалі – лауреат численних міжнародних конкурсів, що, безсумнівно, стало новим етапом у його професійній діяльності. Р. Влатковича запрошували для участі в багатьох

європейських фестивалів: у Зальцбурзі, Відні, Единбурзі, Дубровнику, а також для виступів в Америці, Австралії, Ізраїлі, Кореї та Японії.

У 1982–1990 роках Радован Влаткович був головним валторністом симфонічного оркестру Берлінського радіо, але залишив оркестр на користь сольної кар'єри.

Радован Влаткович виступав як соліст з видатними та прославленими симфонічними і камерними оркестрами, такими, як Баварський симфонічний оркестр, Оркестр радіо Штутгарта, Німецький симфонічний оркестр, Мюнхенський камерний оркестр, Англійський камерний оркестр, Симфонічний оркестр ВВС, Віденський камерний оркестр, Оркестр “Санта Чечілія” в Римі, Філармонія Роттердам, оркестри в Берні, Базелі й Цюриху, Леоні, Страсбурзі, Токіо Метрополітен оркестр та багатьма іншими знаменитими колективами [22].

Він отримав премію німецьких критиків за запис виступів на CD, в числі яких виконання всіх концертів В. Моцарта і Р. Штрауса спільно з Англійським камерним оркестром під керівництвом британського диригента Джеффри Тейта. Його запис концертів В. Моцарта для валторни був удостоєний премії “Німецький приз критики звукозапису”.

Усі диригенти і музиканти завжди надавали і надають найвищу оцінку його виконавській майстерності.

Від інших валторністів Радован Влаткович відрізняється тим, що володіє високою культурою ведення звуку, інтонування і художньої інтерпретації, гарним музичним смаком, характерним емоційним відчуттям музики, творчим натхненням і артистизмом.

Безперечним показником виконавської майстерності Радована Влатковича є рівень володіння різноманітними відтінками звучання та всіма видами виконавської техніки (інтонація, метроритм, динаміка, агогіка і фразування).

У 1992 році він отримав посаду професора в Державній вищій школі музики та виконавських мистецтв у Штутгарті. Ерудований, освічений музикант, із глибокими теоретичними знаннями передає свій професійний “багаж” учням.

Його біографія є прикладом ефективного та цілеспрямованого формування професійного соліста-валторніста.

При характеристиці виконавської техніки валторністів було б несправедливо обійти заслуженого артиста України, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського *Валентина Марухна* (нар. 1961 р.).

Музичний шлях валторніста почався 1976 року, коли В. Марухно вступив у Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра – клас викладача Валентина Бабенка. Подальша його музична діяльність пов'язана з Московською державною консерваторією імені П. І. Чайковського (клас професора Анатолія Дьоміна. Ще під час навчання в училищі та консерваторії В. Марухно часто виступав у концертах як соліст і ансамбліст.

Його творча діяльність починалася з оркестру Народного ансамблю танцю ім. П. П. Вірського, згодом (з 1991 р.) – Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України – концертмейстером групи валторн.

У нашому розпорядженні є архівні матеріали, де задокументовано відомості про творчий шлях В. Марухна, а саме: Святослав Ріхтер у своєму щоденнику відзначив виконання В. Марухна в опері Бенджаміно Бріттена “Альберт Херрінг”, диригент В. Зива (Москва, 1983 р.) [11].

У виконавську і педагогічну діяльність Валентин Марухно втілює ідеї свого вчителя Анатолія Дьоміна, не тільки у власному виконавстві, а й у процесі навчання студентів. Особливість звуковидобування і темброва відзнака звучання валторни В. Марухна отримали динамічний розвиток у його студентів.

Отже, він прагне до досягнення у студентів звукового ідеалу не тільки завдяки розвитку виконавсько-технічних навичок, а й за гармонійним розвитком кожної особистості, розвиваючи світогляд і музичну культуру.

Педагогічні принципи В. Марухна були близькі до педагогічних принципів професора Анатолія Дьоміна, які базуються на вихованні вокального інтонування під час гри на валторні. Невипадково свою методичну роботу В. Марухно присвятив вокальній кантілені на валторні.

Тут виявився його власний виконавський стиль, а також стиль школи Анатолія Дьоміна та школи Валентина Бабенка до яких він належить.

Важливим у педагогічній діяльності В. Марухна є постійне розширення репертуару, який достатньо розмаїтий за жанрами, стилями, охоплюючи кантиленні, віртуозні, малі й масштабні концертні твори Є. Боззи, Й. Гайдна, П. Дюки, Л. Керубіні, В. Моцарта, А. Розетті, Р. Штрауса, Ф. Штрауса, Р. Шумана та інших).

Із аналізу різноманітного репертуару помітно, що він сприяв комплексному розвитку студента й підтверджує віртуозність володіння інструментом.

Найголовнішими завданнями на заняттях, над якими працювали студенти, була робота над технікою звуковедення, чіткою атакою звука, координацією звуковидобування. Валентин Марухно акцентує на виконавському диханні, яке вибудоване на вихованні відчуттів у студента-валторніста. Він рекомендує грати вправи та етюди у повільному темпі. Й обов'язковою умовою було – стежити за тим, щоби, беручи дихання перед кожним звуком, м'язи черевного преса виконували роль своєрідного міха. Для раціонального вдиху необхідно докласти мундштук інструмента до губ, а потім через кути рота й одночасно через ніс швидко і безшумно ввести у легені повітря. При цьому необхідно стежити, щоби вдих здійснювати за активної участі ребер грудної клітини та діафрагми.

За п'ять років свого навчання у класі Валентина Марухна автор статті отримав великий обсяг знань. Він суворий, справедливий, принциповий педагог, його вимоги базуються на багаторічному виконавському досвіді та ерудиції. Його вказівки є законом для всіх студентів, і ми намагались якомога краще виконувати всі завдання, що завжди були розрахованими на сумлінного та вдумливого валторніста-виконавця. Займаючись із Валентином Степановичем, ми дивувалися його терпінню, витримці та розсудливості.

Високий рівень виконавства В. Марухна був відзначений присвоєнням почесного звання “Заслужений артист України” (1997 р.). У роки роботи В. Марухна у Національному заслуженому академічному симфонічному оркестрі України група валторн складалася переважно з його учнів та послідовників. Слухачі й шанувальники концертних виступів завжди звертали увагу на чистоту інтонування та узгоджене звучання групи валторн. Роки плідної роботи на ниві педагогіки в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського дали В. Марухну виховати плеяду валторністів – А. Зінченко (солістка Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Є. Чуриков (концертмейстер групи валторн Загребського філармонічного оркестру (Хорватія)), А. Шкіль (концертмейстер групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України), А. Лисенко (концертмейстер групи валторн Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо), Лонг Чеі (соліст симфонічного оркестру м. Гуанчжоу (Китай)), які стали окрасою Київської школи духового виконавства і молодими представниками кращих традицій валторнової школи.

Виконавство на валторні, як й інший вид музичної творчості виходить із певних цілей, художньо-естетичних цінностей, ідей, традицій, спадкових зв'язків, які не тільки формуються та усвідомлюються в свідомості музиканта, а як він переглядає їх.

Отже, аналіз виконавських особливостей та індивідуальних рис світових валторністів сучасності (Радек Баборак (Чехія), Джефф Брайан (Англія), Радован Влаткович (Хорватія), Валентин Марухно (Україна)) показав, що кожен музикант-валторніст має свою відмінність, що є наслідком виконавського стилю. Формуючи свій репертуар, валторністи зазвичай віддають перевагу тим творам, які дають змогу максимально проявити виконавську індивідуальність.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Беленов Л. Д. Валторна. Москва : РАМ імені Гнесиных, 2004. 320 с.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва : ИОСО РАО, 2000. 387 с.
3. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України : від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків, 2013. 383 с.
4. Буяновский В. М. Валторна. Москва : Музыка, 1971. 68 с.

5. Вдов А. Ф. Валторна в музыке композиторов венской классической школы: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. “музыкальное искусство” / Московская военная консерватория. Москва, 2005. 220 с.
6. Гриценко Ю. Т. Технология освоения валторны. Москва : Изд. автора, 1991. 152 с.
7. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва : Музгиз, 1960. 466 с.
8. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилів. *Музыкальный современник. Сборник статей*. Москва : Советский композитор, 1984. Вип. 5. С. 5–17.
9. Медушевский В. К. Музыкальный стиль как семиотический объект. Москва : Советская музыка. № 3. 1979. С. 30–39.
10. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
11. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва : Классика-XXI, 2002. 480 с.
12. Полех В. Школа игры на валторне. Москва : Музыка, 1986. 158 с.
13. Семеряга И. В. Эволюция валторны в Центральной Европе в XVII–XVIII веках: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. “музыкальное искусство” / Государственная классическая академия имени Маймонида. Москва, 2016. 186 с.
14. Фаркас Филип. Искусство игры на медных духовых инструментах / перев. с англ. под ред. В.Н.Сериковой. Москва : Издательство МГК, 1998. 68 с.
15. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. Москва : Политиздат, 1990. 444 с.
16. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове. Москва : Композитор, 2004. 381 с.
17. Фурукин А. В. Натуральная валторна в работе О. Вандерброка “Основной трактат обо всех духовых инструментах для композиторов”. *Музыка и время*. Москва. 2014. № 7. С. 40–43.
18. Якустиди И. В. К вопросу о формировании губного аппарата валторниста: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. “музыкальное искусство” / Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1982. 160 с.
19. Humphries J. The Early Horn: A Practical Guide. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 150 p.
20. Jeffrey Bryant “FRAM FGSM” URL: [https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/](https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/) дата звернення 14.02.2019).
21. Radek Baborak. About me. URL: <http://www.baborak.com/en/about-me> (дата звернення 14.02.2019).
22. Croatian-born Radovan Vlatkovic renders divine sounds from the notoriously difficult French horn. Radov. URL: <http://www.croatia.org/crown/articles/9018/1/croatian-born-radovan-vlatkovic-virtuoso-hornist-makes-it-sound-easy.html> (дата звернення 14. 02. 2019).

#### REFERENCES

1. Belenov, L. D. ( 2004). *Valtorna* [French horn], Moscow, RAM imeni Gnesinykh. (in Russian).
2. Berezin, V. V. (2000). *Dukhovye instrumenty v muzykal'noy kul'ture klassitsizma* [Wind instruments in the musical culture of classicism], Moscow: IOSO RAO.(in Russian).
3. Bogdanov, V. O., Bogdanova L. D. (2013). *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st.* [History of the musical art of Ukraine: from ancient times to the beginning of the 20th century], Kharkiv. (in Ukrainian).
4. Buyanovskiy, V.M. (1971). *Valtorna* [French horn ], Moscow, Muzyka. (in Russian).
5. Vdov, A. F. (2005). “French horn in the music of the composers of the Viennese classical school”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.02. “Musical art”, Moscow Military Conservatory, Moscow, 220 p. (in Russian).
6. Gritsenko, Y. T. (1991). *Tekhnologiya osvoeniya valtorny* [Horn Technology], Moscow: Izd. Avtora. (in Russian).
7. Mazel', L. (1960). *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The structure of the musical works], Moscow: Muzgiz. (in Russian).

8. Medushevskiy, V. (1984). To the problem of the essence, evolution and typology of musical styles. *Muzykal'nyy sovremennik. Sbornik statey* [Musical contemporary. Digest of articles], vol. 5, Moscow, Sovetskiy kompozitor, pp. 5–17. (in Russian).
9. Medushevskiy, V. K. (1979). *Muzykal'nyy stil' kak semioticheskiy ob'ekt* [Musical style as a semiotic object ], M.: Sovetskaya muzyka, no. 3, pp. 30–39. (in Russian).
10. Mikhaylov, M. (1981). *Stil' v muzike. Issledovanie* [Style in music. Study], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
11. Monsenzhon, B. (2002). *Rikhter. Dialogi. Dnevniky* [Richter Dialogues. Diaries], Moscow: Klassika-XXI. (in Russian).
12. Polekh, V. *Shkola igry na valtornе* [French Horn School], Moscow: Muzyka. (in Russian).
13. Semeryaga, I. V. (2016). “The evolution of the horn in Central Europe in the XVII – XVIII centuries”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.02. “Musical art”, Maimonides State Classical Academy, Moscow, 186 p. (in Russian).
14. Farkas, Philip (1998). *Iskusstvo igry na mednykh dukhovykh instrumentakh* [The art of playing brass instruments], Translated by V. Serikova, Moscow: Izdatel'stvo MGK. (in Russian).
15. *Filosofskiy slovar'* Philosophical Dictionary (1990). Edited by I. Frolov, Moscow: Politizdat. (in Russian).
16. Fortunatov, Yu. A. (2004). *Lektsii po istorii orkestrovnykh stiley. Vospominaniya o Yu. A. Fortunatove* [Lectures on the history of orchestral styles. Memories of Yu. A. Fortunatov], Moscow: Kompozitor. (in Russian).
17. Furukin, A. V. (2014). Natural horn in the work of O. Vanderbrok “The main treatise on all wind instruments for composers”, *Muzyka i vremya* [Music and time], Moscow, no. 7. pp. 40–43. (in Russian).
18. Yakustidi, I. V. (1982). “To the topic of lips formation for french horn players”, The dissertation of the candidate of Art Studies. Specials 17.00.02. “Musical art”, Kyiv Tchaikovsky State Conservatory, Kyiv, 160 p. (in Ukrainian).
19. Humphries, J. (2000). *The Early Horn: A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press. (in English).
20. Jeffrey Bryant “FRAM FGSM” available at: [https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching\\_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/](https://www.gsmd.ac.uk/music/staff/teaching_staff/department/2department-of-wind-brass-and-percussion/109-jeffrey-bryant/) (date of treatment 14. 02. 2019). (in English).
21. Radek Baborak. About me. available at: <http://www.baborak.com/en/about-me> (access date 14. 02. 2019). (in English).
22. Croatian-born Radovan Vlatkovic renders divine sounds from the notoriously difficult French horn. Radov. available at: <http://www.croatia.org/crown/articles/9018/1/croatian-born-radovan-vlatkovic-virtuoso-hornist-makes-it-sound-easy.html/> (date of treatment 14. 02. 2019). (in English).

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.3>

**Вероніка Тормахова**

<https://orcid.org/0000-0003-3821-0655>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київський національний університет культури і мистецтв

[nikusya2008@ukr.net](mailto:nikusya2008@ukr.net)

## НЕАКАДЕМІЧНА МУЗИКА: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ ТА СУТНІСНІ ВИМІРИ

*У статті окреслено необхідність перегляду термінологічного поля сучасного музикознавства. Розглянуто ті наукові концепти, що існують для позначення стильових*

напрямків джазу, рок-, поп- та world music – “легка”, “популярна”, “естрадна” музика, “музика третього пласту”, Визначено доцільність використання концепту “неакадемічна музика”, що поєднує вищезгадані напрямки.

**Ключові слова:** неакадемічна музика, академічна музика, популярна музика, естрадна музика.

**Вероника Тормахова**

кандидат искусствоведения, доцент

Киевский национальный университет культуры и искусств

### **НЕАКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: ПРОБЛЕМЫ ДЕФИНИЦИИ И СУЩНОСТНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ**

*В статье обозначена необходимость пересмотра терминологического поля современного музыковедения. Рассмотрены научные концепты, существующие для обозначения стилевых направлений джаза, рок-, поп- и world music – “легкая”, “популярная”, “эстрадная” музыка, “музыка третьего пласта”. Определена целесообразность использования концепта “неакадемическая музыка”, объединяющая вышеупомянутые направления.*

**Ключевые слова:** неакадемическая музыка, академическая музыка, популярная музыка, эстрадная музыка.

**Veronika Tormakhova**

Candidate of Art Studies, Associate Professor

Kyiv National University of Culture and Arts

### **NON-ACADEMIC MUSIC: PROBLEMS OF DEFENSE AND VITAL MEASURES**

*Nowadays modern music culture is represented by a number of trends – academic music, rock, pop music, jazz, folklore, world music. Although each of these branches can be analyzed independently, but sometimes there are developments that require a definitive generalization term that would allow them to consider these directions more systematically, creating a space for a comparative approach. In order to denote a set of directions that have no common features with academic music, the following terms were used in domestic art studies such as pop music, entertainment, light, mass, third-generation music. According to our conviction, their use was limited to some extent within the scientific discourse of the XX century, but with the changing socio-cultural realities, revision needs their further application. According to our belief, it is expedient to make the following headings, such as: academic, non-academic music and folklore, which have fundamentally different outgoing essential positions, by conducting a typology of musical directions.*

*The formation of music of a non-academic tradition can be noted in the culture of the New time. Non-academic music can be considered as endowed with the following criteria: first of all, it is often created by unprofessional composers. When it comes to the rock work, it is mostly the result of collective creativity of the group’s performers. When it comes to jazz, there is a slightly different situation. The main genre used in nonacademic music is a song (in rock direction and pop direction). However, jazz works are based on a somewhat different principle, because vocal, vocal-instrumental and instrumental compositions are rarely associated with virtue available in the song genre, but often embodied in the form of theme-improvisation on it, which became traditional for jazz.*

*If the musical form of the fixation of a work is more characteristic of academic music (though since the second half of the 20th century, within the framework of “concrete” and “electronic” music, there are many examples of the existence of an audio recording work), while for non-academic music, it is the audio version that is characteristic and much less often – a note that is usually created after the song has gained popularity and has become a wider public. The note text is mostly published by the official representatives of the group or performer, which is more common in the Western world or*

*is distributed by the electronic version of the musical text. It should be noted that a number of researchers continue to perceive non-academic music as being of a lower quality. It is clear that academic music has a much smaller audience than non-academic. However, when trying to substantiate the need to change the priority of academic music, one should not diminish the benefits of non-academic.*

*Existing attempts to determine the totality of trends in contemporary music require rethinking. Due to the development of practice, it is necessary to revise the terminology field. There are such areas as academic and non-academic music, which exist at the level of folklore. Non-academic music is a concept that combines jazz, rock, pop and world music. This direction involves the presence of one or more performers who present their own works or other composers who are not related to the academic field. Characteristic is the existence of works not in the music, but in the audio or video format, often unprofessional level of performance, the refusal of sustainable traditional genres and forms and targeting a wide audience.*

**Keywords:** *non-academic music, academic music, popular music, pop music.*

В останні десятиліття значного розвитку набула музика, яку не можна віднести до академічної. Наявність закладів, у котрих готують фахівців в сфері естрадного мистецтва, сприяє формуванню вищого рівня цієї сфери музичного виконавства. Проте наразі є проблема термінологічного рівня, адже задля позначення тих напрямків, які не стосуються музики академічної, частіше застосовують окремі розрізнені терміни, тим часом як немає єдиного, який би відповідав запитам часу й давав би змогу позначити різні модуси виконавства і написання творів у цих стильових напрямках. Відповідно, доцільно розглянути можливі варіанти визначення стильових відгалужень, що протистоять академічній музиці, й дати власну дефініцію.

Композиторські та виконавські виміри естрадно-джазового мистецтва ХХ – початку ХХІ століть окреслено в праці Ю. Дяченко [1]. Питання формування музики третього пласту і масових жанрів ХХ століття досліджено у праці В. Конен [3]. Музика академічної традиції ХХ століття ретельно проаналізована в роботах Т. Жилинської [3], Т. Мдівані [4], В. Холопової [6]. Українська естрадна музика та специфіка її розвитку представлена у монографії В. Тормахової [5]. Роль популярної музики в освітньому процесі висвітлена у роботах Л. Грін [7] та Е. Тобіас [8].

Мета статті – проаналізувати теоретичні поняття, що застосовують до напрямків неакадемічної музики, та обґрунтувати доцільність використання для позначення їх терміна “неакадемічна” музика.

Наразі сучасна музична культура представлена рядом напрямків – академічна музика, рок-, поп-музика, джаз, фольклор, world music. Хоча кожне з цих відгалужень може аналізуватися самостійно, проте часом є розробки, які потребують наявності певного узагальнюючого терміна, який би давав можливість розглянути ці напрямки більш системно, створивши простір для компаративного підходу.

Для позначення сукупності напрямків, що не мають спільних рис із академічною музикою, у вітчизняному мистецтвознавстві використовували такі терміни, як “естрадна музика”, “розважальна”, “легка”, “масова”, “музика третього пласту”, “поп-музика”. Так, поняттям “масової” музики А. Цукер поєднує естрадну, легку, розважальну, популярну музику, В. Конен висловлює ідею “трьох шарів” музичного мистецтва, де перший пласт представлений фольклором, другий – академічною музикою, третій охоплює легку музику, джаз і нові масові жанри ХХ ст. (тобто вирізняє його як окремий)” [3, с. 46]. На наше переконання, їх використання мало певну доцільність у межах наукового дискурсу ХХ століття, проте зі зміною соціокультурних реалій їх подальше застосування потребує перегляду.

Термін “легка” музика, який було запропоновано в роботах радянських мистецтвознавців, міг підкреслювати специфіку змісту естрадних творів, орієнтованих на особливу тематику. Проте цей термін мало підходить для позначення сюжетів, наявних у деяких напрямках рок-музики, де можуть бути порушені важливі та гостросоціальні теми. Крім цього, напрямки авангардного джазу так само важко назвати музикою, “легкою” для

сприйняття. До терміна “легка” музика у значенні “розважальної” звертається сучасна дослідниця В. Холопова, протиставляючи її серйозній, академічній. “Історія Європи визначила і сутність того пласта культури, який в сучасній культурології отримав назву “академічна музика”, або “серйозна музика”, на противагу “легкій музиці”, “розважальній музиці”” [6, с. 3]. Варто зазначити, що науковець у своїй праці використовує поняття “естрадної музики”, яке для неї є протилежністю до академічного напрямку. Так, даний термін довго використовували як “естрадна” музика – для позначення джазу, рок- та поп-музики, в тому числі автор даної статті – В. Тормахова. “Називати джаз, рок- і поп-музику популярною музикою, або, як її іноді називають, “попсою” – недоцільно (їх популярність неоднакова). Одним словом, термін “естрадна музика” найбільше підходить для різновидів музичного мистецтва, які об’єднані спільним – сценічним походженням” [5, с. 10]. Проте обов’язкове виконання творів цього напрямку на “естраді” – концертній сцені, яке було доцільним у контексті культури ХХ століття, доповнюється й іншими формами презентації власної творчості.

Так, виступи багатьох виконавців, яких можна віднести до неакадемічної музики, стають доступними завдяки можливостям Інтернет-простору. Їх викладають на таких сервісах, як YouTube, Instagram, Facebook. Їхнє створення можливе через програми, подібні до Sing! від бренда Smule, GarageBand, Magic Piano, Vine та інші. Відповідно, місце виконання та презентації творів значним чином змінюється, як і критерії оцінювання популярності та значимості твору. Крім цього, термін “естрадної” музики, поширений у радянському музикознавстві, не мав під собою відповідника в англійській літературі, де для позначення стилів “естрадного” спрямування застосовують поняття “pop-music” чи, набагато частіше, позначення окремих стильових відгалужень, які не поєднуються в єдину категорію.

Використання терміна “популярна” музика у вітчизняному дискурсі пов’язують як з поп-музикою, так і поширеністю музичного напрямку. Подібна дефініція не охоплює ту сукупність напрямків у межах інді-рок, панк-року, гаражного року, які могли мати не надто багато прихильників та є такими, що поширені в межах малочисленних субкультурних об’єднань. У західному дискурсі для позначення напрямків неакадемічної музики також використовують термін “популярна (popular) музика”. Люсі Грін у статті, присвяченій музичному вихованню, для позначення стилів і напрямків музичної культури використовує пару категорій: “класична – популярна музика”. Дослідниця наголошує на тому, що при вивченні музики, популярної серед молодого покоління, створюються умови для засвоєння класичної. “Можливо, це особливо стосується “власної” музики учнів – популярного поля – на відміну від того, що вони часто називають “музикою старих” – класичного поля. Спочатку варто розглянути, як сама класна кімната змінює поняття музичної “автономії”, ідею про те, що “справжнє” значення музики піднімається над світськими соціальними і політичними міркуваннями” [7, с.103]. Подібну термінологію застосовують і в розробках Евана Тобіаса, де згадана популярна музика. Автор наголошує на важливості розвитку зацікавленості у популярній музиці поза освітніми закладами, що сприятиме зростанню інтересу до неї під час її професійного опанування. Віднаходження перехрещення між різним музичним досвідом у музичному закладі та поза ним впливають на підвищення рівня освіченості [8, с. 30].

Термін “музика третього пласту”, який увів у науковий дискурс мистецтвознавець В. Конен, виявляється таким, що є ширшим, адже він охоплює більший спектр музики розважального спрямування, в тому числі легку “академічну” музику. “Ми ж пов’язуємо джаз і рок з особливим пластом музичної культури, які виходять далеко за поняття жанру. Цей пласт не вкладається у традиційний поділ усієї музики на композиторську творчість оперно-симфонічного плану і фольклор. У музикознавчій літературі його, наскільки можна судити, не вивчали як самостійний шар культури, хоча окремі розрізнені прояви і згадували під непростим неточною назвою “побутової музики” [3, с. 4].

На наше переконання, здійснюючи типологію музичних напрямків, доцільно виділяти наступні рубрики: академічна, неакадемічна музика та фольклор, які мають принципово різні вихідні сутнісні позиції.

Визначимо сутнісні риси тих напрямків, які можуть бути віднесені до неакадемічної музики. Задля цього необхідно розглянути основні поняття, дотичні для даного дослідження.



Одним з підходів є метод виключення. Насамперед визначимо, що можна віднести до академічної музики. Саме цей напрямок музичної культури здобув чимале наукове обґрунтування. У працях ряду сучасних авторів наголошено, що академічна музика або музика академічної традиції “відноситься до класу музики письмової традиції, що призначена для спеціального прослуховування людьми (зазвичай тими, хто має загальну чи спеціальну музичну підготовку) в концертному або сценічному виконанні” [4, с. 8]. Причому важливим критерієм, який підкреслено у даному твердженні, є акцент на музичній освіченості слухачів. Окрім цього, не лише підготовка реципієнтів має значення. Надзвичайно важливим є прагнення академічної музики до максимальної автономності. Ця позиція може бути пояснена як прагнення не бути частиною релігійного чи світського ритуалу. Причому наступні епохи сприймають попередні як зразок для наслідування. Під академічною музикою розуміють музику європейських композиторів-професіоналів, представлену конкретними музичними жанрами (опера, симфонія, ораторія, соната), які мають спільні принципи організації музичного матеріалу (сонатний, рондо, репризний), своєрідну драматургію, техніку написання та ряд інших ознак. “Термін і явище “академічна музика” означає насамперед європейську музику професійних композиторів (що отримали спеціальну музичну освіту в будь-якій формі), де розвиток і еволюція музики як феномена культури формується на основі усталених традицій, наслідуючи їх у різних формах, інспірується пошуком нових духовних світів і оцінюється тонкою шкалою професійної майстерності” [4, с. 9]. На думку мистецтвознавців, доцільно розділити академічну музику на класичну та сучасну, причому вони мають також чимало відгалужень. Поділ на ці категорії є доцільним, адже підкреслює сутнісні ознаки двох згаданих типів академічної музики.

Формування музики неакадемічної традиції можна відзначити в культурі Нового часу. Саме у цей час відбувається розподіл музичної культури на “музику для народу та музику для аристократів, на світську та релігійну” [4, с. 10]. Неакадемічна музика успадковує ті ознаки, які були притаманні музиці для народу, безперечно, світського спрямування. Зауважимо, що стилеві напрямки, які належать до неакадемічної музики, є такими, котрі багато в чому відрізняються між собою, а це ускладнює виділення їх типологічних рис, проте вони мають набагато менше спільного з академічним напрямком, що й зумовлює необхідність їх поєднання одним терміном.

Відповідно, музику неакадемічну можна розглянути як таку, що наділена наступними критеріями: насамперед, її часто створюють непрофесійні композитори. Коли йдеться про рок-твір, то він є здебільшого результатом колективної творчості виконавців гурту. Варто згадати спільні композиції гурту “The Beatles”, у ранній період творчості якого були створені пісні, насамперед авторства творчого тандему П. Маккартні–Дж. Леннон, проте чимало елементів виникали за безпосередньої участі інших учасників колективу – Дж. Харрісона та Р. Старра. Коли ж мова про суто професійний рівень у сфері неакадемічної музики, то його, як правило, нема не лише в композитора, а й у виконавців. Наявність серед рок-музикантів музичної освіти, особливо в ХХ столітті, була радше винятком, аніж правилом. Важливим є те, що рок-виконавці частіше виконують твори власні, а не ті, що написали інші виконавці-композитори. Винятком з цього “правила” є репертуар молодих колективів, які розпочинають із виконання пісень уже відомих виконавців та виступи-триб’юти зірок рок-сцени, присвячені певному колезі, коли й вони виконують не власні пісні, а чужі, проте часто творчо їх обробляють.

Коли йдеться про джаз, то там трохи інша ситуація. Є багато джазових композицій, в яких автори стандартів відомі; разом з тим у деяких стилях (наприклад, у фрі-джазі) джазова композиція утворюється в результаті сольної чи колективної імпровізації учасників гурту і не має чітко визначеного авторства.

Основним жанром, який використовують в музиці неакадемічної традиції, є пісня (у рок-напрямку та поп-напрямку). Проте джазові твори будуються за децю іншим принципом, адже вокальні, вокально-інструментальні та інструментальні композиції рідко коли пов’язані з куплетністю, наявною у пісенному жанрі, а частіше реалізуються у формі тема-імпровізація на неї – реприза теми, що стала традиційною для джазу.

Надзвичайно важливою ознакою музичного твору XX–XXI століття постає зміна форми його запису. Зазначимо, що “...поряд з традиційним нотним і графічним текстом у розпорядженні дослідників тепер є і акустичний текст, який становить безпосередній результат діяльності музиканта-виконавця і може бути зафіксований на магнітофонну стрічку, платівку або компакт-диск. У побуті з’являються і специфічні види текстів музичних творів, такі, як вербальні” [2, с. 5–6]. Якщо для академічної музики більше притаманна нотна форма фіксації твору (хоча з другої половини XX століття в рамках “конкретної” та “електронної” музики виникає чимало зразків існування аудіозапису твору), натомість для неакадемічної музики характерний саме аудіоваріант і набагато рідше – нотний, котрий, здебільшого створюють після того, як пісня набула популярності й стала надбанням широкого загалу. Нотний текст публікують переважно офіційні представники гурту чи виконавця, що притаманніше для західного світу, чи поширюють електронну версію нотного тексту.

Зазначимо, що ряд дослідників продовжують сприймати неакадемічну музику як таку, що належить до нижчого гатунку. Зрозуміло, що академічна музика має набагато меншу аудиторію, ніж неакадемічна. Проте при спробі обґрунтувати потребу зміни пріоритетності академічної музики не варто знецінювати переваги неакадемічної. На думку В. Холопової, фундаментальним критерієм, який розділяє популярну класичну та естрадно-розважальну музику, є характер звуку. “В академічному пласті він організований акустично чисто, благородно-красиво і несе в собі далекий прообраз “ангельського співу”, що колись породив саму звукоінтенацію академічної музичної культури. А звук усіх естрадно-розважальних субкультур – негармонійний, неузгоджений, недбалий: з “недоспіваним” до точної висоти, висотним “хитанням”, говіркою, неприродним форсуванням і хрипом голосу, дзижчанням і брязкотом гітар (у рок-музиці)” [6, с. 215]. Дане твердження свідчить про упередженість установки дослідниці та незначний рівень ознайомленості з різними напрямками неакадемічної музики. Експресивність, притаманна рок-, поп- та джазовим вокалістам, давно вже стала частиною виконавської майстерності й академічних виконавців. А більшість перелічених “недоліків” стали основою авангардних академічних творів. Так само досить умовним є наділення академічної музики значенням такої, що передає скорботні й трагічні образи, а неакадемічної – як тої, що несе радісні та святкові умонастрої. Проте в одному можна погодитися з В. Холоповою, яка вказує, що “зіставлення класичної музики з естрадною в принципі недоцільне: це порівняння різних культур, з різними завданнями в соціумі. Але оскільки в обох наявні спів і гра на інструментах, то і порівняння, і взаємодія неминучі” [6, с. 215].

Зважаючи на викладений матеріал, існуючі спроби визначення сукупності напрямків сучасної музики потребують переосмислення. У результаті розвитку практики необхідний перегляд термінологічного поля. Виділяються такі напрямки, як академічна та неакадемічна музика, які існують на рівні з фольклором. Неакадемічна музика – це концепт, що поєднує джаз, рок-, поп- та world music. Цей напрямок передбачає наявність одного чи кількох виконавців, які презентують власні твори чи інших композиторів, не пов’язаних з академічним напрямком. Характерними є наявність творів не у нотному варіанті, а в аудіо- чи відеоформаті, часто непрофесійний рівень виконавства, відмова від сталих традиційних жанрів і форм та орієнтація на широку аудиторію.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX–початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 208 с.
2. Жилинская Т. Г. Зарубежная музыка XX века: направления и композиторские техники, школы и творческие портреты композиторов академической традиции: Учебное пособие. Витебск : Издательство УО “ВГУ им. П. М. Машерова”, 2004. 58 с.
3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.

4. Мдивани Т. Г. Музыка академической традиции: опыт западно- и восточноевропейской композиторской практики. *Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние. На примере творчества композиторов России и Беларуси* / под ред. Мдивани Т. Г., Холоповой В. Н., Цмыг Г. П., Карпиловой А. А., Дуловой Е. Н. Минск : Беларуская навука, 2014. 377 с.
5. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
6. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века. Москва, 2015. 227 с.
7. Green, L. Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: Current research in the classroom. *International Journal of Music Education*. 2006. № 24 (2). pp. 103–120. doi:10.1177/0255761406065471.
8. Tobias, E. S. Crossfading music education: Connections between secondary students’ in- and out-of-school music experience. *International Journal of Music Education*. 2015. № 33 (1). pp. 18–35. doi:10.1177/0255761413515809.

#### REFERENCES

1. Diachenko, Yu.S. (2017). Variety-jazz direction of accordion-accordion art of the XXth to the beginning of the XXI-th centuries: composer and performances, Thesis for Cand. Sc., 17.00.03 “Musical Art”, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, 208 p. (in Ukrainian).
2. Zhilinskaya, T. G. (2004). *Zarubezhnaya muzyka XX veka: napravleniya i kompozitorskie tekhniki, shkoly i tvorcheskije portrety kompozitorov akademicheskoy traditsii: Uchebnoe posobie* [Foreign music of the twentieth century: directions and techniques of composition, schools and portraits of creative composers of academic tradition], Vitebsk: Publisher UO “VSU them. P. M. Masherov”. (in Russian).
3. Konen, V. (1994). *Tretij plast. Novye massovyje zhanry v muzyke XX veka* [The third layer. New popular genres in the music of the twentieth century], Moscow: Muzyka. (in Russian).
4. Mdivani, T. G. (2014). Music of Academic Tradition: Experience of Western and Eastern European Composer Practice, *Evropejskaya muzyka akademicheskoy traditsii: sushchnost', istoki, sovremennoe sostoyanie. Na primere tvorchestva kompozitorov Rossii i Belarusi* [European music of academic tradition: the essence, origins, current state. On the example of the work of composers of Russia and Belarus], by ed. T. Mdivani, and others, Minsk: Belaruskaya Navuka. (in Russian).
5. Tormakhova, V. M. (2017). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntezy* [Ukrainian folk music and folklore: mutual understanding and synthesis], Kyiv: Lira-K. (in Ukrainian).
6. Holopova, V. N. (2015). *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney trety XX – nachala XXI veka* [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI century], Moscow. (in Russian).
7. Green, L. (2006). Popular music education in and for itself, and for ‘other’ music: Current research in the classroom, *International Journal of Music Education*, no. 24 (2), pp. 103–120. doi:10.1177/0255761406065471. (in English).
8. Tobias, E. (2015). Crossfading music education: Connections between secondary students’ in- and out-of-school music experience. *International Journal of Music Education*, no. 33 (1), pp. 18–35. doi:10.1177/0255761413515809. (in English).

УДК 78:7.079

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.4>

**Олександр Злотник**

<https://orcid.org/0000-0001-7499-9281>

ректор, професор

Київський інститут музики імені Р. М. Глієра

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

**Валерія Шульгіна**

<https://orcid.org/0000-0001-6007-2901>

доктор мистецтвознавства, професор,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

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

### **КОМУНІКАТИВНІ ФУНКЦІЇ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

*У статті досліджено еволюцію комунікативних функцій музичного мистецтва. Розглянуто різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного тексту, реалізації мистецьких інтерпретацій його змісту в процесі виконання та сприйняття музичного твору з боку реципієнта. Охарактеризовано мистецьку комунікацію як одну з найважливіших сторін системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття служать основними комунікативними блоками музичної культури.*

**Ключові слова:** комунікативний простір, простір музичного мистецтва, музична комунікація, комунікативні функції музики, комунікація.

**Александр Злотник**

ректор, профессор

Киевский институт музыки имени Р. М. Глиэра

**Валерия Шульгина**

доктор искусствоведения, профессор

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

### **КОММУНИКАТИВНЫЕ ФУНКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

*В статье исследовано эволюция коммуникативных функций музыкального искусства. Рассмотрено многообразие коммуникативных связей и толкований музыкального текста, реализации художественных интерпретаций его содержания в процессе восприятия музыкального произведения реципиентом. Охарактеризовано художественную коммуникацию как одну из важнейших сторон системы музыкальной деятельности, в которой творчество, исполнительство и восприятие служат основными коммуникативными блоками музыкальной культуры.*

**Ключевые слова:** коммуникативное пространство, пространство музыкального искусства, музыкальная коммуникация, коммуникативные функции музыки, коммуникация.

**Oleksandr Zlotnyk**  
Rector, Professor  
R. Glier Kyiv Institute of Music

**Valeria Shulgina**  
Doctor of Art Studies, Professor  
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

### **COMMUNICATIVE FUNCTION OF ARTISTIC CONVERSATION IN THE MUSICAL ART**

*Interest in the problem of communication is determined by the feature of modern information and multicultural space. Art as an artistic model of social space performs a multi-valued communicative function, as a way of aesthetic, valuable interaction of man with himself, with society, with the whole world. Therefore, it is not surprise that the problems of communication are highlighted in its various contexts, including a wide range of cultural and artistic disciplines.*

*The aim of the research is to carry out a theoretical analysis of the evolution of communicative functions of musical art, to explore the variety of communicative links and interpretations of a musical text, the realization of artistic interpretations of its content in the process of perception of a musical work by a recipient.*

*The scientific novelty of the research is determined by the fact that artistic communication is regarded as one of the most important aspects of the system of musical activity, in which creativity, performance and perception acts as the main communicative blocks of musical culture.*

*One of the main channels for the progressive development of music is the communication system within the very musical creativity. It contributes to transferring the accumulated experience of creating, fixing and performing music, traditions of perception, as well as its research and evaluation. The whole system of teaching, creating, executing, fixing and disseminating musical art in society, and maintaining its traditions is important here. Information technologies that have brought about significant changes in the socio-cultural order of the world contribute to the erosion of the boundaries of cultures and historical epochs, the emergence of new virtual spaces that often replace people's real life. In this context, music becomes a form that compensates for the lack of comfort of spiritual life in a real society. Therefore, one of the most popular for modern society is the "compensatory" function of music, which involves the existence of a special musical reality, which allows you to replace the real reality with virtual life, thereby integrating organically into a person in the context of computer technology.*

*The beginning of the third millennium marked the emergence of various modifications of communicative functions, the variety of communicative connections and interpretations of the musical (artistic) text, which realize the infinity of the interpretations of its content in the process of perceiving the musical (artistic) work. In the pursuit of self-identification, a person refers to contemporary musical art, which exists in the form of a set of different kinds of texts (scores, tracks, clips, etc.). The process of modern consumption of music is driven by the individual selection and combination of different texts, in which there is no clear boundary between the "high" and "low" art, which was inherent in the previous artistic periods. Participants of communication (performers, audience of the work) are differentiated according to a number of indicators: level of development, age and gender characteristics, musical tastes, choice of communication channels, etc.*

*Musical art embodies almost all types of communicative interaction: personal, interpersonal, group and internally group, mass communication. The implementation of artistic communication as a form of communication is a significant aspect of the system of musical activity, in which creativity, performance and perception act as its main functional blocks in the system of musical culture. The main participants of the musical communication process: addressee or communicator – the sender of the message (author, interpreters, executors), and the recipient or recipient (percipient) – the recipient of the message (listeners, viewers), on the perception and evaluation of which the artistic work is calculated. Subjects of musical dialogue can be named: composer, performer, listener (recipient),*

*teacher, student, researcher, etc. One of the main channels ensuring the progressive development of music is the communication system within the artistic creation itself, which facilitates the transfer of the accumulated experience of creation, fixation, the performance of music, the traditions of perception, research and evaluation of musical art. Despite the rapid development of information and communication technologies, only the first, the “living” form of familiarizing the recipient with musical art, gives the fullest, holistic perception of a musical work. Music is born only in the creative act of direct execution. It is here that a complete communicative act is realized – not only auditory, but also visual, and also energy. The remaining forms reduce the former to varying degrees, deepening or changing certain facets and sides of the influence of this act, but not in a position to completely replace it.*

**Keywords:** *communicative space, space of musical art, musical communication, communicative functions of music, communication.*

Інтерес до проблеми комунікації визначається особливістю сучасного інформаційного та полікультурного простору. Мистецтво як художня модель буття виконує багатозначну комунікативну функцію як спосіб естетичної, ціннісної взаємодії людини зі самою собою, із суспільством, з усім світом. Тому не дивно, що проблеми комунікації висвітлюють у різних її контекстах, зокрема у великому спектрі культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін.

Комунікація є предметом вивчення лінгвістики, соціальної психології, культурології, соціології, політології, семіотики, мистецтвознавчих та інших наук. Інтерес учених – М. Кагана [2], А. Шютца [8], В. Холопової [7] звернений також до проблем естетичних комунікацій і художнього спілкування. Сам термін “комунікативна функція” прийшов з лінгвістики до мистецтвознавчої сфери у другій половині ХХ століття. Теорія комунікативної функції у музиці набула розвитку в мистецтвознавстві та музичній естетиці ХХ століття і досліджена у працях Б. Асаф’єва [1], В. Медушевського [4], А. Сохора [6], Є. Назайкінського [5] та інших.

Так, В. Медушевський, розглядаючи передісторію поняття комунікативної функції в мистецтві, розпочав із законів античної ораторської мови, цілком правильно зазначивши, що її побудова ідеально передбачала вплив на аудиторію, роботу з нею [4]. У працях А. Сохора яскраво розкрито залежність будови музичної форми й особливо процесу становлення жанру від характеру музичного спілкування. Ці та інші ідеї сприяли формуванню понятійного апарату, що адекватно розкриває суть явища в цілому [6].

Мета статті – здійснити теоретичний аналіз еволюції комунікативних функцій музичного мистецтва та дослідити різноманіття комунікативних зв’язків і тлумачень музичного тексту, реалізації мистецьких інтерпретацій його змісту в процесі виконання та сприйняття музичного твору реципієнтом.

У наукових дослідженнях 70–80-х років ХХ століття дедалі виразніше простежувалася тенденція поглибленого осягнення природи музичної змістовності та мовних засобів, її втілення у цілісному звучанні, виразній передачі. У цей період зростало число фундаментальних робіт, проблематика яких сконцентрована на кількох дослідницьких напрямках. Це, насамперед, аналіз системи виразних засобів європейської музики останніх століть (Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Медушевський та ін.), наступне – дослідження стилістичної цілісності музичного твору як явища, обумовленого історично (С. Скребков, В. Протопопов й ін.) і, нарешті, вивчення закономірностей формоутворення в музиці (Є. Назайкінський, В. Бобровський, А. Мілка і ін.).

Художня комунікація як спілкування є найважливішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають її основними функціональними блоками в системі музичної культури. Саме в людському спілкуванні полягає головне призначення музики, особливість якого – “єднання людей, будь-якої великої чисельності, навколо яскраво позитивного ідеалу” [7, с. 7].

Поряд з цим, сприйняття музичного твору набуває також форму автокомунікації, самопізнання, розкриття внутрішнього потенціалу особистості: формування спільності людей у музиці не розчиняє індивідуума в соціумі. Багато чого у собі людина відкриває не стільки у

повсякденному житті, а звертаючись до мистецтва, музики, тим самим пробуджує у собі художника і піднімається над реальністю. У даному контексті показовою є позиція відомого соціолога А. Шютца, який розглядає музику як комунікацію, що впливає на повсякденне життя людей через їхні емоції, почуття, свідомість. Таким чином, вплив мистецтва є двоспрямованим особисто-соціальним, причому соціальне дане в індивідуальних відчуттях особистості. Музика, своєю чергою, втілює усі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації [8].

Музична комунікація має справу з передачею через матеріально-конструктивні й інші структури музики, знайдені в процесі її розвитку, духовно значущого змісту, образів, ідей, художніх концепцій, що заклав автор. Комунікативний універсум музики функціонує у своєрідному “сенсовому полі” культури, яке створює необхідні передумови кодування і декодування музичних смислів. Завдяки традиціям, практиці, теорії, наявним зразкам і нормам, ці процеси відіграють важливу роль як у продукуванні та збереженні музичних цінностей, так й у виконавському процесі, музичному сприйнятті.

Специфіка музичного мистецтва полягає в тому, що створений із волі композитора музичний твір долучається до комунікативної ситуації лише при вторинному його відтворенні у процесі виконання, а виконавське мистецтво – рід творчої діяльності, який узагалі визначає рівень сучасної художньої культури. Музика як вид мистецтва поза полем виконання не існує – ноти не є музикою для слухачів. Музичне виконання здійснюється завдяки участі інтерпретаторів композиторської творчості, які володіють технічними можливостями і художнім досвідом, наявності необхідного, відповідно налаштованого музичного інструментарію.

Головними учасниками творчого комунікативного акту є адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, виконавці), який прагне викликати певну реакцію одержувача, й адресат або реципієнт (перципієнт) – одержувач повідомлення (слухачі, глядачі), на сприйняття та оцінку яких розрахований той чи інший твір. Суб'єктами музичного діалогу можна назвати: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика і т. д. Завдяки великій кількості учасників спілкування діалог з часом перетворюється на полілог. У музичному полілозі суб'єктність присутня на всіх рівнях особистості: біологічному (темперамент, вік, навіть особливості зовнішності, поведінки, мови, так чи інакше наявні у творі при його створенні та сприйнятті); психологічному (схожість чуттєво-емоційного плану творця, інтерпретатора і слухача музичного твору); розумовому (конкретність і образність, логіка і хаотичність, абстрактність і наочність образів музики, що виникають у процесі спілкування суб'єктів полілогу); світоглядному (ідеали, ціннісні орієнтири, філософсько-естетична позиція – все це визначає саму можливість здійснення полілогу та формування особистостей у процесі музичного спілкування).

Художня форма комунікації складається у безпосередньому діалозі адресанта й адресата, здійсненому в сфері мистецтва (у процесі відвідування концертів, вистав і т. д.), тобто в певний момент часу і в певному місці, або в момент часу, коли свідомість адресата спеціально спрямована на сприйняття та розуміння художнього твору (в цьому випадку питання суворої просторової обумовленості не має принципового значення). Художня комунікація синтетична за суттю й об'єднує в собі кілька рівнів:

– безпосередній акт комунікації (між твором і публікою), для повноцінного здійснення якого необхідна активність як виконавців, так і реципієнтів;

– прихована комунікація (між глядачами) – процес, коли слухачі обмінюються під час перегляду вистави коментарями, що іноді є необхідним аспектом в організації безпосереднього комунікативного акту;

– автокомунікація – взаємовплив, взаємодія, що виникає у результаті присутності людей в одному художньому просторі, коли комуніканти свідомо чи несвідомо є одночасно і адресантами, й адресатами [3, с. 19];

– аутокомунікація (інтроперсональна комунікація) – рівень комунікації, в якому задіяна лише одна особистість – свого роду усвідомлений внутрішній діалог.

Ще один важливий рівень художньої комунікації – метакомунікація – особливий вид спілкування, предметом якого є сам процес спілкування. Іншими словами, метакомунікація – це комунікація з приводу комунікації, частина спілкування, яка спрямована на саме спілкування, на його різні аспекти, котру можна розглядати у просторі як сцени, так і публіки. В ході демонстрації, у процесі реалізації художнього задуму виконавці є одночасно і адресатами, й адресантами – сприймають, бачать себе ніби збоку.

У спонукання до творчої діяльності реципієнта комунікації, що йде від композитора і виконавця, не менш важливе значення має постконтактний етап впливу, бо твір розкривається в усій своїй складності й красі у свідомості слухача не відразу, а, можливо, з деяким часовим інтервалом. Механізм “перекладу” музичної інформації в інші інформативні категорії закладений у самому творі мистецтва (а також у його інтерпретації). Комунікативне повідомлення композитора завдяки цьому впливу на слухача виходить у широкий соціум, який, своєю чергою, впливаючи різними каналами на митця, сприяє замиканню комунікативного циклу, підтримуючи цілісність і поступальний розвиток музичного процесу.

Відправною тут є, звичайно, сфера композиторської діяльності. Через створену з його волі музичну форму композитор прокладає шляхи комунікації до всіх інших учасників процесу і, насамперед, – до виконавця. Для повнішого розкриття змісту та ідеї твору сучасні композитори все частіше звертаються до поєднання різних суміжних і несуміжних видів мистецтв, їх різноманітних виразних засобів. Своєю чергою, виконавець проходить аналогічні композиторові фази творчого процесу, народжуючи власною інтерпретацією варіант мистецької форми, що трохи відрізняються від авторського і спрямований до слухача. Останній породжує у його свідомості особистісно засвоєний варіант значень музичної форми, відновлюючи вихідний композиторський, а також виконавський задум.

Одним з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики, є система комунікацій усередині самої музичної творчості. Саме вона сприяє передачі накопиченого досвіду створення, фіксації та виконання музики, традицій сприйняття, а також її дослідження і оцінки. Тут важлива вся система навчання, створення, виконання, фіксації та поширення музичного мистецтва в суспільстві, підтримання його традицій.

Музичну комунікацію відрізняють, насамперед, індивідуальний характер образів та їх втілення, тобто художня цінність змісту і форми, Творчість композитора й виконавця визначають зміст музичного твору та його інтерпретацію (відповідають за те, що виявляється на рівні духовно-ціннісного звучання). Ступінь обдарованості й таланту автора передбачає вибір форми для втілення змісту: зовнішньої (що реалізується на рівні фізико-акустичного звучання у процесі створення музичного твору), внутрішньої – (що з’ясовується на рівні комунікативно-інтонаційного звучання у процесі виконання).

Особливістю музики як, мабуть, найемоційнішого з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об’єктивного змісту твору. Багато в чому це обумовлено складністю взаємодії в музичному творі засобів виразності та комунікативних прийомів, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування, інтерпретації синтезу двох рівнів твору: інтонаційно-сміслового (зміст) і знаково-символічного (форма). У процесі її розв’язання В. Медушевський, автор оригінальної теорії музичної комунікації, вибудовує таку схему: світ, думка, емоції – семантична функція – структура – комунікативна функція – психологія сприйняття. Розглядаючи комунікативну функцію музики як засіб художнього спілкування, дослідник базується на розумінні форми музичного твору як семантичного феномена, який не тільки служить відтворенню та моделюванню дійсності, фіксуванню ціннісних відносин людини до світу, а при цьому особливим чином впливає на слухача, керуючи його сприйняттям [4].

Інформаційні технології, які внесли суттєві зміни в соціокультурний устрій світу, сприяють стиранню кордону культур та історичних епох, появі нових віртуальних просторів, які часто замінюють людині реальне життя. У даному контексті музика стає якоюсь формою, що компенсує особистості відсутність комфортності духовного життя в реальному суспільстві. Тому однією з найпопулярніших для сучасного суспільства є саме “компенсаторна” функція музики, яка передбачає наявність особливої музичної реальності, що дає змогу замінити



реальну дійсність віртуальним життям, тим самим органічно долучитися людині у контекст комп'ютерних технологій.

Початок третього тисячоліття ознаменував виникнення різних модифікацій комунікативних функцій, різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного (художнього) тексту, які реалізують нескінченність інтерпретацій його змісту в процесі сприйняття музичного (художнього) твору. У прагненні до самоідентифікації людина звертається до сучасного музичного мистецтва, що існує у вигляді сукупності різного роду текстів (партитур, треків, кліпів і т. д.). Процесом сучасного споживання музики рухають індивідуальний відбір і комбінування різних текстів, в якому вже немає чіткої межі між “високим” і “низьким” мистецтвом, що було притаманно попереднім мистецьким періодам. Учасники комунікації (виконавці, аудиторія твору) диференціюються відповідно до низки показників: рівня розвитку, вікових та гендерних ознак, музичних смаків, вибором каналу комунікації та ін.

Музичне мистецтво втілює практично всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації. Здійснення художньої комунікації як форми спілкування служить найзначнішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки у системі музичної культури.

Головні учасники музичного комунікативного процесу: адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, інтерпретатори-виконавці), й адресат або реципієнт (перципієнт) – одержувач повідомлення (слухачі, глядачі, читачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований художній твір. Суб'єктами музичного діалогу можна назвати: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика і т. д.

Одним з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики, є система комунікацій усередині самої мистецької творчості, яка сприяє передачі накопиченого досвіду створення, фіксації, виконання музики, традицій сприйняття, дослідження та оцінки музичного мистецтва.

Донині, незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найповніше, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки перша – “жива” форма долучення реципієнта до музичного мистецтва. Музика народжується лише в творчому акті безпосереднього виконання. Саме тут реалізується повний комунікативний акт – не тільки слуховий, а й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм різною мірою редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані та сторони впливу цього акту, але не в змозі його повністю замінити.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Москва : Музыка, 1971. 373 с.
2. Каган М. С. Музыка в мире искусств : учеб. пособие для вузов. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 230 с.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 2005. С. 14–288.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 2010. 254 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. Монография. Москва : Издательство Советский композитор, 1975. 202 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
8. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. М.: Институт Фонда “Общественное мнение”, 2003. 336 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. V. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya* [Musical form as a process. Books first and second], Moscow: Muzyka. (in Russian).
2. Kagan, M. S. (2018). *Muzyka v mire iskusstv: ucheb. posobie dlya vuzov* [Music in the world of art: a textbook for universities], Moscow: Izdatel'stvo Yurayt. (in Russian).
3. Lotman, Yu. M. (2005). The structure of the artistic text. *Ob iskusstve* [About art], Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, pp. 14–288. (in Russian).
4. Medushevskiy, V. V. (2010). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the laws and means of artistic impact of music]. Moscow: Muzyka. (in Russian).
5. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and genre in music: a textbook for students higher studies establishments]. Moscow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (in Russian).
6. Sokhor, A. N. (2003). *Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura. Monografiya* [Sociology and musical culture. Monograph]. Moscow: Izdatel'stvo Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
7. Kholopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie* [Music as an art form: study guide]. Saint Petersburg: Lan'. (in Russian).
8. Shyutts, A. (2003). *Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sotsiologii*. Moscow: Institut Fonda "Obshchestvennoe mnenie". (in Russian).

УДК 7.93.3(4)(096)“16/17”

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.5>

**Катерина Максименко**

<https://orcid.org/0000-0002-6506-9784>

викладач

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка  
t.kremeshna@gmail.com

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНИХ МОДЕЛЕЙ МИСЛЕННЯ  
У ФРАНЦІЇ В XVII–XIX СТОЛІТТЯХ**

*У статті досліджено процес становлення та розвитку танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях, що є підґрунтям для дослідження специфіки формування європейської хореографічної культури. Охарактеризовано феномен “хореографічна система”, соціальні та культурно-історичні принципи епохи. Висвітлено культурно-освітні й художньо-естетичні процеси, соціальні та етнографічні фактори, які впливали на еволюцію і характер танцювальних моделей мислення у Франції XVII–XIX століть у цілісному західноєвропейському хореографічному просторі.*

**Ключові слова:** хореографічне мистецтво, танцювальні моделі мислення, хореографічна концепція, виконавець-хореограф, індивідуальні хореографічні жанри.

**Катерина Максименко**

преподаватель

Сумской государственной педагогической  
университет имени А. С. Макаренко

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ МЫШЛЕНИЯ  
ВО ФРАНЦИИ В XVII–XIX ВЕКАХ**

*В статье исследуется процесс становления и развития танцевальных моделей мышления во Франции в XVII–XIX века, что является основой для исследования специфики*

формирования европейской хореографической культуры. Охарактеризованы феномен “хореографическая система”, социальные и культурно-исторические принципы эпохи. Освещены культурно-образовательные и художественно-эстетические процессы, социальные и этнографические факторы, которые повлияли на эволюцию и характер танцевальных моделей мышления во Франции XVII–XIX веков в целостном западноевропейском хореографическом пространстве.

**Ключевые слова:** хореографическое искусство, танцевальные модели мышления, хореографическая концепция, исполнитель-хореограф, индивидуальные хореографические жанры.

**Kateryna Maksymenko**

Lecturer

Sumy State Pedagogical University  
University named after A. S. Makarenko

### **FORMATION AND DEVELOPMENT OF DANCE MODELS OF THINKING IN FRANCE IN THE XVII–XIX CENTURIES**

*The article examines the process of the formation and development of dance models of thought in France in the XVII–XIX centuries, which is the basis for the study of the specificity of the formation of the European choreographic culture.*

*Outlining the traditions of French choreographic art, the author examines the phenomenon of “choreographic system”, the social and cultural-historical principles of the era. Particular attention is paid to the consideration of cultural-educational and artistic-aesthetic processes, social and ethnographic factors that influenced the evolution and character of dance patterns of thinking in France in the XVII–XIX centuries in the whole Western European choreographic space.*

*Exploring the peculiarities of the development of choreographic culture in France in the XVII century, it was revealed that it is characterized by the spread of the choreographic theory of P. Boshan and R. Fey. P. Boshan created the system of academic design of the theater movement and the position of the dancer. Its main differences were the new educational guidelines for dance: position, honesty, perseverance, and so on. The structural components of his concept were the music theory of J. Ramo and the method of distribution at the pace. The purpose of the theory is to educate a professional academic dancer. Dwelling on the main transformations of choreographic art performed by P. Boshan, three main directions are singled out: the first is the theory of the dance phrase; the second is the theory of positions; the third is the theory of coordination of movements and the choreographic law of horizontality. Successor P. Boshan R. Feye records and transfers the academic achievements of dance technology to the stage conditions. It has opened up new compositional possibilities and prospects of movement (three-dimensional space).*

*In the XVIII century there was a gap between theory of learning and stage practice. Alongside this, there is a distinction between arts (opera ballet), dance crafts (salon dance) and professional dance vocabulary. There are a number of individual choreographic genres (R. Fossano, G. and A. Vestris, S. Didlo, etc.). The result was a new type of dancer-professional demi-caractère in the genre la dance haute. The purpose of individual practical concepts was the formation of an opera and ballet dancer – an artist. Using the data provided, the author claims that due to the dance reform, individual style and national temperament, the development of the choreographic system took place. However, it should be noted that, despite all the diversity of approaches to implementation, the problem of the “individual genre” was directly dependent on the choreographic knowledge given by P. Boshan and the Royal Academy of Dance.*

*In the XIX century a solid foundation for the emergence of new models of professional choreographic knowledge is created: the theory of expressive gesture or the model of plastic signs of F. Delsart, the theory of rhythmoplastic gesture E.-J. Dalkroz (a plastic copy of musical rhythm), the theory of free plasticity and a disheveled body A. Duncan. These concepts were not only a complete*

*alternative to the academic system of dance, but also had a direct impact on updating the principles and forms of training of specialists in the field of choreography in the early XX century.*

**Keywords:** *choreographic art, dance models of thinking, choreographic concept, performer-choreographer, individual choreographic genres.*

Дослідження танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях є тією першоосновою, яка дає змогу зрозуміти специфіку формування хореографічної культури в цілому, й вужче – хореографічних традицій у французькій музиці XIX століття.

Вивчення традицій французької хореографічної культури окреслює проблеми, розв'язання котрих можливе лише у контексті розгляду феномену “хореографічна система”, соціальних і культурно-історичних принципів епохи, з урахуванням історичного досвіду в різних етносах. Окрім цього, важливою передумовою дослідження танцювальних моделей мислення у Франції зазначеного періоду є врахування складних культурно-освітніх та художньо-естетичних процесів, соціальних і етнографічних факторів, які впливали на їх еволюцію та характер у цілісному західноєвропейському хореографічному просторі.

Як доводить історіографічний аналіз, науковий інтерес до розвитку хореографії, а також змін, що відбуваються в культурі різних етносів і мають безпосередній вплив на походження нових танцювальних жанрів, зростає з кожним роком. Проте відкритими залишаються питання щодо механізмів функціонування авторських хореографічних концепцій, рефлексії танцю в історико-культурологічному контексті, еволюції ціннісного статусу танцю в хореографічному мистецтві та ін.

Так, у працях Л. Блок [2], А. Глушковського [3], Д. Дідро [4], Ж. Новерра [9], Р. Захарова [6] та інших представлені загальнотеоретичні дослідження танцювального мистецтва.

Естетичні й філософські проблеми у хореографії розглядають дослідники Р. Арнхейм [1], Ж. Руссо [10], М. Фуко [12] та ін.

Прикладні дослідження, що охоплюють теорію та історію питання, аналізували у своїх працях Л. Блок [2], Н. Догорова [5], Ш. Компан [7], А. Левінсона [8], С. Худекова [13], а також танцювальних критиків О. Гердт та І. Соллертинського [11].

Мета статті – проаналізувати процес становлення і розвитку танцювальних моделей мислення у Франції в XVII–XIX століттях, як підґрунтя для дослідження специфіки формування європейської хореографічної культури.

Історія мистецтва і культури до початку Нового часу (до 1588 року, за О. Якимовичем) можуть бути названі епохами стабільності, оскільки не визнавали новаторства та порушення правил. Зміни у мистецтві відбувалися поступово, протягом багатьох століть. Епоха Відродження підготувала підґрунтя для так званої культури нового типу – експериментування з різноманітними ціннісними системами. Тож XVII століття було характерне вже стрімким розвитком різноманітних наукових дисциплін, новою науковою картиною світу, що є яскравим вираженням активної діяльнійшої позиції. Ці зміни торкнулися й художньо-естетичних принципів даної епохи, що виражалось у вимогах дотримуватися правил порядку, організації і перспективи у різноманітних видах мистецтва.

Так, у перших десятиліттях XVII століття виникла проблема математизації танцювального мислення, що було продовженням математичної картини світу. В хореографії почали вираховуватися позиції, вироблятися вимога суворого дотримання прямих ліній у русі, проектувалась елементарна система танцювальних рухів, виникла власна хореографічна концепція, в основу якої були покладені принципи нової (академічної) пластичної механіки тіла П. Бошана.

Французька система хореографії початку XVII століття повністю формувалася під впливом італійських поглядів і становила собою поєднання двох видів танцю – віртуозного та бального. Вагомим аспектом у розвитку професійного танцювального знання є те, що “Ballet de la cour” поступово переходив на театральну сцену, яка багато в чому вдосконалила такі старі форми народних танців, як бранлі, буре та ін. У виставах вперше працюють професійні танцівники (Баллон, Блонді, Бошан, Дюпре, Пекур та ін.).

При Людовіку XIV придворні танці продовжували розвиватися. Музику для старовинних театральних танців створювали на замовлення професори музики (Ж. Рамо, Ж.-Б. Люллі, Й.-С. Бах). Безсистемні розробки танцю й методи, викладені в посібниках Ф. Карозо і Ч. Негрі, почала витісняти вже сформована міжнародна мова танцю. Відтоді французьке танцювальне мистецтво почало розвиватися самостійно.

Так, у 1661 році в Парижі виник перший професійний хореографічний заклад – Королівська академія танцю. Її завданнями було регулювання та контроль театральних процесів, навчання і розвиток техніки танцю шляхом введення офіційних викладацьких посад академіків і професорів танцю, музики й живопису.

Найактивніше питання про предмет і статус хореографічної науки як галузі практичної діяльності, основних знань, умінь та навичок порушували в аспекті розвитку академічного напрямку танцю – концепція П. Бошана (середина–кінець XVII ст.). Ш. Компан вказував: “... Бошан дав новий вид хореографії та вдосконалив дотепний план Туано Арбо; він знайшов спосіб писати кроки знаками, яким надавав різноманітного значення і сили, й був відзначений парламентським указом як винахідник свого мистецтва” [7, с. 114–115].

С. Худеков відзначав: “Перший директор Академії Бошан, який диктував закони для придворного салонного танцю, прагнув однієї мети – бажання встановити граматичну таблицю, яка стала б новою для вправ у балетних класах [13, с. 242]. Зупиняючись на основних перетвореннях хореографічного мистецтва, які здійснив П. Бошан, варто виокремити три основні напрямки: перший – теорія танцювальної фрази; другий – теорія позицій; третій – теорія координації рухів і хореографічний закон горизонтальності. Так, *перший напрямок* охоплює два значні положення: 1) “темпи” – це самостійні елементи па, а не готові рухи; 2) па можна відділяти від готового танцювального руху й фіксувати. Л. Блок процитувала важливу думку з книги французького артиста балету Ж. Депрео (1748–1820): “Бошан зумів перший розчленувати темпи. Це розчленування танцювальних па на темпи й лежить в основі системи запису танцю, яка виникла в кінці XVII століття” [2, с. 173]. Тому перше, що необхідно виділити у моделі П. Бошана, – це вирішення нового способу сприйняття руху, академічне.

*Другий напрямок* – позиція рук. Ж. Рамо зазначав: “Бошан... давав їх точні правила. Це й спонукало представників обох статей вправлятися у них, щоби збільшити ті приємності, якими вони зараз оздоблені та яких би не мали, якби не доклали стільки турботи й уваги” [2, с. 181]. У кінці XVII століття зазначали, що позиції рук є приємність і прикраса, “рамка для картини” танцюючого корпусу.

*Третій напрямок* пов’язаний із координацією рухів і законом горизонтальності. Так, координація і *port de bras* як головний засіб хореографічної лексики, безумовно, є відкриттям XVII століття. А на такому механізмі, як “протиставлення рук і ніг”, базована сучасна система класичного танцю.

Як відомо, XVIII століття характерне протистоянням панівного суспільного ладу і представників буржуазних прошарків суспільства – просвітителів Вольтера, Д. Дідро, Д. Локка, Ж.-Ж. Руссо та ін. Нова картина світу відзначалася деструктивізмом та експериментуванням з людськими надцінностями. Так, Д. Локк вважав, що підґрунтям усіх розумових та психічних рухів людини є “занепокоєння” й “незадоволеність”. “Людина народжена вільною, а між тим вона скрізь у кайданах”, – проголосив у теорії вільної людини Ж.-Ж. Руссо [10, с. 152].

Роздумуючи над проблемою мистецтва Д. Дідро зазначав: “... на сцені ніщо не відбувається абсолютно так, як у дійсності, й усі драматичні твори викладаються згідно з певною системою принципів... образи пристрастей у театрі, не справжні образи, це – портрети... й вони підпорядковані відомим правилам, відомим умовностям” [4, с. 3].

Так готувалася ідеологія нової, капіталістичної, формації. У XVIII столітті виник новий театральний жанр – міщанська драма; в музичному мистецтві набули популярності твори В. Моцарта, класицистичні театральні принципи в хореографії окреслив Н. Буало, драматичні завдання в хореографії вирішував Ж. Новерр. Основні механізми художньої культури XVIII століття були характерні освоєнням накопичених засобів, синтезом і трансформацією вже наявних знань.

Як зазначила Н. Догорова: “у XVIII столітті виникає новий зміст науки “хореографія” (навіть незважаючи на те, що посібники цього періоду цілком повторюють хореографічні погляди Р. Фейє)” [5]. Так, у кінці XVII – на початку XVIII століття у Т. Арбо хореографічне мистецтво, перш за все, ототожнювалось із записом танцю, збереженням танцювальних форм. При П. Бошані та Р. Фейє поняття “хореографія” розширилося до значення “механізму” (який керує навчальною і театральнo-сценічною практикою танцюриста), “інструменту” (за допомогою якого оцінюється професіоналізм), “еталона” (на який повинен рівнятися танцівник у навчальній та сценічній практиці, у вмінні виконувати танцювальні рухи). Ці професійні хореографічні знання стали у згаданій галузі наріжним каменем усього XVIII століття.

У працях деяких авторів (Л. Блок, П. Глушковський, Ж. Новерр, С. Худеков та ін.) описана творчість виконавців-хореографів згадуваного століття. Так, А. Ринальдї (Фоссано) створив новий напрямок у танцювальному жанрі; Г. Вестріс винайшов нову манеру танцю, О. Вестріс – новий рід танцю; Ш. Дідло – новий стиль танцю; М. Гімар – новий спосіб танцю тощо. Тобто, у XVIII столітті почали значно поширюватися *індивідуальні хореографічні жанри*, які особливим чином вплинули на подальший розвиток хореографічного мистецтва. Танцювальне знання у цьому столітті поступово переміщувалося від теоретичного до практичного. Поруч із цим відбувається розмежування між мистецтвами (опера–балет), танцювальними ремеслами (салонні танці) та професійною танцювальною лексикою.

Розглядаючи питання індивідуальних хореографічних жанрів, доцільно згадати манеру і техніку танців батька й сина Г. та О. Вестрісів. Так, Г. Вестріс (1729–1809) починає окреслювати нові завдання оперно-балетного танцю. Його танець був характерний героїзмом, побудовою на виразності великих ліній *danse noble*. З його манерою народилася така якість оперно-балетного руху, яка йде від зовнішньої форми танцівника до глибинної сутності. Любов Блок зазначила: “Саме цей танець, який передбачає гармонійну статуру, гарний зріст давав можливість створювати і втілювати образи героїчні і сувору красу” [2, с. 192].

Ж.-Ж. Новерр зазначив: “Вестріс винайшов, так би мовити, новий вид архітектури, де всі закони пропорцій виявилися змішаними; він зруйнував три жанри, що існували, розчинив їх з цієї амальгами, створив собі нову манеру...” [9, с. 103].

Система танцю Г. та О. Вестріса виражає приблизно одну й ту саму модель оперно-балетної хореографії, що характерна об’єднанням трьох жанрів в один, благородними лініями, стрімкими обертаннями і загальною свободою рухів. Проте, О. Вестріс, на відміну від величного вигляду танцівника, уособлював благородство рухів та віртуозні трюки комічного жанру. Завдяки канонізації танцю О. Вестріса виникли новий рівень танцювального мислення й новий тип академічного танцівника – *demi-caractère*.

Танець М. Гімар (1743–1816) ґрунтувався на новій концепції хореографічного знання, яка змінила весь зовнішній вигляд тіла танцівниці XVIII століття. Умовно цю концепцію можна поділити на такі рівні: 1) “жива картина” усім тілом; 2) узагальненість; 3) легкість; 4) умовність постановки рук; 5) розподіл тіла на частини (вузький корсаж, величезний простір спідниці, абсолютно “відрізана” від загального робота ніг).

Ще один французький танцівник, чиє ім’я пов’язане з новими відкриттями хореографічної системи XVIII століття, – Ш. Дідло. Про виникнення нового стилю танців, який уособлював Ш. Дідло, писало багато авторів. Так, А. Глушковський, будучи учнем і послідовником танцівника, зазначав: “Він створив для себе особливий ряд танців: граційні пози, плавність, чистота та швидкість па (*pas a terre*), приємна постава рук та живі піруети” [3, с. 21]. Серед основних положень хореографічної системи Ш. Дідло доцільно виокремити наступні: постановка корпусу й загальна лінія танцівниці пом’якшилась, зникла чітка диференціація тіла, типова для XVIII століття; надзвичайно висока постановка стопи танцівниці, пов’язана з відмовою від черевика на підборі та введенням спеціального взуття на легкій підшві з переплетеними стрічками.

Наведені дані дають змогу стверджувати, що через реформу танцю, індивідуальну манеру і національний темперамент хореографічна система розвивалася. Проте слід зазначити, що, незважаючи на все різноманіття підходів до виконання, проблема “індивідуального жанру”

напряму залежала від хореографічного знання, що задали П. Бошан та Королівська академія танцю.

У 20-ті роки XIX століття перед хореографічною культурою постало важливе завдання: виховання нового типу професіонала – класичного танцівника. Він “дотримується довершеної правильності виконання і... дає лінії, повні почуття, розуму та стрункості... вкладає душу, виразність у свої рухи, у свої па, танець якого сповнений м'якості й невимушеної легкості, справляє враження лише на людей розуміючих...” – зазначив А. Левінсон [8, с. 222–223].

Враховуючи той факт, що Ампір як явище художньої культури був лише перехідним етапом до нового стилю – Романтизму, в хореографічній культурі також відбували серйозні зміни: впорядковували систему сценічної діяльності в систему вправ, впроваджено урочний екзерсис (“станок”, який давав змогу виконати групу рухів і вправ для ніг, рук, корпусу, й “середина залу” – академічні пози арабеск, аттітюд, а також стрибки). Виникла нова манера французької школи танцю (апломб, високі напівпальці, максимально наближені до поняття “сталеві пуанти”, легкість, м'якість, академічність, витонченість та блиск виконання).

Незважаючи на те, що танець був підпорядкований урочній системі ще з XVIII століття, вдосконалення методів та принципів викладання відбувалося протягом усього XIX століття. Далі пропонуємо розглянути найважливі принципи, які стали керівними у хореографічній системі XIX століття.

*Принцип відгородження і специфікації.* У процесі навчання хореографії цей принцип передбачає використання специфічного, спеціально обладнаного місця (класу). На жаль, жоден з матеріалів історії балету не зазначає точного періоду, коли виникли хореографічний “станок” та “дзеркало”. З упевненістю можна стверджувати, що екзерсис здійснює перехід від різноманітних форм і груп рухів (театральна манера виконання) до чітких вправ для кожної частини уроку: станок, середина. Станок і дзеркало – свого роду дисциплінарні механізми, які дають змогу відпрацьовувати хореографічну майстерність більш гнучким і тонким способом. Станок та дзеркало діють як методика, що спрямована на пізнання, заволодіння та використання навчального матеріалу в хореографічному класі, допомагають оцінювати й вимірювати якість досягнень учнів.

*Принцип взаємозаміни елементів.* “У дисципліні елементи взаємозамінюються, оскільки кожен з них визначається місцем, що він займає в ряду інших, і проміжком, що відділяє його від інших” [12, с. 214]. Місце, яке займалося у класифікації розміщень, отримало назву рангу. Ранг визначав основну форму розподілу індивідів (наприклад, однією зі значних технічних змін у початковій освіті була організація простору за рядами). Ранг, якого досягали день у день, з тижня у тиждень, з року в рік, передбачав послідовність класів згідно з віковими можливостями учнів, сприяв функціонуванню шкільного простору не лише як механізму навчання, а й певної ієрархії (більша чи менша наполегливість учня, нагляд учителя й навіть облік стану батьків).

*Принцип таблиці і вправи.* Створення “таблиць” було однією з великих проблем XIX століття (влаштування різноманітних об'єктів, класифікація предметів, спостереження, контроль, упорядкування обігу товарів і грошей та створення при цьому економічної таблиці тощо). На думку французького філософа, теоретика культури й історика М. Фуко, результатом і об'єктом дисципліни є процедура чи “таблиця”. Ця процедура і є вправа. “Таблиця – одночасно і техніка влади, і процедура пізнання” [12, с. 216–217]. “Вправа – є техніка, завдяки якій тілом диктувалися в порядку ускладнення... різноманітні завдання... скеровуючи поведінку до певного кінцевого стану... тим самим вправа забезпечує індивіду зростання, спостереження і оцінку” [12, с. 235]. Варто зазначити, що принцип таблиці та вправи є центральним аспектом у хореографії XIX століття, згідно з якою професія танцівника починається зі системи вправ, що їх обов'язково включали в урок і екзерсис.

Отже, XVII століття характерне в цій сфері поширенням хореографічної теорії П. Бошана й Р. Фейє. Зокрема П. Бошан створив систему академічного проектування театрального руху та позицій танцівника. Її головними відмінностями були нові освітні орієнтири танцю: позиції, виворітність, стійкість тощо. Структурними компонентами його концепції стали теорія музики Ж. Рамо та метод розподілу на темпи. Мета теорії – виховання професійного академічного танцівника. Наступник П. Бошана Р. Фейє здійснює запис і

перенесення академічних досягнень технології танцю у сценічні умови. Це відкрило нові композиційні можливості та перспективи руху (тривимірний простір).

У XVIII столітті відбувся розрив між теорією навчання та сценічною практикою. Виникла низка індивідуальних хореографічних жанрів (Р. Фоссано, Г. і О. Вестріси, Ш. Дідло та ін.). У результаті зародився новий тип танцівника-професіонала *demi-caractère* в жанрі *la danse haute*. Метою індивідуальних практичних концепцій було становлення оперно-балетного танцівника – артиста.

У XIX столітті створюється надійне підґрунтя для виникнення нових моделей професійного хореографічного знання: теорія виразного жесту чи модель пластичних знаків Ф. Дельсарта, теорія ритмопластичного жесту Е.-Ж. Далькроза (пластична копія музичного ритму), теорія вільної пластики і розкріпаченого тіла А. Дункан. Згадані концепції виступили не лише повною альтернативою академічній системі танцю, а й безпосередньо впливали на оновлення принципів і форм навчання спеціалістів у сфері хореографії на початку XX століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Архитектура-С, 2012. 485 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
3. Глушковский А. П. Из воспоминаний о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве. Санкт-Петербург : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, “Лань”, 2010. 576 с.
4. Дидро Д. Парадокс об актере. Москва : Гос. Изд-во, 1922. 78 с.
5. Догорова Н. А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Саранск, 2006. 16 с.
6. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва : Искусство, 1954. 432 с.
7. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам. Москва : Типография у Окорокова, 1790. 438 с.
8. Левинсон А. Я. Мастера балета. Санкт-Петербург: Изд. Н. В. Соловьева, 1915. 132 с.
9. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце. Москва : Искусство, 1965. 375 с.
10. Руссо Ж.-Ж. Трактаты. Москва : Наука, 1969. 703 с.
11. Соллертинский И. И. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1973. 206 с.
12. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва : Ad Marginem, 1999. 478 с.
13. Худеков С. Н. История танцев : в 3 т. Санкт-Петербург: Типография “Петербург. газ”, 1914. Т. 2. 310 с.

### REFERENCES

1. Arnkheim, R. (2012). *Iskusstvo i visual'noye vospriyatiye* [Art and visual perception], Moscow: Arkhitektura-C. (in Russian).
2. Block, L. D. (1987). *Klassicheskiy tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical dance. History and modernity], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
3. Glushkovsky, A. P. (2010). *Iz vospominaniy o velikom khoreografe K.-L. Didlo i nekotoryye rassuzhdeniya o tantseval'nom iskusstve*. [From the memories of the great choreographer K.-L. Didlo and some talk about dance art], St. Petersburg: PLANETA MUZYKI, “Lan”. (in Russian).
4. Didro, D. (1922). *Paradoks ob aktere* [Paradox about the actor], Moscow: Gos. Izd-vo. (in Russian).
5. Dogorova, N. A. (2006). “Formation and development of pedagogical systems in choreographic culture: from the XVIII to the beginning of the XX century”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 24.00.01, Saransk, 19 p. (in Russian).
6. Zakharov, R. *Iskusstvo baletmeystera* [The Art of the Choreographer], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).



7. Kompan, Sh. (1790). *Tantseval'nyy slovar', soderzhashchiy v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tantseval'nogo iskusstva s kriticheskimi razmyshleniyami i lyubopytnymi anekdotami, otosyashchimisya k drevnim i novym tantsam* [Dance Dictionary, containing the history, rules and foundations of dance art with critical reflections and curious anecdotes relating to the ancient and new dances], Moscow: Typography at Okorokov. (in Russian).
8. Levinson, A. (1915). *Mastera baleta* [Ballet Masters], St. Petersburg: Publishing house N.V. Solovyov. (in Russian).
9. Noverr, J.-J. (1965). *Pis'ma o tantse* [Dance Letters], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
10. Russo J.-J. (1969). *Traktaty* [Tractates], Moscow: Nauka. (in Russian).
11. Sollertinskiy, I. I. *Stat'i o balete* [Articles about ballet], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
12. Fuko M. (1999). *Nadzirat' i nakazyvat'*. *Rozhdeniye tyur'my* [Oversee and punish. The birth of the prison], Moscow: Ad Marginem. (in Russian).
13. Khudekov, S. N. (1914). *Istoriya tantsev* [Dance history]. (Vols. 1–3); Vol. 2, St. Petersburg: Typography "Peterburgskaya gazeta". (in Russian).

УДК 781.6:78.071.1Ліст

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.6>

**Альона Боршуляк**

<https://orcid.org/0000-0002-2734-8395>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський національний університет

імені Івана Огієнка

[alyona\\_bor@ukr.net](mailto:alyona_bor@ukr.net)

### **СИМВОЛІКО-РИТОРИЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ**

*У статті охарактеризовано символіко-риторичні принципи творчості Ф. Ліста, які розглянуті в контексті проблем епохи романтизму. Підкреслено, що символізм Ф. Ліста проявляється як у використанні різноманітних символів та музично-риторичних фігур, так і в програмній назві інструментальних творів, що набуває своєрідного символічного значення. Досліджено, що Лист прийшов до засвоєння символіко-риторичного мислення в середній період творчості, шляхом пізнання багатющої музичної спадщини, філософських ідей, а також поетичної системи.*

**Ключові слова:** музична символіка, музично-риторичні фігури, програмність, романтизм.

**Алена Боршуляк**

кандидат искусствоведения, доцент

Каменец-Подольский национальный университет

имени Ивана Огиенко

### **СИМВОЛІКО-РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСТВА ФЕРЕНЦА ЛИСТА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЗМА**

*В статье охарактеризованы символіко-риторические принципы творчества Ф. Листа, которые рассматриваются в контексте проблем эпохи романтизма. Подчеркнуто, что символізм Ф. Листа проявляется как в использовании различных символов и музыкально-риторических фигур, так и в программном названии инструментальных произведений, которое приобретает своеобразное символіческое значение. Доказано, что Лист пришел к*

усвоению символично-риторического мышления в средний период творчества, путем познания богатейшего музыкального наследия, философских идей, а также поэтической системы.

**Ключевые слова:** музыкальная символика, музыкально-риторические фигуры, программность, романтизм.

**Alyona Borshulyak**

Candidate of Art Studies, Associate Professor

I. Ogienko Kamianets-Podilskyi National University

### **SYMBOLIC-RHETORICAL PRINCIPLES OF FERENC LISZT'S CREATIVE WORK AGAINST THE HISTORICAL AND CULTURAL BACKGROUND OF ROMANTICISM**

*The article describes the symbolic-rhetorical principles of F. Liszt's work investigated in the context of the Romantic era problems. Liszt's creative activity is regarded as that of a passionate artist who is constantly seeking ways of solving political, social, and religious problems, striving to penetrate the very essence of artistic phenomena of the Romantic era through his work.*

*The emphasis is laid on the main theme of the composer's work, that of humanism. It must be noted, that Liszt finds his musical symbolism in the plot of Raphael's painting "Saint Cecilia". This theme of humanism is embodied in the symphonic poem "Orpheus". The ancient myth of Orpheus attracted the composer from a symbolic point of view. In the image of the protagonist Liszt sees primarily a generalized image, which expresses the composer's artistic credo and symbolizes art. Attributing a symbolic value to the image of Orpheus, Liszt compares him to Art where he seeks to find the ideal, that is, Eurydice, but once she is found he is unable to preserve her on Earth.*

*It is emphasized that Liszt's symbolism manifests itself both in the use of various symbols and musical-rhetorical figures, as well as in the program name of instrumental works, which acquires a peculiar symbolic significance. With the help of Liszt's program, the listener starts creating specific symbols suggested by the author. Thus, there is an appeal to several language systems, which allow one to transpose information from one level of the language system to another. To complete symbolic information, music appeals to the synthesis of literature, which results in images/symbols.*

*As shown by research, Liszt comes to the assimilation of symbolic-rhetorical thinking in the middle period of his creative activity (works of the early period are devoid of symbolic language), through perception of a rich musical heritage, philosophical ideas, as well as a poetic system. The composer gives them romantic orchestral colors, complicates the texture, exacerbates harmony, transforms intonation and rhythm, and finds a new register and timbre solution.*

*Rhetorical figures fit organically into F. Liszt's composer style on the wave of a new oratorical trend. Even though rhetoric as art falls into disuse in the 19<sup>th</sup> century, it continues its existence in F. Liszt's work and manifests itself not only in the composer's treatment of Bach's themes, but also in the frequent use of rhetorical figures to build a particular image. After all, the composer knew and appreciated oratory, which seemed to synthesize all other arts and was the highest form of poetry for him. Liszt's playing also often took the form of oratorical performances, since the composer sought persistent persuasion, and he undoubtedly succeeded in his objective.*

*As a result of our research of the symbolic-rhetorical principles of F. Liszt's creativity in the historical and cultural context of the Romantic era, it was established that the romantic era had its imprint on the brilliant personality of F. Liszt, who was a typical "son of his time". This manifested itself not only in the split nature of the composer and his worldview, but also in his creative work: the use of generalized philosophical ideas expressed by F. Liszt with the help of musical rhetorical figures and symbols. The evolutionary path of creativity that the composer overcame testifies to his tireless composing quest not only of the ways of using the instrument, but also of expressive means and symbols, of the ways to translate his talent into reality.*

**Keywords:** musical symbols, musical-rhetorical figures, program specific activity, romanticism.

Проблема символічності музики неодноразово ставала об'єктом дослідження, її розглядали багато мислителів. Проте і в наш час, коли ідея символізму як світобачення знову набула актуальності, залишаються невирішеними питання в даній сфері. Розгляд музики з позиції семіотики становить особливу цікавість не лише для музикознавців, а й для виконавців, оскільки мистецтво наповнене багатьма таємницями і загадками, котрі потребують розкриття.

Епоха романтизму наклала відбиток і на геніальну особистість Ф. Ліста, який був типовим “сином свого часу”. Це проявилось не лише в роздвоєнні характеру композитора, його світосприйнятті, а й у творчості – зверненні до узагальнених філософських ідей, які Ф. Ліст виразив за допомогою символів.

Композитор з великою вимогливістю ставився до точного розкриття художнього змісту твору та, як і інші митці романтизму, намагався детально фіксувати свої поради до виконання у вигляді ремарок. Тому перед сучасними виконавцями постає особливе завдання – досягнути й передати символічність лістівської творчості. Адже, щоб зрозуміти глибинний смисл твору, потрібно не лише відчутти його образний настрій, а й знати, що хотів висловити автор, що його надихало й творчо підживлювало. Саме для вдалого виконання музичного твору, яке “робить твір почутим з його характером і змістом” (І. Форкель), необхідні знання символіко-мовних засобів, особливо музично-риторичних фігур зі своїм смисловим навантаженням.

Багато наукових праць присвячено дослідженню творчої особистості Ф. Ліста, а також його музичній спадщині; це, зокрема, монографії Я. Мільштейна [8, 9], Б. Сабольчи [11], статті О. Скребкова [12], О. Рощенко [10], Ю. Габай [2], А. Ковалю [5], та інші. Але досі залишається не до кінця вивчена та невичерпна сфера символіко-риторичних засобів, які він використовував.

Мета статті – виявити символіко-риторичні принципи творчості Ф. Ліста у широкому історико-культурному контексті епохи романтизму.

В епоху романтизму за допомогою символу виражали основні аспекти світосприйняття композиторів, які намагалися створити символи-образи, що передавали б узагальнену функцію дійсності з рухом до безмежного. Будь-який елемент романтичної системи перебуває “у грі”: “він то дорівнює сам собі, то виступає у формі знака”. Особливого значення набуває те, що за текстом, що “а ргіогі незримо і потенційно наявне: кожний твір немовби “включається” у загальноромантичну картину (концепцію) світу, займаючи певне місце в динамічній системі романтичного світосприйняття” [2, с. 10–11]. Значимо, що символ ми розуміємо як знак, що прагне до безмежності значень.

Будучи “пасіонарієм”, Ліст постійно шукав засоби розв'язання політичних, соціальних і релігійних проблем, намагаючись проникнути своєю творчістю в саму сутність художніх явищ епохи романтизму. Значимо, що пасіонарність Л. Гумільова визначав як характерологічну доміную, непереборне внутрішнє прагнення до діяльності, спрямоване на досягнення певної мети. Пасіонарність – “прикмета, що виникає внаслідок мутації (пасіонарного поштовху) і створює всередині популяції деяку кількість людей, які володіють підвищеним тяжінням до діяльності” [3, с. 16]. Пасіонарність розкривається через діяльність великих людей, які залишають слід в історії. Вони, впливаючи на навколишню дійсність та створюючи навколо себе енергетичне поле, є сильним акумулятором певних ідей, поширюючи силу духу, силу знання. Саме до таких людей-пасіонаріїв, які намагаються змінити навколишнє і справді можуть його змінити, належав Ф. Ліст. Композитор не лише відродив мовні тенденції бароко, класицизму, а й узагальнив романтизм, довів його до найвищого ступеня концентрації, яскравості, концертності.

Зовсім не випадково Ференц Ліст, як й інші прогресивні романтики, переймаючи філософські ідеї свого часу, сприймав життя як частину світового процесу, що не піддається раціональному контролю та яке можна виразити за допомогою символу. Ліст намагався своєю творчістю проникнути в сутність художніх явищ епохи романтизму. Але протягом усього життя в творчій натурі композитора боролися два протилежні полюси характеру, котрі безпосередньо впливали на його світосприйняття.

Двоїсту натуру Ф. Ліста вдало розкриває О. Скребкова: “З одного боку, художник – “проповідник мистецтва”, котрий гаряче прагнув до ідеалів і вірив у їх здійснення, з іншого –

скептик, який “вкусив отруту сумніву”, перейнявся духом іронії і заперечення” [12, с. 28]. Внутрішній світ Ф. Ліста був справді роздвоєний, що робило його загадковим, але разом з тим і нещасливим. Життя Ліста ззовні здавалося чудовим: слава, всезагальне визнання, але в душевному світі композитора постійно боролися протиріччя, на котрі вплинула й епоха, в якій він жив: гноблення австрійсько-габсбурзької монархії, що породило революцію 1848 року, національно-визвольна боротьба угорського народу. Сам композитор писав, що “наш вік хворий, і ми хворі разом із ним” (цит. за [9, с. 27]).

Ф. Ліст зневажав навколишній світ, засуджував погані смаки суспільства. Він бачив не лише “інтелектуальний прогрес, велике мистецтво і геніальні винаходи XIX століття”, а й “убогу тупість сучасного життя, перетворення науки і мистецтва в комерцію, спекуляцію ідеями і почуттями, моральне здичіння” [9, с. 18]. В суспільстві артист перебував на становищі лакея. Живучи під постійним тиском політичного, соціального і релігійного середовища, Ференц Ліст шукав свої засоби розв’язання даних проблем. Не можна сказати, що це йому вдалось, але на порозі старості він став католицьким абатом і намагався “примирити дійсність із небесами”.

Упродовж усього життя композитор вірив у розвиток людства через вічне прагнення до досконалості. Такий погляд впливав не лише на його світогляд, а й на творчість. Постійно шукаючи образи, які б виражали основну тему його творчості – тему гуманізму, Ліст знаходив їх у картині Рафаеля “Свята Цецилія”, сюжет якої трактував як символ музики, хоча і не наполягав на власному баченні даного сюжету як всезагального. Ця тема гуманізму втілена в симфонічній поемі Ліста “Орфей”. Античний міф про Орфея зацікавив композитора із погляду символіки. Адже в образі головного героя Ліст бачив перш за все узагальнений образ, який виражає художнє кредо композитора та символізує мистецтво. Наділяючи образ Орфея символічним значенням, Ліст порівнював його з мистецтвом, в якому намагався знайти ідеал, тобто Еврідіку, але, знаходячи, не в змозі зберегти на Землі.

Таке тлумачення суттєво відрізняється від рішення в однойменній опері Глюка, де міф про подорож Орфея потрактований без символічних рис. Композитор писав: “Для Глюка Орфей не є ні надлюдською істотою, ні богом, ані напівбогом, ані генієм, який веде людство далі по шляху до досконалості. Для нього він лише чоловік, який тужить за втратою коханої, і його біль виливається у звуках, які нас захоплюють” [7, с. 161]. Таким чином, Ф. Ліст переосмислив міф про Орфея і намагався з його допомогою втілити узагальнені глибокі філософські ідеї.

В епоху романтизму символічний аспект музики відійшов на другий план, а на перший виступив емоційний зміст у поєднанні з музичною зображальністю. Проте творчість Ф. Ліста стала ще однією вершиною символіко-риторичного мислення. Символізм Ліста проявляється як у використанні різноманітних символів та музично-риторичних фігур, так і в програмній назві інструментальних творів, що набуває своєрідного символічного значення. Вона проявляється або у вигляді літературного заголовка, або розгорнутого літературного сюжету. Таким чином, відбувається звернення до кількох мовних систем, що дає змогу перевести інформацію з одного рівня мовної системи в іншу. Щоб досягнути символічної інформативності, музика звертається до синтезу з літературою, в результаті чого моделює образи-символи.

Музичний твір у розумінні Ліста – це єдиний, цільний живий організм, тому він не раз підкреслював, що не зайвим буде, якщо композитор у кількох рядках окреслить немовби “духовний ескіз” і висловить думку, котра “послужила йому основою для твору”. Досить часто композитор сам вибирав епіграфи та передмови для своїх музичних творінь, таким чином допомагаючи виконавцям розкрити головну ідею і точніше відтворити образний зміст. Але Ліст не ототожнював програму зі змістовністю твору, позаяк програма не розкриває повністю зміст, а лише намічає суттєві його сторони. Композитор стверджував, що музиці притаманна своя специфіка і навіть “таємниця”, програмність зовсім ж не руйнує її, а навпаки, посилює. Таким чином, програмність перетворюється на своєрідний символ.

Завдяки програмі Ліст готує слухача до сприйняття музичного твору, і, як зазначила Т. Лазутіна, програма дає орієнтир уяві слухача на певну символотворчість, яку задав автор. Проте це не означає “диктату автора, адже процес символотворчості детермінується як

авторською установкою, так і особливостями самого суб'єкта, що сприймає, а також різноманітними умовами, які супроводжують цей процес" [6, с. 67].

В епоху романтизму відбувається повернення до музики бароко, але на новому рівні з фрагментарним використанням деяких "лексем" – музично-риторичних фігур минулого. Хоча й у XIX столітті риторика як мистецтво занепадала, в творчості, наприклад, Ф. Ліста вона продовжувала своє існування і проявлялася не лише у зверненні композитора до бахівських тем, а й частим використанням риторичних фігур для передачі конкретного образу. Адже композитор добре знав і цінував ораторське мистецтво, яке немовби синтезувало всі інші мистецтва й було для нього найвищою формою поезії. Гра Ліста також часто набувала форми ораторських виступів, оскільки композитор прагнув наполегливо переконувати, і це йому вдавалося.

Музично-риторичні фігури, з'явившись у поліфонічному стилі, в гомофонній музиці XIX століття частково втрачали своє риторичне значення. Має слушність І. Барсова, говорячи, що "зрівнялись у стійкості значень зі словами звичайної мови подібні інтонації не можуть вже через психологічний закон варіантності сприйняття музичного образу. Ця варіантність збільшується з історичною дистанцією, коли смисл, загальний для епохи, може опинитись у забутті та сприйматися по-новому" [1, с. 59].

Ференц Ліст прийшов до засвоєння символіко-риторичного мислення в середній період творчості (твори раннього періоду позбавлені символічної мови), шляхом пізнання багатющої музичної спадщини, філософських ідей, а також поетичної системи. Композитор надавав їм романтичних оркестрових фарб, ускладнював фактуру, загострював гармонію, трансформувал інтонаційно, ритмічно, знаходив нове регістрове і темброве вирішення.

Я. Мільштейн виділив шість основних принципів, які ми можемо назвати "художніми принципами творчості" [9, с. 411], котрими Ф. Ліст керувався протягом усього життя. Один із них – принцип декламаційності, що полягає у зближенні композитором змісту музичної фрази з мовними інтонаціями, вони надають фразі широкого, "розмовляючого" характеру. В побудові своїх тем на мовній основі Ліст опирався не на повсякденну мову, а перш за все на емоційно-патетичне ораторське мистецтво, "не стільки говорив, скільки декламував". Мелодика Ліста набувала декламаційного відтінку, в його творах часто трапляються вказівки або музичні ремарки такі як: *recitando*, *declamato* та інші.

Не можна погодитись із позицією Мільштейна, що "у виборі риторичних засобів Ліст не дуже оригінальний. Він не нехтує і такими, які неодноразово використовували в минулому (особливо в італійській опері) й частково стали банальними" [9, с. 426], оскільки риторичні фігури органічно увійшли в композиторський стиль Ф. Ліста на хвилі нового ораторського сплеску. В основному він використовував музично-риторичні фігури, які можна легко впізнати, але не так просто й однозначно, зокрема, в середині побудови. Варто сказати, що у творчості Ліста риторичні прийоми стали органічним і безпосереднім вираженням його поетичного обдарування. Та й не слід забувати, що закінчувалося XIX століття.

Застосував Ф. Ліст і принцип "характерності мотивів" (визначення Я. Мільштейна) – майже за кожним мотивним створенням закріплювався у композитора конкретний символічний смисл, що виражає визначені поетичні ідеї і почуття. Саме "мелодія-характеристика" (термін Ліста) не лише виступала своєрідним символом основної ідеї твору чи головного героя, а й виражала його складні почуття та порухи душі. Таким чином, за конкретними мотивами закріплювалося поетично-образне значення. Як бачимо, дані мотиви в розумінні Ф. Ліста близькі значенню музично-риторичних фігур – своєрідних мотивів з конкретним семантичним значенням. Адже Ліст цікавився законами музичної риторики та високо цінував ораторське мистецтво.

Багато тенденцій романтизму одержали своє завершення в пізньому періоді творчості Ф. Ліста. Даний період характерний новаторськими пошуками в композиторському стилі, сміливим експериментаторством. І знову не погодимось із думкою Я. Мільштейна, який зазначив, що "його (Ліста. – А. Б.) старечі досліди не завжди є повноцінними художніми творами. Ці досліди нагадують нам радше фрагменти, більш чи менш вдалі, однієї грандіозної сумно-стриманої сповіді музиканта, який намацує нові шляхи в мистецтві й намагається

відкрити ці шляхи іншим” [8, с. 195]. Дійсно, твори пізнього періоду відрізняються простотою фактури, але таким чином зростає смислова роль майже кожної ноти, яка набуває символічного значення. Ференц Ліст своїми геніальними знахідками закладав фундамент для подальших століть. Саме в цей час у його творчості з’явилося щось таке, що, за словами К. Вітгенштейн, дало змогу запустити спис у майбутнє далі, ніж це вдалося зробити Вагнеру.

Сповідь Ф. Ліста глибоко філософська. Сам композитор у листі до Ліни Раманн написав: “У мене в серці глибока туга, і ця туга час від часу повинна проявитися в музиці” (цит. за [8, с. 195]). Ця туга вилилась у нових формах і жанрах. У жанрі фортепіанної мініатюри в концентрованому вигляді символічно виразилися переживання композитора. Адже мініатюра епохи романтизму базована на почутті й спрямована на кристалізацію одного стану душі. Завдяки потужному імпульсові романтизму, фортепіанна мініатюра на той час досягла свого розквіту й зарядилася життєвою силою на довгі роки.

У творах пізнього періоду Ліст уже не так активно використовував епіграфи та літературні передмови, адже він відбирав й фіксував лише головні і суттєві вказівки, вважаючи їх достатніми для тих, хто здатний проникнути в поетичний смисл творінь.

Композитор відмовився від концертного, віртуозного стилю, тим самим створював прозору фактуру, в якій закладав лише основне, типізуючи виразово-смислові елементи романтичної музики та часто використовуючи символи. Через складні життєві обставини та зміну філософських і релігійних поглядів відбувалося переосмислення музично-риторичних фігур, які вже не стільки чарували і переконували, а виражали щось потаємне, сакральне, а часом і трагічне завдяки перетворенню в музичні символи. “Відмова від чуттєвої краси в багатьох пізніх творах Ліста виявила лаконічну конструктивну основу п’єси. У зв’язку з цим суттєво модифікувалося виявлення поемності: процесуальність форми повернулась її відкритістю; як самостійний фактор стала діяти мономотивність (прихована перш за все в монотематизмі), що привела до мотивної остинатності. Тема набуває рис “ходи”, а функцію ладового центру одержує мотив” [4, с. 27]. Відповідно з еволюцією лістівського композиторського стилю, становленням філософсько-релігійних поглядів зростало символічне значення його творів, наповнення їх сакральним змістом.

Таким чином, епоха романтизму наклала свій відбиток і на геніальну особистість Ф. Ліста, який був типовим “сином свого часу”. Це проявилось не лише в роздвоєності характеру композитора, його світосприйнятті, а й у творчості: зверненні до узагальнених філософських ідей, які Ф. Ліст виразив за допомогою музично-риторичних фігур та символів. Еволюційний шлях творчості, що подолав композитор, свідчить про його невтомні композиторські пошуки не лише способів використання інструменту, а й виразових засобів та символів, втілення таланту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Опыт этимологического анализа. *Советская музыка*. Москва, 1985. Вып. 9. С. 59–66.
2. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма. *Проблемы музыкального романтизма* : сб. науч. тр. Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Ленинград : ЛГИТМиК, 1987. С. 5–30.
3. Гумилев Л. От Руси до России. Москва : АСТ Хранитель, 2007. 415 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1996. 54 с.
5. Коваль Г. О. Ліст і Данте: до проблеми синтезу мистецтв : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 1998. 16 с.
6. Лазутина Т. В. Символичность музыки. Екатеринбург : Банк культ. информации, 2005. 124 с.
7. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Гос. муз. изд., 1959. 463 с.
8. Мильштейн Я. И. Редакция и комментарии к 3 т. сочинений для фортепиано Ф. Листа. Москва : Музыка, 1966. С. 193–209.
9. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. В 2 т. Т 1. Изд. 2-е расш. и доп. Москва : Музыка, 1971. 863 с.

10. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки) : монография. Харьков : ХНУРЕ, 2007. 128 с.
11. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа. Будапешт : АН Венгрии, 1959. 138 с.
12. Скребкова О. Л. Эстетические взгляды Ф. Листа. *Вопросы музыковедения* : труды. Москва : Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных, 1972. Вып. 1. С. 28–65.

#### REFERENCES

1. Barsova, I. (1985). An Attempt of Etymological Analysis, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], Iss. 9, Moscow, pp. 59–66. (in Russian).
2. Gabay, Yu. (1987). Romantic Myth about the Artist and the Problem of Psychology of Musical Romanticism, *Problemy muzykal'nogo romantizma* [Issues of Musical Romanticism]: collection of scientific works of the Leningrad N. K. Cherkasov State Institute of Theater, Music and Cinematography. Leningrad: LGITMiK, pp. 5–30. (in Russian).
3. Gumilev, L. (2007). *Ot Rusi do Rossii* [From Rus to Russia], Moscow: AST Khranitel'. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (1996). "Piano miniature and ways of musical romanticism", Thesis abstract for Doctor. of Art Studies: 17.00.02, Moscow, 54 p. (in Russian).
5. Koval, G. O. (1998). "Liszt and Dante: the regarding the issue of synthesis of arts". Thesis abstract for Cand. of Art Studies: 17.00.03, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Lazutina, T. V. (2005). *Simvolichnost' muzyki* [Symbolism of Music], Yekaterinburg: Bank kul't. informatsii. (in Russian).
7. List, F. (1959). *Izbrannye stat'i* [Selected Articles], Moscow: Gos. Muz. Izd. (in Russian).
8. Milshhteyn, Ya. I. (1966). *Redaktsiya i kommentarii k 3 t. sochineniy dlya fortepiano F. Lista*. [Revision and comments to 3 vol. of F. Liszt's works for piano]. Moscow: Muzyka, pp. 193–209. (in Russian).
9. Milshhteyn, Ya. I. (1971). *F. List* [F. Liszt]. In 2 vols. Vol. 1, Moscow: Muzyka. (in Russian).
10. Roshchenko (Averyanova), Ye. G. (2007). *Chislo i imya v novoy mifologii muzykal'nogo romantizma (numerologicheskii i onomatologicheskii metody analiza muzyki)* [Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis)], Kharkiv: KhNURE. (in Ukrainian).
11. Sabolchi, B. (1959). *Poslednie gody Ferentsa Lista* [The last years of Franz Liszt], Budapest: AN Vengrii. (in Russian).
12. Skrebkova, O. L. (1972). *Esteticheskie vzglyady F. Lista* [Aesthetic Views of F. Liszt], *Voprosy muzykovedeniya: trudy* [Questions of musicology: works] Iss. 1. Moscow: Gnesinyh State Music Pedagogical Institute, pp. 28–65. (in Russian).

УДК 78.03+785.728/78.082.2

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.7>

**Оксана Андріянова**

<https://orcid.org/0000-0003-1117-2425>

кандидат мистецтвознавства, доцент  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової  
aaksinya1996@gmail.com

#### СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА ЯК ЗРАЗОК ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

*У статті проаналізовано драматургію Сонати для труби і фортепіано П. Хіндеміта в аспекті втілення специфіки індивідуального камерно-інструментального стилю композитора;*

виявлено зв'язки інструментального тематизму Хиндемита з традиціями західноєвропейської (насамперед, австро-німецької) музики. Підкреслено, що індивідуальні риси стилю композитора відображають новаторські тенденції в музиці першої половини ХХ століття.

**Ключові слова:** соната, інструментальний тематизм, танцювальність, скерцозність, цитування.

**Оксана Андриянова**

кандидат искусствоведения, доцент  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой

### **СОНАТА ДЛЯ ТРУБЫ И ФОРТЕПИАНО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА КАК ОБРАЗЕЦ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА**

*В статье проанализирована драматургия Сонаты для трубы и фортепиано П. Хиндемита в аспекте воплощения специфики индивидуального камерно-инструментального стиля композитора; обнаружены связи инструментального тематизма Хиндемита с традициями западноевропейской (в первую очередь, австро-немецкой) музыки. Подчеркнуто, что индивидуальные черты стиля композитора отображают новаторские тенденции в музыке первой половины ХХ века.*

**Ключевые слова:** соната, инструментальный тематизм, танцевальность, скерцозность, цитирование.

**Oksana Andriianova**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

### **SONATA FOR TRUMPET AND PIANO OF PAUL HINDEMITH AS AN EXAMPLE OF A COMPOSER'S INDIVIDUAL STYLE**

*The article analyzes the drama of Sonata for trumpet and piano of P. Hindemith in the aspect of the embodiment of the composer's individual chamber-instrumental style. The concept of Sonata is inspired by the social and political events of the Second World War. The timbre of the trumpet clearly reflects the images of force, irresistibility, which contrast the semantics of mourning. An idea of the work is marked by the philosophical level of the solution of problems of life and death, which were extremely relevant for a person of the XX century.*

*Individualized interpretation of sonata form is shown in the tempo and dramatic ratio of parts of sonata cycle. There are three parts in Sonata, but they are presented not in the classical scheme of quick-slow-quick, but quick-quick-slow, that is, the dramatic function of the second, slow part of the cycle – the embodiment of the idea of “the person who thinks” – is shifted to the finale, thus reinforcing its semantic content. The semantic logic of this opus is subordinated to the idea of inevitability of tragic events in human life. As a result there is a shift of the traditional tempo scheme of sonata cycle, which enhances the active and dynamic musical imagery – very characteristic of the musical art of the XX century.*

*The first part (Mit Kraft) is thoughtful and restless at the same time. It is distinguished by the accentuated rhythm and dramatic flashes of the piano, with a leisurely melody of the trumpet of the monologic character on the background. Hindemith interprets the form of the first part of the sonata cycle unconventionally: he replaces the classical sonata allegro with the form of rondo, which best embodies the image of force. The second part of sonata (Mässig bewegt) – sounds very tense due to the pronounced scherzo character of the musical material. It is written in the classical three-part form. It is possible to distinguish two themes in it that make up its structural basis. Unlike the themes of the first part, these small thematic formations are quite contrasting with each other.*



*Music of the finale (Trauermusik – Choral) is the music full of tragic and mournful images, with which Hindemith associates himself with the current reality. The final part is also written in three-part form.*

*In most sonata cycles of Hindemith, finales with their highest concentration of the spiritual signs are the climax of development, regardless of the number of parts. In Sonata for trumpet, Hindemith refers to the music of J. S Bach, who acts as the bearer of the highest spiritual meaning of the work: he cites the melody of the Protestant chorus “Alle Menschen müssen sterben” (“All men must die”) from cantata BWV 642.*

*A number of peculiarities of instrumental thematism of P. Hindemith makes it possible to distinguish certain stylistic indicators that are inherent to the part of pipes and give the specifics of the timbral sound to the instrument, the origins of which are in the general character of the music of the XX century: an expressive melody with a large number of leaps at wide intervals, textural and register contrasts, fast acquirement of all the sound range, a significant role of consciously chosen constructive intervals (pure fourth, combination with pure fifth and a large second), in the aspect of metro rhythm – a complex rhythmic organization, as well as a polyphonic texture as one of the most active elements in the development of the themes. Sonata presents the characteristic polyphonic techniques for music of the XX century: contrast-polyphonic, mixed types, as well as innovative elements of multilayeredness.*

*In Sonata for trumpet and piano there was a connection between the instrumental themes of Hindemith and the traditions of Western European (first of all, Austro-Germanic) music. This feature became for the composer an important aesthetic position, which he adhered to throughout his life.*

**Keywords:** *sonata, instrumental, thematism, dance-like manner, scherzo-like manner, citation.*

Увага до творів камерно-інструментальних жанрів Пауля Хіндеміта з боку сучасних виконавців постійно посилюється, його твори дедалі частіше з'являються у програмах концертів. Хіндеміт написав сонати для усіх струнних, духових та ударних інструментів симфонічного оркестру. Особливе місце займають сонати для духових інструментів, які підняли на новий рівень їх виразний потенціал, багато в чому змінили звичні уявлення про звукові образи і значною мірою збагатили сольний виконавський репертуар. Соната для труби і фортепіано П. Хіндеміта стала видатним зразком камерної сонати ХХ століття, в якій утілене індивідуальне композиторське трактування структури і драматургії класичного сонатного циклу, традиційних форм музичної виразності, тому вивчення особливостей музичної стилістики сонати для труби і фортепіано Хіндеміта – актуальна проблема сучасного музикознавства.

Провідні праці, що присвячені творчості П. Хіндеміта, опубліковані в основному ще в 1970-х роках. Це, зокрема, статті Т. Лєвої [3–4], О. Леонтєєвої [5], А. Пуміної [7], Л. Ентеліс [8]. У сучасному вітчизняному музикознавстві все більше проявляється інтерес до особи П. Хіндеміта, передусім у В. Батанова [1], Н. Гнатів [2], проте досі нема конкретних досліджень, присвячених характеристиці сонат для духових інструментів у творчості П. Хіндеміта.

Мета статті – виявити особливості музичної драматургії Сонати для труби і фортепіано в аспекті втілення специфіки індивідуального камерно-інструментального стилю П. Хіндеміта.

Особа Пауля Хіндеміта сформована тим періодом європейської історії, який приніс людству світові війни, революційні вибухи, неймовірні економічні потрясіння, великі надії і великі розчарування. Безсумнівне збільшення ролі камерної музики, що відбулося після Першої світової війни, відображено й у творчості П. Хіндеміта. Сонату для труби і фортепіано композитор написав у 1939 році в період еміграції, у Швейцарії, оскільки німецькі нацисти, прийшовши до влади, оголосили його мистецтво “дегенеративним”, а офіційна преса почала проти композитора “кампанію цькування”.

Соната – один з найзначиміших творів П. Хіндеміта, глибина думки і драматизм якої не поступаються найвідомішому твору композитора – симфонії “Художник Матіс”. Концепція твору навіяна соціально-політичними подіями Другої світової війни. Тембр труби яскраво відбиває образи сили, нестримності, що контрастують із семантикою трауру. Для задуму твору

характерний філософський рівень розв'язання проблем життя і смерті, котрі були надзвичайно актуальні для людини ХХ сторіччя. “Індивідуалізоване трактування” сонатної форми, про яке говорять дослідники творчості німецького композитора, проявляється в темповому і драматургічному співвідношенні частин сонатного циклу [3, с. 266–267]. У Сонаті три частини, але представлені вони не в класичній схемі швидко-повільно-швидко, а швидко-швидко-повільно, тобто драматургічна функція другої, повільної частини циклу – втілення ідеї “людини, яка розмірковує” – зміщена у фінал, посилюючи тим самим його смислове наповнення. Сміслова логіка цього опусу підпорядкована ідеї втілення неминучості трагічних подій у житті людини. Цим і викликано зміщення традиційної темпової схеми сонатного циклу, що посилює активну і динамічну музичну образність – дуже характерну для музичного мистецтва ХХ століття.

Розглянемо коротко драматургічні функції кожної з частин сонати.

Перша частина (Mit Kraft) – задумлива, водночас неспокійна, вона відрізняється акцентованим ритмом і драматичними спалахами фортепіано, на тлі яких звучить некваплива, монологічного характеру мелодія труби. Хіндеміт трактує форму першої частини сонатного циклу нетрадиційно: класичне сонатне алегро він замінив формою рондо, яка найкраще утілює образ сили.

Основна тема першої частини малює вольовий та цілеспрямований образ, який композитор задав у повній відповідності до традиційних уявлень про тембровий колорит труби: пафосна героїка широких інтервалів, які звучать гордо, у мірному невитіюватому ритмі. Показова тут і тональність В-dur, за якою з класичних часів закріпилася героїчна образність. Тема викладена у формі класичного восьмитактового періоду, що надає їй структурної чіткості й лапідарності висловлювання. Розмашиста мелодія теми (за рахунок кварто-квінтових і октавних ходів) виразно звучить на тлі пунктирного ритму та розмірного акордового руху.

Тема-рефрен чергується з двома похідними неконтрастними темами, продовжуючи заявлену на початку образність. Друга тема труби (від ц. 4) звучить експресивніше за рахунок її інтонаційної будови – в ній переважають півтонові секундові інтонації, в які несподівано вклинюються пунктирні вигуки квінт і синкоповані кварта. Третя ж тема (від ц. 5) повертає нас до інтонацій рефрену, але у пом'якшенішому варіанті: мелодія, яка “погойдується” і нагадує зразки колискової або баркароли, підкреслена фортепіанним супроводом та розвивається на тихій динаміці. У результаті такого співвідношення трьох тематичних елементів у першій частині нема традиційного для сонатного алегро образного конфлікту, протиставлення контрастних образних сфер головної і побічної партій. Замість цього послідовно розкривається початковий музичний образ, який у процесі розвитку музичного матеріалу набуває виразної рельєфності та різноплановості.

Отже, П. Хіндеміт досягає “ефекту занурення” слухача в монолог труби – зосереджений, рівний у емоційності, але надзвичайно виразний в інтонаційних нюансах. Усе це підкреслено мірним, практично остинатним ритмом у партії фортепіано, що також сприяє “зануренню” в монолог. Ритмічна розміреність, яка становить головну виразну особливість фортепіанного звучання, асоціюється зі жанровою семантикою маршу – організованого колективного руху, пов'язаного з втіленням об'єктивної образності. Це відзначають дослідники творчості П. Хіндеміта, підкреслюючи, що основний виразний елемент музики композитора – “марш-крок як рушійна сила” [1, с. 26].

Друга частина сонати (Mässig bewegt) звучить дуже напружено за рахунок яскраво вираженої скерцозності музичного матеріалу. Вона написана у класичній тричастинній формі, в ній можна виділити дві теми, що становлять її структурну основу. На відміну від тематизму першої частини, ці невеликі тематичні утворення контрастують між собою.

Так, перша тема в партії труби є класичною фанфарою, яка у даному контексті звучить як пародія на героїчне звучання тембру інструмента. Цього досягнуто за рахунок яскраво вираженого танцювального фортепіанного вступу, який ніяк не співвідноситься з фанфарним тематизмом труби на ріано на тлі дуже скупого фортепіанного акомпанементу. Відразу після фанфари труби звучить співуча, “м'яка” тема фортепіано. Контрасту досягнуто також і на рівні

штрихів: дисгармонійно сприймається “умонтування” фанфари на staccato у фортепіанну фактуру на legato.

Друга тема труби, як і перша, недовга за масштабом – це низхідний хід в об’ємі кварти з подальшим ритмічним подрібненням та інтонаційним варіюванням кварти. Тема викладена на staccato, але знову обрамлена абсолютно контрастним фортепіанним звучанням – співучим, проте дещо по-ляльковому звучним. Усе це створює дуже химерний образ, підкреслений контрастним штрихом і метроритмом, що “мигтить” у стрімкому темпі. Тут, з усією очевидністю, наявна семантика скерцо, яка для Хіндеміта стала адекватною жанровою сферою для втілення фантазмагоричних образів сучасного світу.

Відомо, що формування скерцо як музичного жанру відбувалося в надрах танцювальної культури, на основі танцювальних ритмоформул. А в європейській інструментальній традиції скерцо завжди ототожнювалося з образом рухливої і енергійної музики, музичних образів, пов’язаних з динамічним, стрімким рухом. У цьому сенсі поняття моторності й танцювальності в музиці XVII–XVIII століть практично уподібнювалися. Також, у зв’язку з танцювально-моторним генезисом скерцо, зазвичай виділяють його ігрову ідею, яка органічно вписується в коло романтичної образності та змістовності. У випадку зі середньою частиною сонатного циклу П. Хіндеміта можна говорити про ігрову ідею в сенсі своєрідної “гри” композитора з основним тематизмом – двома контрастними темами.

Зіставляючи їх мелодійний, ритмічний, фактурний вигляд (а також тематизм труби і фортепіано), композитор домагається абсолютно різних відтінків звучання, ніби грає різними їх образами. І це багато в чому співвідноситься із засобами музично-скерцозної виразності, серед яких дослідники виділяють: стрімкий темп, вихровий рух, несподівані модуляції, синкопи, загострені штрихи, staccato, акценти, динамічні контрасти, регістрові, темброві переключки, фактурні зміщення, різкі зміни метроритму тощо. Обов’язкове для скерцо втілення принципу несподіванки, амбівалентність, парадоксальність, емоційна активність і т. п. [6, с. 187].

Отже, поєднуючи танцювальність і скерцозність, Хіндеміт досягає яскравої музичної виразності й образності, що характерні для його індивідуального стилю: танцювальна моторика з відтінком іронії і сарказму, моторика як відображення стрімкого танцю фантастичних образів.

Заголовок фіналу (Trauermusik – Choral) вказує на те, що музика сповнена трагічними та скорботними образами, з якими Хіндеміт пов’язує сучасну йому дійсність. Завершальна частина написана також у тричастинній формі. Тенденція багатотемності хіндемітовської фактури, яку відзначають дослідники його творчості [2, с. 9], у фіналі Сонати представлена за допомогою розширення двотемної композиційної схеми другої частини до тритемної структури.

Музичний тематизм першого розділу відразу ж задає тон усій частині, яка починається монументальним і скорботним маршовим кроком у партії фортепіано: траурна хода наближається ніби здалеку, тихо, поступово розростаючись у динаміці. Так само приглушено звучать і перші фанфари труби, сповіщаючи про наближення траурної процесії. Але поступово динаміка посилюється, призводячи до першої кульмінації – на тлі тремоло фортепіано звучать трубні фанфари, що переходять у скандовану мелодичну фразу, яка сприймається надзвичайно експресивно й надривно. Така експресія зберігається й надалі, але вже на інтонаційному рівні труби: героїка фанфари “зламана” секундовими інтонаціями в оспівуванні квінти, а в партії фортепіано виразно звучить хід на септиму з тими ж хроматизмами. Другий розділ будується на контрастній монологічній мелодиці, в якій вгадується реакція людини (роздум) на невблаганність смерті. Третій розділ продовжує образну лінію другого, але вже укрупнено; основна виразність зосереджена в партії фортепіано: мірний, невблаганний у своїй механістичності пунктирний ритм повільного кроку служить тим смисловим фоном, на якому розгортається монолог труби. Драматургічна логіка гранично чітка: у фіналі Сонати людина перед лицем Смерті. За виразністю музика досягає найбільшої масштабності: трагедія переростає з індивідуальної у загальну, надособовий пафос проявляється у відсутності емоційних сплесків і збентеженості почуттів, тут виражено радше прийняття того, що має статися. Але внутрішня напруга від такого усвідомлення набуває колосальної експресії за

рахунок інтонаційної напруги фанфарних фраз труби і фактури фортепіано в кульмінації (ц. 30).

У більшості сонатних циклів Хіндеміта вінцем розвитку, незалежно від кількості частин, є фінали “з їх найвищою концентрацією духовного. Ця духовність, підкреслена іноді наявністю віршованого коментаря, ототожнюється або з потужним поліфонічним становленням, або з однаково значною для Хіндеміта мудрою і тихою, часом абсолютно простою пісенною мелодією” [3, с. 268]. У Сонаті для труби П. Хіндеміт звертається до музики Й. С. Баха, яка й виступає носієм вищого духовного сенсу твору: він цитує мелодію протестантського хоралу “Alle Menschen müssen sterben” (“Усі люди повинні померти”) з кантати BWV 642.

Ідею тематичного цитування – використання у своїх творах чужого тематизму – активно використовували середньовічні композитори, жоден історичний стиль не обійшов цього технічного прийому, наповнюючи його, звичайно, своїм сенсом. При розгляді особливостей тематичного цитування в ХХ столітті йдеться, як правило, передусім про естетику постмодернізму, де різного роду заклики до чужого тематичного матеріалу як спосіб культурно-історичного діалогу стали однією з найважливіших творчих позицій.

Цитований у Сонаті для труби бахівський тематизм належить до маловідомої для широкого слухача музики. Траурний гімн “Alle Menschen müssen sterben” був написаний і опублікований для похорону в 1652 р. Пола фон Хенсберга – відомого і шанованого бюргера Лейпцига (Приклад № 1). Цей хоральний текст зазвичай приписують або Йоганну Георгові Альбінусу (1624–1679), або Йоганнові Розенмюллеру (1620–1684).

*Приклад № 1. “Alle Menschen müssen sterben”*



Опісля Й. С. Бах розмістив його без змін у своїй кантаті BWV 642. П. Хіндеміт викладає тему цього хоралу в тридольному метрі, вносить незначні мелодико-ритмічні зміни і навіть вводить хроматизм, якого в хоралі, звичайно ж, немає. Як бачимо, композитор – типовий представник свого часу, адже подібні музичні варіації на теми хоралів стали нормою у ХХ столітті. Але Хіндеміту було важливо зберегти ті параметри хоралу, які є передусім носіями його багатомістової семантики (повільний темп, рівномірний ритм, поступовий рух у мелодії, спокійна манера виконання). Таким чином, у цьому творі хорал є символом, який Хіндеміт застосовує для підкреслення драматургічної ідеї.

Характер і конструктивний вигляд хіндемітовських сонат завжди залежить від реальних можливостей інструмента, обраного для сольного виконання. “У молоді роки композитор проявляє особливу сприйнятливості до гостро специфічної сторони інструмента, до неповторного в ньому”, – зазначила О. Леонтєва [3, с. 268]. Так, у сонаті для труби і фортепіано переважає активний, наповнений силою характер. У ній сповна представлені технічні та виразні можливості інструмента, і це по-своєму впливає на конструктивний вигляд твору, в якому можна виявити композиційні принципи концерту.

Тематизм партій труби і фортепіано в сонаті контрастний. Тембр труби різко порушує споглядальну сферу фортепіано (наприклад, частина II, т. 1–4). У процесі розвитку інструменти мінятимуться образними ролями, темами та інтонаціями, зберігаючи контраст, але, зрештою, все обернеться станом повного затишку і заспокоєння.

Партія фортепіано в Сонаті – повноправний учасник діалогу, вона ніякою мірою не поступається ні за складністю, ні за драматургічним навантаженням партії труби. Таке трактування інструментів обумовлює принципову ансамблевість твору: це не концерт, а найяскравіший приклад камерно-інструментального стилю, в якому драматургічну логіку визначають тембральне співвідношення двох інструментів, їх щільна взаємодія.

Ряд особливостей інструментального тематизму П. Хіндемита дає змогу виділити певні стильові показники, що властиві партії труби і надають специфічних рис тембральному звучанню інструмента, витоки яких – у загальному характері музики ХХ століття: експресивна мелодика з великою кількістю стрибків на широкі інтервали, теситурні та регістрові контрасти, швидке оволодіння усім звуковим діапазоном, значна роль свідомо обраних конструктивних інтервалів (чиста кварта, комбінації з чистою квінтою і великою секундою), в аспекті метроритму – складна ритмічна організація, а також поліфонічна фактура як один з найактивніших елементів розгортання тематизму. В Сонаті представлені характерні для музики ХХ століття поліфонічні прийоми: контрастно-поліфонічний, змішаний типи, а також новаторські елементи поліпластовості.

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що одна з найважливіших ознак індивідуального стилю П. Хіндемита – опора інструментальних творів композитора на теми класичного типу (концентровані, централізовані), на що вказують їх структурні характеристики. У Сонаті для труби і фортепіано проявився зв'язок інструментального тематизму П. Хіндемита з традиціями західноєвропейської (насамперед, австро-німецької) музики. Ця особливість стала для композитора важливою естетичною позицією, якої він дотримувався упродовж усього життя.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ ст. : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 : Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 203 с.
2. Гнатів Н. В. Принципи тематичного цитування в інструментальних творах П. Гіндемита. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (дата звернення 15. 12. 2018).
3. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
4. Левая Т. О стиле Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва: Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 262–299.
5. Леонтьева О. Исследования и оценки творчества П. Хиндемита. *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва : Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 350–370.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Пумина А. О фортепианных сонатах П. Хиндемита (Вторая и Третья). *Пауль Хиндемит. Статьи и материалы*. Москва : Всесоюзное издательство “Советский композитор”, 1979. С. 114–142.
8. Энтелис Л. Силуэты композиторов ХХ века. Ленинград : Музыка, 1975. 248 с.

#### REFERENCES

1. Batanov V. Y., (2016). Universalism of a composer personality in the Art of Music in XX – beginning of XXI century, Diss. for Cand. Sc.: 17.00.03, Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 203 p. (in Ukrainian).
2. Hnativ, N. V. “Principles of thematic citation in P. Gindemit’s instrumental works”, available at: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (access date 15.11.2018).
3. Levaya, T. N., Leont’eva, O. T. (1974). *Paul’ Khindemit. Zhizn’ i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Art], Moscow: Muzyka. (in Russian).
4. Levaya, T. (1979). About Hindemith style. *Paul’ Khindemit. Stat’i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel’stvo “Sovetskiy kompozitor”, pp. 262–299. (in Russian).

5. Leont'eva, O. (1979). Research and evaluation of creativity by P. Hindemith. *Paul' Khindemit. Stat'i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskiy kompozitor", pp. 350–370. (in Russian).
6. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and genre in music: High school textbook], Moscow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS. (in Russian).
7. Pumina, A. (1979). About piano sonatas by P. Hindemith (Second and Third). *Paul' Khindemit. Stat'i i materialy* [Paul Hindemith. Articles and Materials], Moscow: Vsesoyuznoe izdatel'stvo "Sovetskiy kompozitor", pp. 114–142. (in Russian).
8. Entelis, L. (1975). *Siluety kompozitorov XX veka* [Silhouettes of composers of the twentieth century], Leningrad: Muzyka. (in Russian).

УДК 78.03:00182

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.8>

**Юлія Каплієнко-Ілюк**

<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

докторант

Одеська національна музична академія

імені А. В. Нежданової

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

### **СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТИПОЛОГІЧНІ ОСНОВИ**

*У статті розглянуто основні принципи стильового аналізу, визначено психологічні передумови та складові процесу сприйняття і формування стильових уявлень. Розкрито сутність завдань, методів виявлення стильових ознак, зв'язків як загальних закономірностей феномену стилю. Охарактеризована типологічна система стильового аналізу, окреслені завдання аналізу стилю. Зроблено висновки стосовно мети стильового аналізу та його ролі у дослідженні індивідуального, національного й епохального стилів.*

**Ключові слова:** стиль, стильовий аналіз, аналіз стилю, типи аналізу, атрибуція стилю, стильові ознаки.

**Юлия Каплиенко-Илюк**

докторант

Одесская национальная музыкальная академия

имени А. В. Неждановой

### **СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ**

*В статье рассматриваются основные принципы стилевого анализа, определяются психологические предпосылки и составляющие процесса восприятия и формирования стилиевых представлений. Раскрыта сущность задач, методов выявления стилиевых признаков, связей как общих закономерностей феномена стиля. Охарактеризована типологическая система стилевого анализа, намечены задачи анализа стиля. Осуществлены выводы относительно цели стилевого анализа и его роли в исследовании индивидуального, национального и эпохального стилей.*

**Ключевые слова:** стиль, стилиевой анализ, анализ стиля, типы анализа, атрибуция стиля, стилиевые признаки.

**Yuliya Kapliyenko-Iliuk**

Doctoral Student

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

## **STYLE ANALYSIS: METHODOLOGICAL AND TYPOLOGICAL FUNDAMENTALS**

*Issues of style analysis are becoming relevant, since there is necessity to identify stylistic features both of the individual style and the style of separate national and regional schools. Systematization of the techniques and methods of style analysis, the typology of style analysis, which are not sufficiently defined and specific, will contribute to quality work in the study of the style of individual composers and the broader style systems.*

*Style is generalization of objective (collective) and subjective (individual) ideas that arise as a result of practical or auditory perception of a certain number of musical works. As a result, in the minds of the musician there are formed stable images of various style systems that allow one to analyze the style.*

*Sense of style is the perception of a particular style character of the author's work, direction, epoch or national school. The sense of style develops as a result of a long process of music perception, as a consequence of the experience associated with comparison and analysis of musical works. Formation of style ideas and certain style standards will serve as guidelines for defining the style of works of art.*

*Analysis of the style involves identifying relationships that allow to understand which style or style system a musical composition or a number of musical works belong to. Relationships, as a general regularity of the phenomenon of style, are manifested in certain style features – the features of style and elements of the style system. Style features, in their turn, are realized in the complex of expressive means. The system of style features is based on a number of aspects, among which – a measure of significance of individual elements of musical-expressive means and development and modification of general, special and individual features.*

*Identifying style features entirely depends on the variety and direction of analysis. An important prerequisite for style analysis is the factor of the relation between the categories of form and content, and the main task is solved with the help of outlining the signs of commonness that combine a number of objects.*

*Researchers distinguish four types of analysis, dividing them into “auditory attribution”, “visual attribution” and “style analysis proper”; the fourth type is denoted by “style analysis” and presupposes analysis of style systems as a whole. The attribution process contains several separate stages that correspond to the sequence of style levels (epochal, style of the trend, national, individual). Firstly, the temporal affiliation of the analyzed music or individual work is determined; the second stage determines the style trend with the simultaneous awareness of the epoch; the third stage is characterized by defining the nationality character of the music; the last, the fourth, stage – a rather complex process of identification – defining an individual style, identifying the signs of creative work of individual composers. Style analysis is analysis of integral style systems, which is often limited to analyzing the style of a particular composer.*

*Thus, the main objective of style analysis is to disclose the unity of the common and individual, traditions and innovations, to discover genetic connections and semantic sources. It is characterized by three main types: auditory attribution, visual attribution, and style analysis proper. The analysis of the style is considered as a separate category, the subject of which is mostly an individual style, since analyses of larger style levels (trend, national school, epoch) imply voluminous work, is noted for complexity of the procedure, therefore, it is quite rare in musicology practice. The discovered methods, techniques and levels of style analysis, produced by scholars at different times, create prerequisites for such a large but extremely necessary work. This will allow one to reach a higher level of knowledge of the unities and differences of different trends, national and regional schools, to define the role of individual artistic personalities in the process of development of musical culture and to understand the peculiarities of the crucial moments that have caused epochal changes in art.*

**Keywords:** *style, style analysis, analysis of style, types of analysis, attribution of style, style features.*

На сучасному етапі досліджень музичного мистецтва дедалі більше уваги приділяється проблемам стилю як важливої категорії музикознавства. Питання стильового аналізу набувають актуальності, оскільки є потреба виявлення стильових ознак як індивідуального стилю, так і стилю окремих національних та регіональних шкіл. Систематизація прийомів та методів аналізу стилю, типологія стильового аналізу, що не мають достатньої визначеності й конкретики в музикознавчій літературі, сприятимуть високоякісній роботі в галузі дослідження стилю окремих композиторів та ширших стильових систем.

Проблема стильового аналізу недостатньо розроблена в сучасному музикознавстві. Відомі праці минулих століть, де у системі дослідження стилю в музиці приділена певна увага питанням стильового аналізу й аналізу стилю. Зокрема, виділимо дві роботи М. Михайлова – “Стиль у музиці” [4], “Етюди про стиль у музиці” [3] та дослідження Є. Назайкінського “Стиль і жанр у музиці” [6]. Погляди на проблеми стилю та його аналізу відобразилися в роботах вітчизняних дослідників: Н. Горюхіної [1], І. Коханик [2], С. Мірошниченко [5], О. Самойленко [7], С. Тишко [8] та інших.

Мета статті – розкрити проблему стильового аналізу в аспекті дослідження категорії стилю, охарактеризувати його завдання, типологічний ряд, методи здійснення аналізу, визначити роль аналізу стилю у процесі дослідження індивідуальної творчості, діяльності національних шкіл.

Стиль – це узагальнення об’єктивних (колективних) та суб’єктивних (індивідуальних) уявлень, що виникають як результат практичного чи слухового сприйняття певної кількості музичних творів. У підсумку, в свідомості музиканта формуються стійкі образи різних стильових систем, які дають змогу аналізувати стиль.

Сприйняття музики ґрунтується на конкретних психологічних передумовах. Є. Назайкінський виділиве такі важливі моменти у даному процесі: розпізнавання стилю, стильове налаштування, відчуття стилю, стильова апперцепція [6, с. 39]. У діяльності музиканта важливе значення має стильове налаштування – виникнення того особливого налаштування психіки, що сприяє створенню, супроводжує сприйняття та виконання музичного твору. Стильове чуття – це сприйняття конкретної стильової характерності авторського твору, напрямку, епохи чи національної школи. Чуття стилю розвивається в результаті довготривалого процесу сприйняття музики, як результат досвіду, пов’язаного з порівнянням, аналізом музичної творчості. Утворення стильових уявлень, певних стильових еталонів слугуватиме орієнтирами для визначення стильової належності творів мистецтва.

Музично-стильова апперцепція – це своєрідне проектування закладеної інформації про стиль на конкретний музичний об’єкт та, як зазначив Є. Назайкінський, “зустрічний потік стильової “інформації”, котра переосмислюється стосовно сприйнятого твору в усій своїй повноті з тими індивідуальними особливостями, які характеризують слухача” [6, с. 42].

Отже, усі складові процесу сприйняття та формування стильових уявлень підводять до питання стильового аналізу, що стало важливим у сучасному музикознавстві. Він передбачає виявлення зв’язків, які дають змогу визначити належність музичного твору або ряду музичних творів до конкретної стильової системи. У стильовому аналізі М. Михайлов розглядає зв’язки в таких аспектах: “вид зв’язку та фактор, що його зумовлює”; “рівень зв’язку”; “співвідношення між видами зв’язку”; “широта стильових рівнів” [3, с. 92]. Найпоширенішим практичним об’єктом аналізу, на його думку, став саме індивідуальний стиль, на рівні якого дослідник виділяє зв’язки між мелодико-тематичними, ладогармонічними й фактурними елементами. У стилі напрямку зв’язки менш конкретні та виявляються у типах тематизму, в інтонаційних зворотах й у спільних тенденціях мелодико-ритмічного, ладогармонічного розвитку тощо. М. Михайлов визначає зв’язки і в загальному значенні: як “виразника необхідної (та неминучої, незалежно від ступеня новаторського радикалізму окремих художників!) властивості будь-якої творчості – її історично обумовленої спадкоємності стосовно попередніх художніх явищ” [4, с. 125]. Таким чином, у стилі діє закон спадкоємності – загальна умова виникнення



зв'язків між стильовими системами, не заперечуючи, при цьому, значення індивідуальних, конкретних творчих атрибутів.

Зв'язки як загальна закономірність феномену стилю проявляються у певних стильових ознаках – рисах стилю, елементах стильової системи. Стильові ознаки, своєю чергою, реалізуються у комплексі виражальних засобів. М. Михайлов бачить “підпорядкованість цих трьох понять у послідовності від широкого до вузького: стильовий зв'язок – стильові ознаки – музично-виражальні засоби” [4, с. 127]. Проблема стилю розкривається засобами перших двох понять, проте мова засобів, перебуваючи у тісному зв'язку з попередніми явищами, описує їх.

Система стильових ознак опирається на ряд аспектів, серед яких – міра значущості окремих елементів музично-виражальних засобів та розвиток і видозміна загальних, особливих, індивідуальних рис. До стильових ознак нерідко відносять систему організації музичного матеріалу (наприклад, мажоро-мінорна система, додекафонія, серійна техніка тощо), музичний склад (монодія, гетерофонія, гомофонно-гармонічний склад, поліфонія), принципи розвитку музичного матеріалу, закономірності формотворення, мелодико-тематичне наповнення, ритмічну організацію, типи й види метрики, артикуляцію, динаміку, тембр, жанрову основу, закономірності вступів та завершень, типовість каденцій, кадансові формули, інструментовку, значення окремих інструментів у тематичних проведеннях.

Є. Назайкінський бачить виявлення стильових рис й у перевазі тієї чи іншої тональності “як головної (титульної) у творі, певного ладового ступеня для початку (закінчення) мелодії” [6, с. 75]. Додамо, що деякі гармонічні звороти, тональні плани, окремі акорди не тільки у середині побудов, а й при початковому експонуванні й завершенні теж можуть стати ознаками стилю.

Виявлення стильових ознак цілком залежить від різновиду і напрямку аналізу. Стильовий аналіз має опиратися не тільки на пошуки загальних ознак, а й охоплювати, на перший погляд, незначні елементи, адже комплекс усіх складових стилю утворює характерну стильову систему. “Сутність стильового аналізу, – за спостереженнями М. Михайлова, – зводиться до виявлення (точніше, мабуть, “реконструкції”) генетичних витоків розглянутого стилю та до розкриття характеру і засобів їх трансформації, що проявляються по-різному та в неоднаковій мірі стосовно різних гетерогенних елементів” [4, с. 126]. Автор праці про стиль дає і визначення *стильового аналізу* або *аналізу стилю* як “особлив[ого] різновид[у] аналізу музичних творів, їх словесного опису або <...> одного з багатьох можливих способів підходу до завдання перекладу на словесну мову різноманітного роду психічних реакцій, спричинених музичним мистецтвом та його окремими явищами” [4, с. 148–149]. Водночас дослідник узагальнює: “Стильовий аналіз – словесне (вербальне) моделювання стилю як об'єктивної даності” [3, с. 72]. Таким чином, принципи та засоби опису музичних об'єктів, зокрема стильовий аналіз, стають своєрідною “метамовою”, тобто мовою іншого порядку, за допомогою якої описують мову музики.

Поряд з тим спостерігається чітка різниця між поняттями “стильового аналізу” й “аналізу стилю”, адже при стильовому аналізі з певною кількістю творів зіставляють конкретний об'єкт аналізу; проте аналіз стилю передбачає порівняння певної кількості творів або стильових систем між собою.

Стильовий аналіз – невід'ємна частина власне категорії стилю, адже стиль – це сформоване уявлення про певні явища мистецтва, виявлення закономірностей, що виникли у результаті аналізу. Проте М. Михайлов застерігає, що “ступінь глибини пізнання стилю, повноти осмислення його закономірностей усе ж неминуче буде відносним завдяки принциповій невичерпності всякого пізнання, нескінченності шляху наближення до абсолютної істини через розкриття ряду відносних істин” [3, с. 67–68].

Важливою передумовою стильового аналізу дослідник бачить фактор співвідношення категорій форми та змісту, а основним завданням – виявлення ознак спільності, які поєднують ряд об'єктів. У статті “Проблеми стильового аналізу” автор детально розкриває сутність його основного завдання, що “полягає у встановленні й наступному описі реальних факторів, які слугують об'єктивною основою суб'єктивного уявлення єдності, що пов'язує та поєднує між собою певну кількість музичних явищ <...>. Стильовий аналіз, як і будь-який вид аналізу, є

ніби об'єктивною аргументацією реального феномену, який інтуїтивно осягається" [3, с. 72]. Розв'язання завдань стильового аналізу він поділяє на два етапи, де перший, попередній, полягає "в реконструкції історичного генезису складових елементів аналізованої стильової системи", а другий – "у встановленні особливостей творчої трансформації цих елементів, як кожного окремо, так і, головне, їх системних взаємозв'язків" [4, с. 152].

Є. Назайкінський серед завдань стильового аналізу особливо виділив стильову атрибуцію – "визначення стильової приналежності музики, генезис якої достовірно не відомий", а також вказав на важливість характеристики "місця стилю в культурі та історії та (через цю характеристику) виявлення внеску, що зробили художник, школа, епоха в розвиток культурної своєрідності країни, народу, історичного періоду" [6, с. 71].

М. Михайлов виокреслив чотири типи аналізу, перші три з яких поєднав поняттям "стильового аналізу" та поділив на "атрибуцію слухову", "атрибуцію зорову" і "власне стильовий аналіз", а четвертий тип позначається "аналізом стилю" та передбачає аналіз стильових систем у цілому [4, с. 155].

Атрибуція як тип стильового аналізу за методологією наближається до цілісного різновиду аналізу. Їх порівняння, виявлення різниці між типами аналізу представлено у вигляді таблиці в праці М. Михайлова "Стиль у музиці" [4, с. 151–152]. Предмет атрибуції – окремий твір, у якому знаходять ознаки спільних за стилем інших творів. Проте стильова атрибуція, порівняно з метою цілісного аналізу, передбачає виявлення стильової належності твору, в якому автор достеменно невідомий. Тому для атрибуції потрібен значний слуховий і науковий досвід музиканта. Атрибуцію розглядають як "квінтесенцію" стильового аналізу та "пробний камінь стильового кругозору слухача" [3, с. 69]. Питання атрибуції стилю були актуальними ще з часів Г. Адлера, в книзі якого "Метод історії музики" [9] значне місце відведено музично-стильовій атрибуції, пов'язаній з практичними потребами. Адже проблемою того часу було визначення авторства анонімних музичних творів, тому Г. Адлер відчув потребу відпрацювання методів музикознавчої атрибуції, що вже мала місце в мистецтвознавстві.

Опираючись на дослідження Є. Назайкінського, виділимо ряд важливих методів стильового аналізу, що стали актуальними в сучасному музикознавстві [6, с. 71–77].

1. Опис художнього методу, що здійснюють порівнянням об'єктів та явищ аналізу, творів, творчості.

2. Виявлення "активних стильових засобів", властивостей музики даного композитора.

3. Характеристика особливостей музичної мови, зокрема мелодики, гармонії, метроритму, фактури, синтаксису, та на їх основі встановлення частоти використання того чи іншого елемента, що дає підстави вважати його стильовою ознакою.

4. Компаративний аналіз, який дає змогу здійснити порівняння за принципом контрастних зіставлень та зіставлень за подібністю.

5. Метод стильової експертизи (атрибуція стилю), базований на розпізнаванні стилю кількох музичних творів.

6. Статистичні операції, що спрямовані на виявлення стильових відмінностей: перевага певної тональності, типовість початків і завершень, визначення пріоритету ладового ступеня при експонуванні тем та на завершальному етапі.

Стильовий аналіз М. Михайлов поділив на два рівні: "порівняння різних текстів, що безпосередньо сприймаються та володіють спільними ознаками, які дають змогу виявити належність даних текстів до однієї стильової системи" та "порівняння самих стильових ознак один з одним з погляду ступеня вираження у них якості спільності (а тим самим і неоднаковості)" [3, с. 75]. Порівняння, закладені в основу стильового аналізу, дають змогу "знайти місце" окремим музичним об'єктам (творам) у певній стильовій системі та корегувати неправильне тлумачення. Отже, користуючись згаданими методами та рівнями стильового аналізу, можемо успішно здійснювати атрибуції стилів, стильових систем, аналізувати стиль композиторів, напрямків, національних шкіл, історичних епох.

Проте доцільно визначити та конкретизувати згадані вище типи стильового аналізу, спираючись на розвідки М. Михайлова [4, с. 155–159]. *Слухова атрибуція* – основа уявлень про феномен стилю та історичні конкретні цілісні стильові системи. Вона, як зазначив дослідник, –

“експериментальний спосіб доказу симультанної присутності у всякому окремому тексті ознак його спадкоємності стосовно історичних шарів різного ступеня глибини”. Психологічна основа цього типу аналізу, на його думку, – “асоціативне співвіднесення різних об’єктів, базоване на ознаках спільності, викликане відсутністю попередньої обізнаності перцепієнта відносно стильової приналежності зразка, що підлягає атрибуції” [4, с. 155].

*Зорова (візуальна) атрибуція* має стосунок до проблеми атрибуції у мистецтвознавстві та літературознавстві, пов’язана з порівнянням об’єкта споглядання з відомими асоціаціями, які виникли у пам’яті в результаті зорово-стильового досвіду. В музикознавстві даний тип атрибуції безпосередньо пов’язується із зоровим сприйняттям музичного тексту у вигляді нотного запису з відповідними внутрішньо-слуховими асоціаціями й характерними інтонаційно-стильовими еталонами.

Процес атрибуції містить кілька окремих етапів, що відповідають послідовності стильових рівнів (епохальний, стиль напрямку, національний, індивідуальний). Таким чином, на початку визначають часову належність аналізованої музики чи окремого твору, здійснення якої може відбуватися порівняно швидко, ще на початковому моменті прослуховування; на другому етапі визначають стильовий напрямок з одночасним усвідомленням епохи, що теж відбувається швидко; третій етап характерний визначенням національної належності музики; останній, четвертий, етап – це достатньо складний процес ідентифікації – встановлення індивідуального стилю, виявлення ознак творчості окремих композиторів. Такого роду завдання виконуються за допомогою упізнання яскравих стильових рис художника, “інтонаційного словника” та “інтонаційного ядра” митця. Успішний результат такої роботи залежить від сили обдарування автора аналізованого твору, його яскравості, неповторності й обґрунтованої еволюції його стилю.

*Власне стильовий аналіз* М. Михайлов порівняв з цілісним аналізом і бачить його складовою останнього та джерелом збагачення уявлень про твір та стиль його автора. Водночас завдання даного аналізу дослідник поєднав із завданнями попередніх двох типів, вказуючи на єдину відмінність – відсутність анонімності аналізованого твору. Тому стильовий аналіз – “атрибуція неанонімного тексту” [4, с. 158].

*Аналіз стилю* – це аналіз цілісних стильових систем, що найчастіше обмежують аналізом стилю конкретного композитора, бо, як зазначив М. Михайлов, це пов’язано з “провідною роллю індивідуальних стильових систем видатних художників в історії розвитку мистецтва взагалі та, відповідно, значенням їх творчості в різноманітних сферах суспільного прояву музичної культури – виконавсько-концертної, науково-дослідницької, навчально-виховної, педагогічної та просвітницької” [4, с. 158].

В умовах національного стилю можливі, за визначенням Н. Горюхіної, три підходи його дослідження: “1) на рівні національної мови; 2) на рівні загальнолюдських норм мислення; 3) на рівні динаміки розвитку національного стилю як соціально детермінованого явища” [1, с. 59]. Перший рівень дослідження стилю найпоширеніший, спрямований на виявлення фольклорних джерел та музичних засобів, що пов’язують стиль із тією чи іншою національною школою. Другий компонент вивчення національного стилю розглядає музичну мову в поєднанні із загальнолюдськими ідеями та формами мислення. До останніх належать логіка та діалектика, зміст людських ідей орієнтується на принципи гуманізму, зокрема суспільні морально-етичні та естетичні ідеї. Проте ідейна складова людського мислення постійно перебуває у процесі епохальних видозмін і, як зазначила Н. Горюхіна, “у кожному епоху, у кожній національній культурі можлива нові постановка, новий ракурс та інше розв’язання проблеми” [1, с. 60]. Третій метод аналізу національного стилю дослідниця вбачає у вивченні його як процесуального явища: “в його діахронії, в еволюції від фольклорно-етнічної основи традиції, яка підлягає розвитку, крізь призму соціальної історії народу та подій сучасності” [1, с. 63]. На даному рівні дослідження передбачають аналіз динаміки розвитку національного стилю та виявлення процесу змін у системі музично-виражальних засобів, національно-характерних рис, форм побуту та життя тощо.

Отже, головна мета стильового аналізу – розкриття єдності загального й індивідуального, традицій і новаторства, виявлення генетичних зв’язків та семантичних

джерел. Він характеризується трьома основними типами: слуховою атрибуцією, зоровою атрибуцією та власне стильовим аналізом. Аналіз стилю розглядається як окрема категорія, предмет якої – переважно індивідуальний стиль, адже аналізи значніших стильових рівнів (напрямку, національної школи, епохи) передбачає містку та об'ємну працю, відзначається складністю процедури, тому в музикознавчій практиці трапляється порівняно рідко. Виявлені методи, прийоми та рівні стильового аналізу, що їх виробили науковці різних часів, створюють передумови для такої масштабної, але вкрай необхідної праці. Це дасть змогу вийти на вищий рівень пізнання єдностей та відмінностей різних напрямків, національних і регіональних шкіл, визначити роль окремих творчих особистостей у процесі розвитку музичної культури і з'ясувати у специфіці зламних моментів, що спричинили епохальні зміни у мистецтві.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры* : сборник статей / сост. И. Н. Юдкин. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
2. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Київ, 2003. Вип. 29 : Музична освіта в Україні : теорія і практика. С. 181–189.
3. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / Сост., ред. и примеч. А. Вульфсона; Вступ. статья М. Арановского. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
4. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
5. Мірошніченко С. В. Стильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 41–53.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва : Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. С. 3–13.
8. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев : Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 117 с.
9. Adler G. *Methode der musikgeschichte*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1919. 248 p.

### REFERENCES

1. Goryukhina, N. (1989). National style: the concept and experience of analysis. *Problemy muzykal'noy kul'tury: sbornik statey* [Problems of musical culture: collection of articles], vol. 2, [ed. I. N. Yudkin], Kyiv: Muzychna Ukraina, pp. 52–65. (in Ukrainian).
2. Kokhanyk, I. (2003). Methodological and theoretical problems of stylistic analysis of contemporary music. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Peter Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles], Vyp. 29: Muzychna osvita v Ukraini: teoriia i praktyka [Vol. 29: Music Education in Ukraine: Theory and Practice], Kyiv, pp. 181–189. (in Ukrainian).
3. Mikhaylov, M. K. (1990). *Etyudy o stile v muzyke: stat'i i fragmenty* [Studies on style in music: articles and excerpts], [ed. A. Wolfson; introductory article M. Aranovskiy], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
4. Mikhaylov, M. (1981). *Stil' v muzyke: Issledovanie* [Style of music: Study], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
5. Miroshnychenko, S. V. (2004). Stylistic and non-stylistic in polyphony. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles], Vyp.

- 38: *Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist* [Musical style: theory, history, modernity], Vol. 38, Kyiv, pp. 41–53. (in Ukrainian).
6. Nazaykinskiy, E. V. (2003). *Stil' i zhanr v muzyke: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Style and genre in music: A manual for students of higher educational institutions], Moscow: Gumanitarnyi izdatel'skiy tsentr VLADOS. (in Russian).
  7. Samoilenko, A. (2004). Style as a music and cultural category in the context of M. Bakhtin's theory of dialogue. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei* [Scientific Herald of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles], Kyiv, pp. 3–13. (in Ukrainian).
  8. Tyshko, S. (1993). Problema natsional'nogo stilya v russkoy opere. Glinka, Musorgskiy, Rimskiy-Korsakov [The problem of national style in the Russian opera. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov], Kyiv: Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory. (in Ukrainian).
  9. Adler, G. (1919). *Methode der musikgeschichte* [Method of music history], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).

УДК 78.07

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.9>

**Олена Бурська**

<https://orcid.org/0000-0001-9330-1299>

кандидат педагогічних наук, доцент

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

lburska1967@gmail.com

### **ДИНАМІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ ЯК ПРЕДМЕТ ІНТОНАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті розглянуто сутність, змістові особливості та прийоми інтонаційного аналізу, зорієнтованого на виявлення інтрамузичних джерел динаміки руху виконавської форми музичного твору як форми-становлення. Особливості динамічних уявлень інтонаційної форми визначаються як у ракурсі звукоінтонаційної тканини (фонічне середовище фактури, інтонаційний рельєф музичного синтаксису та динамічна композиція форми), так і на рівні інтонаційно мислимого метроритму. Провідними прийомами інтонаційного аналізу виокремлено інтонаційне ускладнення фактури, її гармонічну редукцію та переструктурування як варіювання клавіатурних моделей звукового образу.*

**Ключові слова:** виконавська форма музики, інтонаційний аналіз, методика виконавської підготовки студентів.

**Елена Бурская**

кандидат педагогических наук, доцент

Винницкий государственный педагогический университет

имени Михаила Коцюбинского

### **ДИНАМИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ФОРМЫ КАК ПРЕДМЕТ ИНТОНАЦИОННОГО АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*В статье рассматривается сущность, особенности содержания и приёмы интонационного анализа, ориентированного на исследование интрамузыкальных основ динамики движения исполнительской формы музыкального произведения как формы-становления. Особенности динамических представлений интонационной формы*

определяются как в ракурсе звукоинтонационной ткани (фоническая среда фактуры, интонационный рельеф музыкального синтаксиса, динамическая композиция формы), так и на уровне интонационно мыслимого метроритма. В качестве ведущих приёмов интонационного анализа выделены интонационное усложнение фактуры, её гармоническая редукция и переструктурирование как варьирование клавиатурных моделей звукового образа.

**Ключевые слова:** исполнительская форма музыки, интонационный анализ, методика исполнительской подготовки студентов

**Olena Burska**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskiy  
State Pedagogical University

### **DYNAMICS OF THE PERFORMING FORM AS THE SUBJECT OF INTONATIONAL ANALYSIS OF A MUSICAL WORK: METHODOLOGICAL ASPECT**

*The building of skills of the intonational analysis of music is an important task of the development the performing skills of students. This analysis opens the clear vision of the intonational profile of the sound framework and the dynamic of the development of sound lines as the basis of the creation of the music form.*

*Depending on the angle of the view onto the intonation form of the music and on the focus on its various scale levels, we can talk about certain moduses of expression of the music intonation: from syntactic and semantic structures in the context of musical language and, accordingly, intonational expressiveness of the musical statement (articulation, motivational intonating, phrasing etc.) to the dynamics of the fundamental energetic processes, which simultaneously create the perception of the integrity of intonational framework of the music (intonational plasticity) and its waving development in time as the formation which falls under the internal logic of self-organization of the music entity.*

*Intonational plasticity of the sound framework opens in its melodic vision, which is based on the intuition of the inter-tonal connections. Plastic dynamics of inter-tonal connections works not only towards the melodic line but also towards the full texture of the music in its multi-vector dimensions – horizontal, trans-gradient, at close or long distances, etc. Listening of its phonic features as the timber infilling of a certain melodic tone is a characteristic feature for achieving the homogeneity and harmony of the music texture. “The surface of the harmony framework” (A. Halm) is the phenomenon which could not be fixed by the musical scores, and which should appear as the result of the reading by the intonational hearing, and it reflects the fundamental processes, which are functioning in accordance with the natural gravitational pattern of the mode-harmonic development. Harmonic feeling of the melodic tone in the melodic structure or textural vertical is an important condition of the expressiveness of the performing form, because that’s the harmonic texture arises as a peculiar plastic form of the musical entity in which the tones as the texture elements become capable of the self-organization in the processes of musical shaping.*

*Intonational analysis of the musical composition is the means of the identification of intra-musical factors of the plastic, expressive and logical by its composition musical form. This approach which is focused on the sources of the internal dynamic performing form of the music facilitates the intonational thinking in different aspects of the sound texture arising from the phonic environment with the aggravated feeling of the inter-tonal connections; the musical syntax, which arises as an intonational relief of the sound texture (area of the articulation and micro-intonation); the form composition of the contours of dynamical waves of the intonational movement. Intonational “refraction” of the metro-rhythm as the peculiar gravitational system in which the network of metrical essential points is set by the logic of the mode-harmonical attractions, becomes the important factor of the plasticity, dynamics and integrity of the performing form of the music.*

*Intonational complication of the musical texture which promotes the infilling of the “voids” during the transfer of the musical scores into the live sound; its harmonical reduction resulting in the manifestation of the dynamic profile of the musical texture and restructuring of the texture, variation*

*of its keyboard models, which opens the intonational relief of the sounding, etc., are the leading methods of the intonational analysis.*

**Keywords:** *performing form of music, intonation analysis, a method of students performing education*

Одним із провідних завдань розвитку виконавської майстерності студентів є формування умінь інтонаційного аналізу музичного твору з чітким баченням інтонаційного профілю звукової тканини та динаміки розвитку її силових ліній. Здатність мислити інтонаційно є важливою якістю музиканта, оскільки пов'язана із безпосередністю відчуття смислової виразності музичних структур та звукової форми як динамічного цілого<sup>1</sup>.

Цілісне охоплення, “панорамний” огляд форми-конструкції і, водночас, форми-становлення музичного твору ґрунтується на особливому способі “бачення”, в якому архітектоніка звукових форм перетікає у внутрішньо динамічне інтонаційне “тіло” музики, і навпаки. Йдеться про особливе “оптичне переломлення”: при збереженні цілісного уявлення звукової тканини змінюється ракурс бачення – від конструкції-фрейму з її “мережею” вузлових точок форми, інтонаційного рельєфу, що відкривається при цьому, до багатовимірного (в інтрамузичному сенсі) просторового об'єму звучання і, насамкінець, цілісного, внутрішньо динамічного звукового образу.

Питання виконавської форми як форми-становлення музичного твору, динаміки часового розгортання музики на основі відчуття логіки її інтонаційного розвитку виходять далеко за межі теорії та педагогіки виконавства, торкаючись проблем феноменології музичної форми, звукообразу музики і часу як способу його буття у філософії (О. Лосев [9], В. Суханцева [16; 17]), теоретичному музикознавстві (М. Аркадьєв [2], Ю. Холопов [18], Є. Назайкінський [12], Г. Орлов [13]), музичній психології (Е. Курт [7; 8], М. Старчеус [15]) тощо. Наше дослідження ґрунтується на основних положеннях інтонаційної теорії музики, розроблених у класичних працях Б. Яворського [19], Б. Асаф'єва [3], В. Медушевського [10], теорії музичного мислення, інтерпретації музики в частині проблем фразування та організації музичного синтаксису, зокрема досліджень Г. Арановського [1], В. Девуцького [4], Д. Дятлова [5] та ін.

Наукова невичерпність заявленої проблематики, її концептуальне значення для професійної музичної освіти, зокрема виконавської підготовки студентів вищої школи, зумовлюють актуальність теми дослідження.

Мета статті – визначити сутність, змістові особливості та основні прийоми інтонаційного аналізу, зорієнтованого на виявлення інтрамузичних джерел динаміки руху виконавської форми музичного твору як форми-становлення.

Залежно від кута зору на інтонаційну форму музики, фокусування на тих чи інших її масштабних рівнях можемо говорити про різні модуси прояву музичної інтонаційності: від синтаксично-смислових структур у контексті музичного мовлення та, відповідно, інтонаційної виразності музичного висловлювання (артикуляція, мотивне інтонування, фразування тощо) до динаміки глибинних енергетичних процесів, які одночасно задають відчуття цілісності інтонаційного “тіла” музики (інтонаційна пластика) і його хвилеподібного розвитку в часі як форми-становлення (Б. Яворський), що підпорядковується внутрішній логіці самоорганізації музичного цілого.

Синергетична природа динаміки становлення виконавської форми, її обумовленість глибинними силовими полями, що скеровують інтонаційні процеси формотворення, неодноразово підкреслені у ряді авторитетних висловлювань. Наведемо лише деякі з них:

“У музиці є особливий пласт, не аналогічний ні синтаксису, ні семантиці словесного мовлення, але який виконує ту ж саму функцію й обумовлює синтаксис подібно до того, як це в словесному мовленні здійснює семантика. Йдеться про так звану музичну логіку або внутрішню динаміку музики” (К. Дальхауз) [цит. за 14];

<sup>1</sup> “Динамічна єдність музичної форми спирається на домінантність її інтонаційної організації” (В. Медушевський) [10, с. 13].

“Вагомі елементи в музиці володіють великим імпульсом енергії, що дає їм змогу не тільки виділятися на тлі інших, а й створювати слухове відчуття точок опори, що спрямовують емоційний рух” (В. Девуцький) [4, с. 9];

“Майбутнє звукового образу притягує до себе і по-своєму обумовлює теперішнє (виконавець вслуховується не тільки в те, що вже звучить, а й передчуває те, що ще має відбутись як у найближчому, так і у “віддаленому” майбутньому і, враховуючи це, вибудовує інтонаційну фабулу та всю архітектуру твору” (Д. Дятлов) [5, с. 738].

Інтонаційна пластика музичної тканини відкривається в її мелосному баченні, що ґрунтується на інтуїції міжтонових зв'язків. Останні ще з часів А. Хальма і Е. Курта трактують як такі, що мають енергійно-хвильову природу. Виконавська інтуїція виступає тут тим, що Е. Курт називав “здатністю резонансу стосовно тих живих сил, які ніби загубилися при появі на світ художнього твору” [7, с. 23], відчуттям “динаміки нечутних зв'язків (тонів), що освітлюють рух ліній внутрішнім сяйвом” [7, с. 21]. “Засади розуміння сутності мелодики і тим самим узагалі музики, – зазначив Е. Курт, – закладено у звичці до думки, що вже у простій мелодичній лінії справжній і значущіший зміст криється у нечутному або ж, щоб позначити це чіткіше, – в тій не відміченій у запису лінії, яка передбачається між окремими тонами. Через порожні проміжки між нотами і поверх них єдиним потоком протікає сила. Не гра звуків і зовнішня картина ритмічної впорядкованості, але саме ця сила є тим живим напруженням, яке створює відчуття мелодії” [7, с. 20–21].

Пластична внутрішня динаміка міжтонових зв'язків діє не лише стосовно мелодичної лінії, а й повної фактури в її різновекторних вимірах – горизонтальних, перехресних, на близьких і далеких відстанях тощо. Музична тканина при цьому сприймається як “розширена мелодія, що охоплює потік гармоній” (Е. Курт), розгортання “гармонічної інтонації” (Б. Асаф'єв), “гармонічний мелос” (Є. Назайкінський), де акордова вертикаль проявляє себе, користуючись висловом Е. Курта, як “розширене випромінювання одного тона” і несе на собі “сліди беззвучної глибини, з якої він (акорд. – О. Б.) виходить” [7, с. 21, 24].

У прослуховуванні саме фонічних якостей вертикалі як тембрального наповнення певного мелодичного тона полягає джерело її стрункості, однорідності, благозвуччя – важливих якостей професійного виконання. З іншого боку, відбувається те, що Є. Назайкінський назвав “фактурною централізацією”, яка до вимог “моністичності” слухової уваги вибудовує архітектуру звучання відповідно до найрельєфнішого компонента фактури, як правило – мелодичної лінії [12, с. 85]. Про *однорідність звучання* як критерій цілісності форми і необхідність “проникнення в основні смисли музичної гармонії”, що одухотворяє самі найпростіші побудови та “виправдує” найскладніші, писав свого часу М. Метнер [11, с. 20].

“Поверхня акордової тканини” (А. Хальм) – власне те, що не здатен зафіксувати нотний текст і що має бути “домислено” у процесі його прочитання інтонаційно вихованим слухом – відображає глибинні процеси, що протікають у “тональному лабіринті” (Є. Назайкінський) за природними гравітаційними закономірностями ладогармонічного розвитку. У вимірі фактурної вертикалі кожне співзвуччя проявляє себе як “образ певних енергетичних прагнень”, за Е. Куртом, результат особливої активності інтонаційно “налаштованого” слуху: на фонічному рівні – як загальне забарвлення, в котрому ніби розчиняються тони, що складають співзвуччя (обертонове узгодження тонів у гармонічній вертикалі), у динаміці форми – як такий, що прагне до своєї розрядки (розв'язку), згусток енергії. Про подібний феномен самоорганізації тонів відповідно до глибинних гармонічних процесів Е. Курт писав: “Як тільки ми відносимо будь-який одиничний тон до певної гармонії, у ньому проявляються певні потенційні енергії, що витікають із його положення в даному акорді, а також із взаємовідношення між акордами <...> У мелодичній лінії без супроводу ці відчуття напруження набувають ще більшого значення, оскільки реального звучання акордів нема, і в окремі звуки проникає лише прагнення, воля до співзвуччя – як тільки вони виступають у музичній уяві як носії певної гармонії” [7, с. 23].

Гармонічне відчуття мелодичного тона в різних його проявах – у мелодичній структурі, фактурній вертикалі – є важливою умовою в пошуку виразності виконавської форми, оскільки саме гармонічна тканина постає тією своєрідною пластичною формою музичного цілого, за



котрою тони як елементи фактури отримують здатність до самоорганізації у процесах музичного формотворення на його фонічному, інтонаційному та композиційному рівнях, керуючись термінологією Є. Назайкінського [12, с. 71]. Під останніми маємо на увазі, перш за все, мікродинаміку звучання, його синтаксичну організацію в часі та композиційну драматургію на основі тональних перетворень.

Два прояви музичного цілого – фактуру і композицію – Є. Назайкінський визначив як “заповнений музичними звуками простір, що розгортається в часі” (фактура) і “насичений музичними подіями час, що кристалізується у вигляді архітектонічного простору” (композиція) [12, с. 72]. Фактура при цьому служить фонічним середовищем, в якому відбуваються внутрішні інтонаційні процеси, композиція окреслює драматургію розвитку форми у динаміці становлення *смыслу*.

Таким чином, фактура, її інтонаційний рельєф (музичний синтаксис) і композиція як такі, що мисляться не в своїх абстрактних формах, а в “живій” предметності музичного “тіла”, – суть прояви інтонаційної форми музики у різних фокусах слухової уваги. Якість цілого ця триєдина система отримує на основі особливого відчуття *метроритмічного континууму звучання як сфери інтонування* (В. Девуцький). Інтонаційне розуміння метроритму протиставлена при цьому “шкільному”, метрономному, котре, хоча і дає уявлення про рівномірний поділ музичного часу, не виховує відчуття природних інтрамузичних джерел такої рівномірності, як, власне, і відчуття самого внутрішнього руху.

В інтонаційному вимірі метроритміка виступає тим, що М. Аркадьєв називає “незвучною матерією музики”, “незвучним пульсаційним континуумом”, “незвучним часом-енергією” – інтерсуб’єктивною інтенційною структурою, що ґрунтується на своєрідному глибинному внутрішньому явищі в музиці – *гравітаційній акцентуації* [2, с. 261]. М. Аркадьєв запропонував називати новоевропейську акцентну музичну ритміку точнішим, на його думку, поняттям – *гравітаційна ритміка*. При цьому він зауважив, що “тривалості” насправді є не тривалостями, а “вагомостями”, а метр – “гравітаційно-пульсаційним континуумом”, або “гравітаційно-топологічним часом-простором”, де “будь-який пульсаційний елемент (місце, топос, доля), “елемент вагомості” цього “поля”, незалежно від того, звучить він чи ні – відповідає “вартості” або “тривалості” звука або паузи у звичній термінології <...> Це не континуум “тривалостей”, а континуум-тривання, якщо брати темпоральний аспект, і континуум “вагомостей”, якщо брати аспект гравітаційний” [2, с. 278]. Неакустичний за природою, але суто музичний феномен (у розумінні його як “proto-музики”, живої пульсуючої основи, яка прагне оформлення у звуковисотній тканині) – гравітаційна метроритміка долає статичність, дискретність “метрономного” ритму з його динамічною акцентуацією, підкоряючись, на відміну від неї, внутрішнім глибинним процесам тяжіння до метрично вагомих часових опор.

Таке тривання в музичному континуумі, чи то “незвучна” пластика метроритму, чи звуковисотне інтонаційне середовище, в якому проступає “профіль фразувальних хвиль” (В. Девуцький), має дві форми руху, виділив Е. Курт: рух, який безпосередньо здійснюється в мелодичному потоці, й рух, що стримується, тобто проявляється як особлива сила внутрішньої напруги, котра прагне до руху [7, с. 25]. Подібна двоякість властива і відчуттю метра (в його інтонаційному розумінні): ямбічність на глибинному рівні (але, як зазначив М. Аркадьєв, ямбічність метафорична, в сенсі спрямованості метричного континууму і його незворотності) взаємодіє з одночасною “фундаментальною хореїчністю” метра.

Таким чином, виховання інтонаційного мислення як основи виконавської майстерності має ґрунтуватися на формуванні динамічних (в енергійно-хвильовому розумінні) уявлень інтонаційної форми музики як у сфері звукоінтонаційної тканини, так і на рівні інтонаційно мислимого метроритму. Така спрямованість виконавського мислення відображається в особливій природності звучання, коли інтонаційна пластика набуває візуальної рельєфності, а форма – внутрішньої динамічності й цілісності, що робить її легкою для сприймання. Запускаючи механізм своєрідного “антенного мислення”, подібне “споглядання” інтонаційної тканини спрямовує процес виконання у природному руслі “саморозгортання” виконавської форми музичного твору, що значно розширює горизонт виразових можливостей виконавця.

На матеріалі Прелюдії В-dur з першого тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха наведемо приклади інтонаційного аналізу, які схематично вказують на слухові прийоми виявлення “динамічного профілю” виконавської форми.

Прозорість фактури Прелюдії створює враження її виконавської простоти і нескладності. Проте подібна простота фактурного викладу для досвідченого музиканта є лише схематичним абрисом, що потребує свого “доповнення”, уявного фактурно-інтонаційного ускладнення, “домислення” та прослуховування не прописаних у нотному тексті контурів інтонаційного “тіла” музики.

Особливість фактурного викладу Прелюдії – поділ загальної мелодичної лінії між партіями рук з її поліфонічним розшаруванням (артикуляційно – на двоголосся, тембрально – приховане двоголосся в партії правої руки та лінію восьмих нижнього голосу – див. рис. 1), високий темп виконання, її токатність породжують ряд виконавських труднощів, розв’язання яких лежить, передусім, у площині інтонаційних завдань.

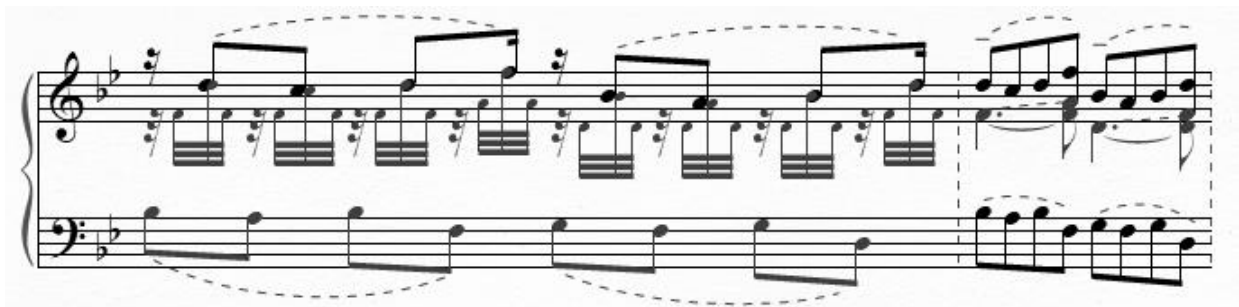


Рис. 1.

Цікаві варіанти переструктурування фактури Прелюдії В-dur знаходимо в редакції ДТК Ф. Бузоні (рис. 2) [20, с. 124]. Хоча подані вони як суто технічні вправи для відпрацювання техніки далеких стрибків, подібне варіювання нотації при збереженні загального звучання “переформатовує” графіку інтонаційних ліній, даючи таким чином уявлення про різноманітні варіанти прослуховування фактурної тканини.

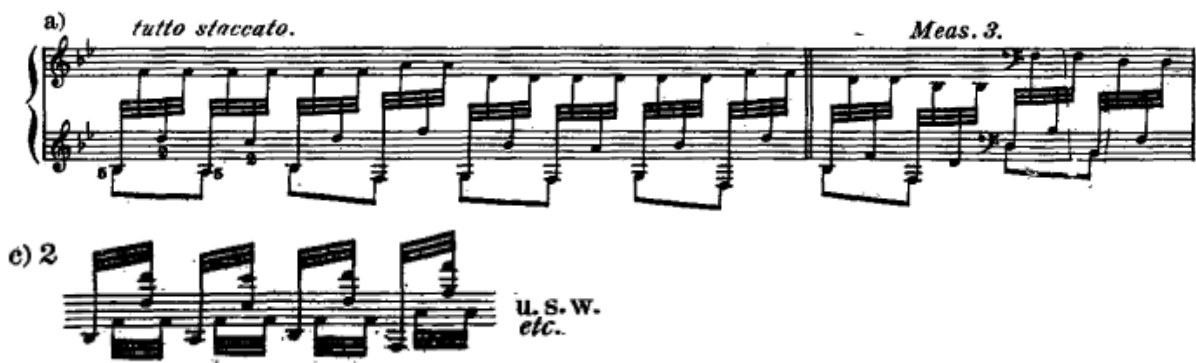


Рис. 2.

Переструктурування фактури в рамках інтонаційного аналізу, на відміну від технічного ускладнення для піаністичних exercises, зорієнтоване на створення таких варіантів клавіатурної моделі, які відкривають інтонаційний рельєф звучання, що легко прослуховується й при поверненні до оригінального бахівського викладу (рис. 3).

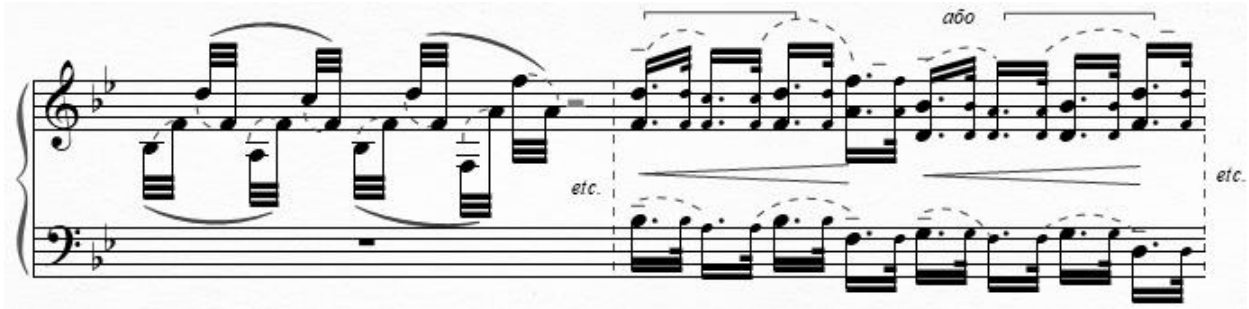


Рис. 3.

В уявному інтонаційному ускладненні фактури, із заповненням “порожнин” нотного тексту, та, одночасно, редукції гармонічної вертикалі до своєрідних “несучих конструкцій” відкривається глибинна основа організації гнучкої, динамічної виконавської форми. Високий темп виконання Прелюдії потребує правильної акцентуації опорних моментів, що мають бути широко розставлені у ключових точках фразувальних хвиль. Мікродинаміка та мікроритм інтонування задаються при цьому ритмо-інтонаційною пульсацією у верхньому голосі прихованої поліфонії (рис. 4а) за логікою ладо-гармонічних тяжінь у межах фрази й далеких зв’язків у гармонічному голосоведінні, що відкриваються в інтонаційному аналізі фактурної тканини (рис. 4б).



Рис. 4.

Важливими з погляду динаміки виконавської форми є, на наш погляд, виписані Ф. Бузоні акценти в басовому голосі (т. 5-6), які служать інтонаційно вагомими точками, зміщеними у часі стосовно метрично опорних долей такту [20, с. 125]. Об’єднання фігурацій у межах четверті в гармонічні вертикалі відносно акцентованих тонів як басових (позначені на рис. 5 квадратними дужками), ямбічне структурування мотива за тяжінням акцентованого басу як енергійно сильного ввідного тону в секвенційних зворотах  $D^6_5$ - $T$  (позначені стрілками) не тільки надають інтонаційній тканині рельєфності форми, а й, за рахунок збільшення структурних блоків фактури, забезпечують змогу “побачити” динамічну хвилю руху.

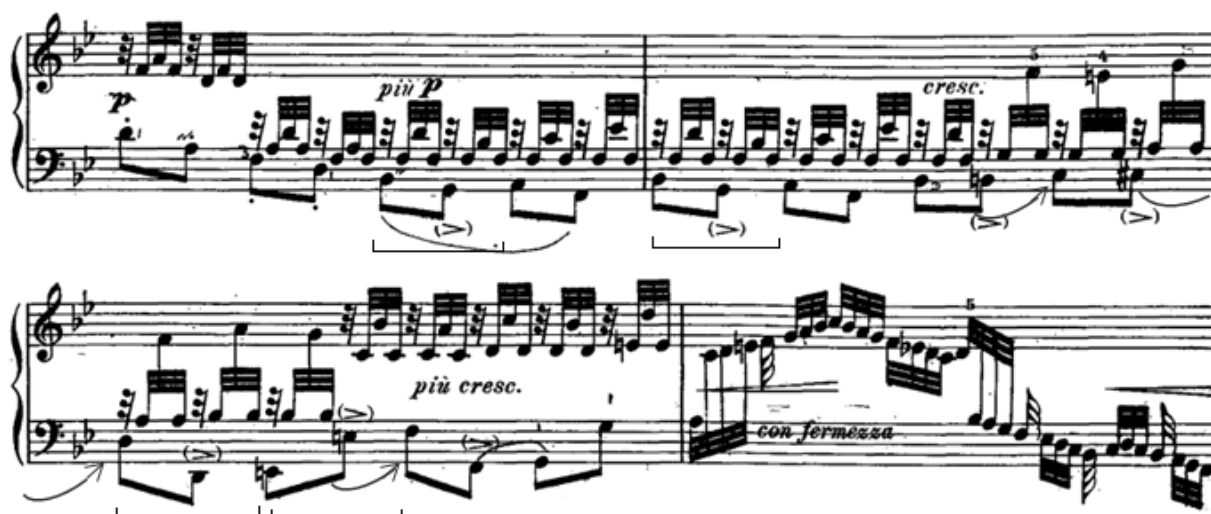


Рис. 5.

Отже, інтонаційний аналіз музичного твору є засобом виявлення інтрамузичних чинників природної, виразної та стрункої за композиційною логікою форми музики. Сфокусований на джерелах внутрішньо динамічної виконавської форми як “форми-становлення”, він активізує інтонаційне мислення у різнопланових ракурсах музичної тканини: фактури як *фонічного середовища* із загостреним відчуттям динаміки міжтонових зв’язків; музичного синтаксису, що проступає як *інтонаційний рельєф* звукової тканини (сфера артикуляції та мікроінтонування); композиції форми за контурами *динамічних хвиль інтонаційного руху*.

Важливим чинником пластичності, динамічності та цілісності виконавської форми постає інтонаційне “переломлення” метроритму як своєрідної гравітаційної системи, в якій мережа метрично вагомих точок опори задана логікою ладогармонічних тяжінь.

Провідними прийомами інтонаційного аналізу служать *інтонаційне ускладнення* фактури, що сприяє, зокрема, заповненню “порожнин” при переведенні нотного тексту в живе звучання; її гармонічна *редукція*, в результаті якої проступає динамічний профіль музичної тканини; *переструктурування фактури*, варіювання її клавіатурних моделей, що відкриває інтонаційний рельєф звучання тощо.

Торкаючись тільки інтрамузичних засад динаміки інтонаційної форми музики, наша стаття не висвітлює усіх можливих підходів до проблеми виконавського формотворення. Поза увагою залишилися, зокрема, питання інтонаційної форми як сфери прояву художнього змісту музики, що може стати предметом окремого дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
2. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории музыкального ритма и “незвучащее”. Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 398 с. URL: [https://imwerden.de/pdf/arkadjev\\_fundamentalnye\\_problemy\\_muzykalnogo\\_ritma\\_2012\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/arkadjev_fundamentalnye_problemy_muzykalnogo_ritma_2012__ocr.pdf)
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Девуцкий В. Э. Теория музыкальной фразировки: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1997. 27 с.
5. Дятлов Д. А. Элементы, отношения и связи фортепианной интерпретации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия: Искусствоведение*, Т. 16, № 2 (3), 2014. С. 737–741.

6. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии: Учебно-методическое пособие. Москва, 1998. 70 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера. Москва : Изд-во “Музыка”, 1975. 551 с.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / под. ред. Б. В. Асафьева. Москва : Гос. муз. издательство, 1931. 304 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений* / Сост. И. И. Маханькова. Москва : Правда, 1990. С. 195–390.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
11. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935. 88 с.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
13. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон : Н. А. Frager & Co – Санкт-Петербург : “Советский композитор”, 1992. 408 с.
14. Пылаев М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. Вып. № 1, 2014. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-germenevtike-kak-metode-analiza-muzyki> (дата звернения: 01.04.2019)
15. Старчеус М. С. Слух музыканта. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 640 с.
16. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
17. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
18. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. Москва : “Композитор”, 2005. 160 с.
19. Яворский Б. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.
20. Bach Johann Sebastian (1894) *The Well-Tempered Clavichord. Revised, Annotated, and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique by Ferruccio B. Busoni*. New York : G. Schirmer, [issued in 3 parts plus supplement]. 207 p.

#### REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). *Sintaksicheskaya struktura melodii. Issledovanie* [The syntactic structure of the melody. Research], Moscow: Muzyka Publ. (in Russian).
2. Arkad'ev, M. (2012). *Fundamental'nye problemy teorii muzykal'nogo ritma i "nezvuchashchee" Vremya, metr, notnyy tekst, artikulyatsiya*. [The fundamental Problems of the Theory of musical Rhythm and “non-sounding”. Time, Meter, Score, Articulation], Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, 398 p., available at: [https://imwerden.de/pdf/arkadjev\\_fundamentalnye\\_problemy\\_muzykalnogo\\_ritma\\_2012\\_\\_ocr.pdf](https://imwerden.de/pdf/arkadjev_fundamentalnye_problemy_muzykalnogo_ritma_2012__ocr.pdf) (access date 01.04.2019) (in Russian).
3. Asaf'ev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process], Leningrad: Muzyka Publ. (in Russian).
4. Devutskiy, V. E. (1997). “The theory of musical phrasing”, Thesis abstract for Doct. Sc.: Specials 17.00.02. Moscow, 27 p. (in Russian).
5. Dyatlov, D. A. (2014). Elements, Attitudes and Connections of musical Interpretation. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Seriya: Iskuststvovedenie* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Series: Art Studies], vol. 16, no. 2(3), pp. 737–741. (in Russian).
6. 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).
7. Kholopov, Yu. (2005). *Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikha Shenkera* [The musical-theoretical system of Heinrich Schenker], Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian).

8. Kurt, E. (1975). *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic harmony and its crisis in Wagner's "Tristan"], Moscow: Muzyka Publ. (in Russian).
9. Kurt, E. (1931). *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear Counterpoint. Bach's melodic Polyphony] / [ed. by B.V.Asaf'ev], Moscow: Gos. muzyk. Publ. (in Russian).
10. Losev, A. F. (1990). *Muzyka kak predmet logiki. Iz rannikh proizvedeniy* [The Music as a Subject of Logic. From early Works] / [Comp. I. I. Makhan'kova], Moscow: Pravda Publ., pp. 195–390. (in Russian).
11. Medushevskiy, V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie* [Intonational Form of Music. Study], Moscow: Kompozitor Publ. (in Russian).
12. Metner, N. (1935). *Muza i moda (zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva)* [Muse and Fashion. Protection of the Basics of musical Art], Paris. (in Russian).
13. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic in a musical composition], Moscow, Muzyka Publ. (in Russian).
14. Orlov, G. (1992). *Drevo muziki* [The Tree of Music] Washington: N. A. Frager & So – Sankt-Peterburg: "Sovetskiy kompozitor" Publ. (in Russian).
15. Pylaev, M. E. (2014). About Hermeneutics as a Method of music Analysis *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts], vol. 1, available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-germenevtike-kak-metode-analiza-muzyki> (access date 01.04.2019)
16. Starcheus, M. S. (2003). *Slukh muzikanta* [Musician's hearing], Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (in Russian).
17. Sukhantseva, V. K. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy – k filosofii muzyki* [The Music as the World of Human. From the Idea of the Universe to the Philosophy of music], Kyiv: Fakt. (in Russian).
18. Sukhantseva, V. K. (1990). *Kategoriya vremeni v muzykal'noy kul'ture* [Category of Time in musical Culture], Kyiv: Lybid'. (in Russian).
19. Yavorskiy, B. (1908). *Stroenie muzykal'noy rechi: materialy i zametki* [The Structure of the musical Speech. Materials and Notes], Moscow. (in Russian).
20. Bach, Johann Sebastian (1894). *The Well-Tempered Clavichord. Revised, Annotated, and Provided with Parallel Examples and Suggestions for the Study of Modern Pianoforte Technique* by Ferruccio B. Busoni. New York: G. Schirmer, [issued in 3 parts plus supplement], 207 p.

УДК 72.472

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.10>

**Тереса Мацієвська**

<https://orcid.org/0000-0003-2094-4087>

концертмейстер

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

[anya24n@gmail.com](mailto:anya24n@gmail.com)

### МАКСИМ КОПКО В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

*У статті подано комплексний творчий портрет М. Копка. Розглянуто його священниче служіння, громадську роботу (участь у товариствах, видавничу діяльність, заходи з організації музичного просвітянства). При панорамному розгляді композиторської діяльності висвітлено жанрово-стильові особливості творчості та створення музично-теоретичного підручника.*

**Ключові слова:** Максим Копко, "Перемиський Боян", "Руська Бесіда", "Музичний Союз", музична мова, гармонія, форма творів.

**Тереса Мациевская**

концертмейстер

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лисенка

### **МАКСИМ КОПКО В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ГАЛИЧИНЫ**

*В статье подано комплексный творческий портрет М. Копка. Рассматривается его священническое служение, общественная работа (участие в обществах, издательская деятельность, средства для организации музыкального просвещения). При панорамном рассмотрении композиторской деятельности освещены жанрово-стилистические особенности творчества и создания музыкально-теоретического учебника.*

**Ключевые слова:** Максим Копко, “Перемышльский Боян”, “Руськая Беседа”, “Музыкальный Союз”, музыкальный язык, гармония, форма произведений.

**Teresa Matsiievska**

Accompanist

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

### **MAXYM KOPKO IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF GALICIA**

*The article is a complex, creative portrait of Maxym Kopko. It consists of his priest's ministry and public work by participating in the fellowship, publishing activities, and organizing progressive movements of musical education. Considering the panoramic activity of this composer's musical commitment, the featured genre's and style of art is highlighted within his music theory textbooks.*

*Maxym Kopko's activism, at the end of the 19th – beginning of the 20th century, was an important stage in the fight for launching the musical culture of Ukraine. Maxym Kopko was a talented composer, and choral conductor. He was an energetic organizer of musical life, an editor, researcher of spiritual music, singer, theorist, and a tireless propagandist of Ukrainian folks songs, tying in compositions of different Ukrainian composers. All this speaks about Kopko's commitment, and characterizes him as a versatile leader of the 19th century.*

*M. Kopko formed social actives where he vividly manifested himself with personality. Showed great organizational skills where he was the initiator and founder of many socio-cultural societies (“Vira,” “Ruthian Institute for Girls,” “Zoria.”) Besides this, he participated in other societies, like the theatre department at the Ruthenian Besida society “Prosvita.”*

*As a representative of priesthood in a cantor's society, (created in 1892 in Peremyshl). M. Kopko made efforts to increase the funds to improve the cantor's life while creating commission for attestation and issuance of certificates to the society.*

*Kopko's work in the, “Prosvita,” association is significant, because as an educator, he continuously performed concerts with the choir “Peremyskiy Boyan,” whereby acquainting Galicia with native folk songs (pieces of Shevchenko's poems and declamation of his works were performed).*

*In 1894, father Maxym Kopko and Dr. Theofiel Kormosh established a first credit cooperative which was named – “Association of Mutual Credit Vira”. This organization not only helped Ukrainian's build neighborhoods and buy land, but also develop cultural and economical institutions. All schools, congregations, holidays and meetings were held in socio-political economical schools that provided the Ukrainian people to be highly skilled and disciplined citizens.*

*The work of father Kopko in the Ruthenian Institute for Young Women is noteworthy because in the 1880's, the Ukrainian public reapplied the needs in education not only for boys but also for girls. Kopko was a member of “Bursa for the girls of Ruthenian Catholic Ritual”, in Peremyshl, where he initiated the construction for this university. Father Kopko was an erudite pedagogue, he performed his priest's duties throughly, and because of him there was always a positive atmosphere of religious diligence and patriotism in the Institute.*

*Kopko's work in, “Ruska Besida,” is also very interesting, because in the course of his activities, f. Kopko worked with the local theatre and wrote musical theatrical pieces to the text of*

*Lutsyk (Roman Surmach), "Vyfleyemska Night," (1900), "Vyvorozhyla," (1901), "Don't joke with the heart," (1901), "Perehytryla," (1901) and many others. Under Kopko's direction of "Peremyskiy Boyan," he often performed concerts in the, "Ruska Besida" fellowship. His dedicated works proved the value of this institution in a spiritual calling for the nation.*

*The "Zorya," fellowship was established by Kopko in 1899 in Peremyshl. The main task of this fellowship was familiarization listeners with works of Ukrainian composers, by using Ukrainian folk songs for raising the musical culture on a higher level. In the fellowship f. Kopko formed choirs and workshops under the name of "Home Theatre," which was continuously performed by the plays of f. Kopko.*

*With the evolution of musical culture of Galicia, Kopko's activity manifested in transition from an amateur composer to creatively develop a further professional basis. As evidence of this creation of choral society, "Peremys'kiy Boyan," carried out big concert activities. The annually society gave several concerts, for example, it was mandatory to perform at Shevchenko's anniversary and in July on holiday of "Ivan". "Peremys'kiy Boyan," played a vital role of conception in the Ukrainian music culture which lifting it on a higher professional level.*

*In 1899 the thought to unite all music societies in the "Musical Union", arose amongst the Galician society of singers and musicians. That is why Kopko and other composers like, Matiuk and Shuhevych, created a committee for organizing a musical congress. This congress would manage the music life in the area, (establishing music schools, declaring composer's works). Sadly, the congress never held any meetings, but it's ideas were recognized in the "Union of singing and music societies," and in the Higher Institute.*

*Kopko's activity is considerable and polyhedral in a cultural and historical aspect of the second half of the 19th century. In his work's – supporting public priest's and promoting musical education, he is honored for establishing a sense national music.*

**Keywords:** *Макым Копко, "Peremyskiy Boyan," "Ruska Besida," "Musical Soyus," musical language, harmony, form of works.*

Діяльність Максима Копка є одним з важливих етапів у історії становлення української музичної культури кінця XIX – початку XX століття. М. Копко – талановитий композитор і хоровий диригент, енергійний організатор музичного життя, видавець, дослідник духовної музики, співак, теоретик, невтомний пропагандист української народної пісні та творів українських композиторів. Завдяки працьовитості він зробив не лише вагомий внесок у різні ділянки культури, а й був активним творцем та діячем культурно-національного життя. Це свідчить про діяльність М. Копка і характеризує його як різностороннього діяча XIX століття. Актуальність дослідження полягає в перегляді й оціненні творчості М. Копка.

Музичну діяльність Максима Копка частково досліджувала Л. Ханік [14]. Багато матеріалу з даної тематики міститься у пресі, зокрема: "Галичанин" [2–3; 6–8; 12–13], "Діло" [9–11], "Галицька Русь" [1].

Мета статті – розглянути громадську та музичну діяльність М. Копка, висвітлити жанрово-стильові особливості творчості композитора у становленні музичного професіоналізму в Галичині.

Максим Копко надавав перевагу громадській діяльності, й саме в ній він яскраво проявив себе як особистість із великим організаторським хистом, ініціатором і засновником багатьох культурно-громадських товариств ("Віра", "Руський інститут для дівчат", "Зоря"). Всі ці інституції з успіхом діяли ще багато десятиліть після його смерті. Крім того, він брав участь у роботі інших товариств (працював у Відділі театру при товаристві "Руська Бесіда", товаристві "Просвіта").

Як представник духовенства, за фахом священник М. Копко був у дяківському товаристві (створене в 1892 році в Перемишлі). Для покращення становища дяків (допомога дякам в освіті, краще забезпечення їх духовною та світською владою) в журналі "Дяковській глась" він видає статтю "Колька мыслей въ справѣ дяковской насувающихся са при читаню квестіонаровъ надосланныхъ Урядами парахіальными Епархіи Перемыской" [5]. У зв'язку з тим



він старався про збільшення фонду товариства, створення комісії для атестації дяків і видання їм свідоцтв.

Помітною є праця М. Копка в товаристві “Просвіта” [14]. Як просвітянин він постійно виступав з концертами хору “Перемиський Боян” на всіх заходах, що організувало товариство “Просвіта”, й ознайомлював галичан з рідною піснюю (виконували твори на слова Т. Г. Шевченка, декламації з його творів). Будучи в галицькій “Просвіті”, М. Копко сприяв розвитку культурних потреб українців, і це допомогло не тільки зберегти, а й збагатити українську культуру Галичини.

У 1894 році отець М. Копко і доктор Теофіл Кормош заснували першу кредитову кооперативу під назвою Общество Взаимного Кредита “Віра” [6, с. 2]. Вона допомогла українському народові не тільки ставити господарські будівлі, закуповувати землю та рільниче приладдя, а й кредитами “Віри” українці Перемишля могли розбудовувати виховні, культурні та економічні установи. Всі школи, з'їзди, свята, збори були суспільно-політичною господарською школою, яка вишколювала український народ у високосвідомих громадян. Робота М. Копка у “Вірі” мала для Перемишля велике значення. Завдяки товариству “Віра” та його комітету, якому був М. Копко, кооперація готувала кадри для виробництва та культурно-масових заходів, які були спроможні опанувати керівництвом як міста, так і в повіті під господарським і культурним оглядом.

Також варто відзначити роботу М. Копка в Руському Інституті для дівчат. У 80-х роках XIX століття українська громадськість усвідомлювала потребу розвитку освіти не тільки для хлопців, а й для дівчат. М. Копко належав до товариства “Бурса для дівчат руського католицького обряду в Перемишлі”, й із його ініціативи був споруджений будинок для Інституту [1]. Товариство забезпечувало вихованок книжками, одягом, безкоштовним навчанням і проживанням. М. Копко освячував збудоване південне крило Інституту. Після освячення він виголосив промову про значення доброго виховання: “Пожелаем этому доброму начинанию полного успеха. Оно находится в надежных руках, которые могут удовлетворить самым строгим требованиям истинной культуры, заключающейся в народном самосознании” [6, с. 3].

Визнання “Руського Інституту для дівчат” було зумовлене високим професіоналізмом та культурною викладацького складу. Інститутський хор, яким керував М. Копко, вважали одним з найкращих у Перемишлі.

Морально-етичне виховання учениць здійснювали при вивченні релігії. Отець Максим Копко в Інституті працював катехитом, і щонеділі учениці приходили до гімназії для прослуховування проповідей. Також інститутки брали участь у Йорданському водосвятті на ріці Сян. М. Копко неодноразово освячував цю річку і виступав там з хором. Тодішня преса писала: “Йорданський празник в Перемишлі одбувся поважно. Под чась походу грав оркестр 24 полку і спѣвав хорь, котрого управителем есть о. М. Копко” [10, с. 3].

Отець М. Копко, виконуючи священничий обов'язок, був ерудованим педагогом, творив духовну і світську музику, під його орудою виконували і пропагували українські народні пісні та твори визначних українських композиторів, незважаючи на переслідування й часту заборону тогочасної влади. Завдяки йому в Інституті панувала здорова атмосфера працьовитості, серйозності, українського патріотизму та релігійного виховання. Праця і переконання М. Копка розкрили перед майбутніми поколіннями ту велику роботу, яку для українського народу здійснив композитор.

Цікавою та плідною була праця М. Копка у товаристві “Руська Бесіда”. Впродовж своєї творчої діяльності М. Копко контактував з театром і створив музично-театральні твори на тексти І. Я. Луцика (Роман Сурмач): “Виfliемська Ніч” (1900), “Виворожила” (1901), “Не жартуй з серцем” (1901) “Перехитрила” (1901) та інші. У товаристві “Руська Бесіда” часто виступав з концертами під керівництвом М. Копка “Перемиський Боян”. Тільки в 1892 році у товаристві відбулися чотири вечорниці. На святкуванні 25-річного ювілею товариства в Перемишлі (23.11.1894 р.) М. Копко виступав із доповіддю “О основани и развитии “Бесіди”[2]. Своєю працею в товаристві “Руська бесіда” М. Копко довів важливість цієї

інституції для духовного піднесення нації. Залучення галичан до справжніх українських духовних цінностей – такою він бачив роль “Руської Бесіди”.

Товариство “Зоря” М. Копко заснував у Перемишлі в 1899 році [7]. Завданням товариства було ознайомлення слухачів з творами українських композиторів, українською народною піснею – для піднесення музичної культури на вищий професійний рівень. При товаристві М. Копко створив хор, який виконував твори українських композиторів, а також його власні твори.

Також композитор створив гурток “Домашній театр”, в якому постійно виконували вистави (“Вифліємська Ніч”, “Перехитрила” та інші). Завдяки його старанням в 1903 році був споруджений будинок для товариства в Перемишлі.

Товариство “Зоря” під керуванням М. Копка мало велике значення в утвердженні та подальшому розвитку музичного мистецтва Перемишльщини.

Із розвитком музичної культури Галичини діяльність М. Копка проявилася переходом від аматорської композиторської творчості до дальшого розвитку на професійній основі. Ще одним свідченням музично-громадської діяльності композитора стало створення хорового товариства “Перемиський Боян”. Максим Копко належав до музичного товариства в Перемишлі й був там диригентом. Він постійно влаштовував концерти і музичні вечори без постійного хору. Тому в 1891 році композитор заснував хоровий колектив “Перемиський Боян” [11]. Діяльність “Перемиського Бояна” під керівництвом М. Копка в період важкого соціального і національного гніту австро-угорської монархії мала прогресивне значення. На даному етапі розвитку музичного мистецтва воно було необхідне. “Перемиський Боян” проводив велику концертну діяльність: щорічно товариство давало кілька концертів (обов’язково на честь відзначення роковин Т. Г. Шевченка і в липні на свято “Івана”). В концертах звучали твори західно-українських композиторів, українські пісні. Для участі у концертах М. Копко запрошував відомих артистів (М. Менцинського, О. Ціпановську, Е. Ціпановську). Щоб підняти музично-культурний рівень жителів районів Галичини, хор постійно виїжджав з концертами у навколишні міста і села (Ярослав, Новий Сонч, Самбір та інші). Доходи з концертів витрачали на допомогу бідним учням гімназії, утримання шкіл, видавництва. “Перемиський Боян” під проводом М. Копка був важливим осередком зародження української музичної культури та підняття її на вищий професійний рівень.

У кінці XIX століття прогресивні музиканти й культурні діячі Галичини, відчуваючи відсутність професійної системи музичної освіти і фахових кадрів поставили питання про необхідність вишколу. Великі надії були покладені на діяльність численних товариств “Бояна”, але несприятливі умови, труднощі, зумовлені хиткою матеріальною базою, ставали на перешкоді цим товариствам у здійсненні систематичного науково-культурного навчання і творчої музичної діяльності. У зв’язку з наявністю численних аматорських музичних осередків у 1899 році серед галицької співацько-музичної громади виникла думка про об’єднання всіх співочих та музичних товариств в один краєвий “Музичний Союз” як центральний орган, покликаний організувати та взяти під керівництво і контроль музично-просвітницьке життя краю. Тому М. Копко разом з В. Матюком та В. Шухевичем створили комітет з організації з’їзду [12]. Ідеєю з’їзду було зібрати всіх українських музикантів Галичини для обговорення стану музики в краї. На підтримку з’їзду українських музик у пресі поміщено статтю, в якій автор підтримує ідею з’їзду: “Комітетъ, устраивающій віче певцовъ и музыковъ, стоящій под управленіем известного композитора о. Віктора Матюка и диригента о. Максима Копка, поставилъ себе за задачу заняться созваніемъ віча, въ которомъ решится реорганізація нашего пенія...” [13, с. 2]. Такий захід керував би всім музичним життям краю (відкривати музичні школи, оголошувати конкурси на музичні твори композиторів, підготовці у музичних школах професійних виконавців).

Максим Копко активно провадив у життя завдання, що їх намітив з’їзд українських музик. Він у 1901 році видав методичний підручник “Самоучка” для науки співу з нот. Учителі, керівники хорів використовували його як у викладацькій діяльності, так і в практичних хорових виступах у Галичині та за її межами. В ньому були втілені ідеї “Союзу”, який у завданнях

орієнтувався на співочі товариства, і в цьому підручникові теорія музики поєднана з основами співу.

Втілюючи у життя завдання з'їзду, М. Копко створив низку патріотичних творів, які мали значний вплив на формування світогляду народу в утвердженні виконавської діяльності українського музичного мистецтва (хор “Де срібнолентний Сян пливе” (1892), хор “До Русі” (1894), кантата “Гамалія” (1894). Також видав твори церковно-богослужбової тематики (хор “Архангельський глась” (1887), “Воскресеніє Христове” (1898), “На Рождество Христове” (1900), та інші.

Відбувалися постійні музично-декламаційні вечори “Перемиського Бояна”, відзначення свят (св. Андрія, св. Миколая), поїздки (прогульки) містами Галичини (Самбір, Ярослав, Новий Сонч, Львів).

Для співпраці всіх співочих і музичних товариств в одному центральному органі – “Музичному Союзі”, М. Копко почав об'єднувати товариства “Зоря” і “Союз” (голова протоієрей о. Куневич). І хоча з'їзд не відбувся, його ідеї були реалізовані в “Союзі співацьких і музичних товариств” та Вищому Інституті. Максим Копко усвідомлював необхідність створення професійного мистецтва, яке б відповідало новому історичному етапові розвитку музичної культури.

До музично-громадської діяльності М. Копка потрібно віднести також його вокально-виконавську діяльність. На основі архівних матеріалів можна простежити його виступи як співака-соліста (1888–1894), (виконання солоспівів М. Лисенка “Ой, чого ти почорніло”, “Гетьмани”, “Ой Дніпре”), власних творів (“Подорожний”), виступи у складі хору (соло баритонове в хоровому творі “Де срібнолентний Сян пливе”, “До Русі”). Також М. Копко виступав в ансамблі з іншими співаками (дует Варламова “Для чого ж ти луч Востока”, дует Кікена “Баркарола”, у квартеті композитор виконав твір І. Воробкевича “Сині очі”. Місцева преса високо оцінювала вокальний талант М. Копка – як голос індивідуальних властивостей і тембру [9, с. 3]. Виконуючи твори, він сприяв їх популяризації в Галичині.

Для ознайомлення населення з музикою та піснями українських композиторів М. Копко створив видавництво “Бібліотека музикальна”, яке діяло протягом 1897–1912 років [8]. Він видав 16 випусків творів різних авторів (Д. Бортнянського, М. Вербицького, О. Нижанківського), а також власні твори. У викладі матеріалу, доборі текстів і тональності пісень відповідно до можливостей голосу автор та упорядник М. Копко дотримувався принципу доступності. Його випуски “Бібліотеки музикальної” сприяли створенню хорових і співочих товариств, у заохоченні аматорів вивчення музичної грамоти. Видавництво М. Копка було важливим поширювачем музичної літератури в Західній Україні.

Прагнення М. Копка до музичної професійності відчутне у різних видах музичного мистецтва. Необхідність музичної професійності відобразилась у його бажанні подолати відсутність музично-теоретичних підручників і намаганні створення власного підручника з теорії музики для популяризування серед українців музично-теоретичних знань. У зв'язку з тим він створив методичний підручник “Самоучка” (1901), який був адресований не тільки професіоналам, а й аматорам для самостійного навчання [4]. Переваги цього підручника – в талановитому викладі матеріалу і вивченні основних елементів музики, без яких неможливе далі їх пізнання. Підручник спрямований на теоретичне навчання і здобуття фахових знань у цій галузі.

Максим Копко як представник генерації священників впродовж 1888–1919 років репрезентував українську музичну культуру. Як галицький композитор-священик він був позбавлений можливості здобути професійну музичну освіту, оскільки специфіка його праці потребувала постійного перебування на парафії. Важливою перепоною при дослідженні творчості М. Копка є втрата чималої кількості творів (театральна музика, солоспіви).

Як композитор М. Копко працював переважно у трьох сферах – хоровій (духовна, світська), театральній музиці та сольній пісні.

До розвитку хорової музики М. Копко доклався не лише як композитор, він був також хоровим диригентом, організатором хорів (“Перемиський Боян”, “Зоря”), співаком. Для хору М. Копко написав твори для різних складів голосів та різної тематики. Це хори патріотично-

національного спрямування (“Де срібнолентний Сян пливе”, “До Русі”), на історико-героїчні теми (кантата “Гамалія”) ліричні хори (“Думка”). Найбільшу популярність здобула кантата М. Копка “Гамалія” (1894) на слова Т. Г. Шевченка. В кантаті використовуються народно-пісенні інтонації (хор козаків “У туркені”, жіночий хор “Наш атаман Гамалія”). Народний колорит підкреслюється зіставленням тривуків IV–V, щільною фактурою, плагальністю.

В сфері духовних музичних композицій М. Копко опрацював набожні пісні (“Пречистая Діво Мати”), створив оригінальні авторські пісні (О, всепетая Мати”, “Христе Царю справедливий”, “Встань Давиде з гусями”) в основі яких є словесний текст “Богогласника”. Ці пісні були важливою складовою релігійних обрядів у виконанні як у церкві так і при світських заходах.

Максим Копко написав значну кількість музичних творів до театральних вистав (“Вифліємська ніч”, “Перехитрила”, “Виворожила”). Найбільш значною з них є вистава “Вифліємська Ніч”, написана на лібрето І. Я. Луцика (Роман Сурмач). У творах для театру простежується розвиток фольклорно-стилістичної лінії, що започаткував М. Вербицький. Характерною рисою в музичних номерах було використання елементів народно-пісенної мелодики, традиційних обрядових пісень, зокрема гаївок, коломийок. У них знайшли втілення тенденції європейського романтизму як важливого кроку до національної образності і музичної мови.

Окрім того, М. Копко створив значну кількість пісень, що були видані у збірниках “Школа народна” (1901 р.), “Наші думи, наші пісні” (1902, 1908 р.). Пісні композитора були продовженням жанру старогалицької елегії, канта (пісні-гімни). В старогалицькій елегії поєднувалися церковна й народно-пісенна традиція, і в піснях М. Копка є зразки, які тяжіють то до одної, то до другої традиції. Церковна традиція позначилася в піснях “Річка”, “Боже з неба високого”. До народно-пісенної традиції ближчими є пісні “Там де Чорногора”, “Осінь”. До пісень-гімнів відносяться пісні М. Копка на історико-героїчну тематику: “Повій вітре”, “Гей на горі там жінці жнуть”, “Рідне село”. Пісні М. Копка при простоті музичної форми були повні глибокого патріотичного змісту і сприяли вихованню найкращих почуттів людей – любові до природи, рідного краю. Вони були частиною музичної культури Галичини і становили її духовну цінність.

Отже, аналіз творчої спадщини М. Копка дає змогу виявити риси стилю композитора. Говорити, чи пройшов М. Копко у творчості стильову еволюцію, важко. Як композитор-романтик за стилем він не піддавався модерним течіям, не осучаснював у творчості музичну мову. В творах М. Копка поєднуються риси національних джерел і європейського музичного романтизму. З національних фольклорних джерел виділяються жанри, які найбільше використані в творчості М. Копка:

– календарно-обрядовий жанр, зразки якого знаходимо у хорах з першої і другої дії вистави “Вифліємська Ніч” (Боже великій, стань намъ в пригодѣ,” хорі пастухів “О Боже, ночь вже настала”);

– народно-епічний, представлений у героїко-прославляювальних творах з історичним ухилом (історичні пісні, хори, балади, ансамблі). Прикладом цього є хори з вистави “Вифліємська Ніч” (хор подорожних “І весело и свободно” з 2-ї дії, “Баяда-терцет “Бувь царь на світі” з 3-ї дії), хорові твори “До Русі”, “Де срібнолентний Сян пливе”;

– набожна пісня, представлена в опрацьованих і власних релігійних композиціях М. Копка (“Пречистая Діво Мати”, “О всепетая Мати”, “Голосить вістку”);

– старогалицька елегія, в якій поєднані церковна і народно-пісенна традиція. Це пісні “Там, де Чорногора”, “Річка”, “Боже з неба високого”;

– пісні-гімни (“Повій, вітре”, “Гей, на горі там жінці жнуть”), які за стилем близькі до кантів і їх можна розглядати як продовження цього жанру.

Максимові Копку пощастило контактувати з Миколою Лисенком, і хоча впливу лисенківської музики у творчості композитора не помітно, він як співак сприяв популяризації його композицій у Галичині (“Ой чого ти почорніло”, “Гетьмани”, “Ой Дніпре”).

Друга стильова риса творчості М. Копка – європейський музичний романтизм. Оскільки М. Копко продовжував традицію перемиської композиторської школи, то з творчістю

М. Вербицького, І. Лаврівського його споріднює опора у творах на старогалицьку елегію і Liedertafel, подібність хорових творів (гомофонно-гармонічна фактура, простота гармонії, чіткість форми), продовження пісень-гімнів у творчості.

Як і у представників перемиської композиторської школи – М. Вербицького, І. Лаврівського, основною рисою творчості М. Копка була німецька пісенність (Liedertafel).

Від німецьких композиторів (В. А. Моцарта, К. М. Вебера) М. Копко перейняв жанр зінгшпіль, який був поширений у творчості композиторів перемиської школи (М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк) через галицьку його адаптацію – це жанр співогри. З німецьким зінгшпілем М. Копка зближує чотиридійна структура, принцип “швидкого фіналу” з ансамблевими та хоровими номерами (вистава “Вифлеємська Ніч”).

У дослідженні творчості М. Копка є можливість відзначити характерні риси музичної мови його творів. Музична мова його композицій переважно рельєфна, мелодика – широкого діапазону, побудована на головних тризвуках з використанням хроматичних ходів. Їй притаманна квадратність із підкресленням кадансових закінчень. Оскільки творчість М. Копка цілком вокальна, важливою рисою стилю композитора є співвідношення слова і музики в його творчості. У творах він намагався підкреслити зміст поетичного тексту.

У гармонії творів М. Копка часто застосовані терцеві співвідношення тональностей (хор “Де срібнолентний Сян пливе”), використані мажоро-мінорний лад, зіставлення сьомого підвищеного і сьомого натуральних ступенів (хор подорожних з 2-го акта вистави “Вифлеємська Ніч” “І весело и свободно спішимь брата вь Вифлеємь”).

Щодо форми, то композитор використовував просту двочастинну форму (пісні “Річка”, “Осінь”, “Повій вітре”), тричастинну (хор “Де срібнолентний Сян пливе”, “Думка”). Зразок відчуття структури подав М. Копко у виставі “Вифлеємська Ніч”, де кожна дія раціонально вибудована за формою. Взагалі, для структур творів композитора характерні чіткість та рельєфність, і тому його твори добре сприймаються.

Таким чином, діяльність М. Копка в культурно-історичному процесі другої половини ХІХ століття й у становленні музичного професіоналізму в Галичині є значною і багатогранною. У всіх сферах – громадській, священничій, музичній, просвітянській він чимало зробив для утвердження національної музики. Як самобутній творець і патріот М. Копко зробив значний внесок у світову скарбницю музичної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вь деле Русского Института. *Галицка Русь*. 1899. Ч. 215. 31 грудня. С. 3.
2. Изъ Перемишля. *Галичанин*. 1894. Ч. 261. 23 листопада. С. 2.
3. Изъ Перемишля. *Галичанин*. 1909. Ч. 193. 29 серпня. С. 3.
4. Копко М. ”Самоучка”. Методичний підручник для науки співу з нот. Серія: Бібліотека музикальна Перемишль. Зь печатнь “Іділової” І. Лазора, 1907, 115 с.
5. Копко М. Колька мыслей вь справѣ дяковской насуваючихь са при читаню квестіонаровь надосланыхь Урядами парахіальними Епархіи Перемыскои. *Дяковскій глась*. Станислав : ред. Т. Стахевича, 1899. Ч. 7. С. 103–106.
6. Новинки. *Галичанин*. 1894. Ч. 100. 5 травня. С. 2.
7. Новинки. *Галичанин*. 1899. Ч. 74. 2 квітня. С. 3.
8. Новинки. *Галичанин*. 1901. Ч. 17. 23 січня. С. 3.
9. Новинки. *Діло*. 1888. Ч. 13. 18 січня. С. 3.
10. Новинки. *Діло*. 1889. Ч. 8. 11 січня. С. 3.
11. Новинки. *Діло*. 1891. Ч. 243. 28 жовтня. С. 3.
12. Отзывъ къ спѣволюбивымъ русинамъ. *Галичанин*. 1899. Ч. 159. 18 липня. С. 2.
13. Отъ Перемишля. *Галичанин*. 1899. Ч. 170. 31 липня. С. 2.
14. Ханик Л. Історія хорового товариства “Боян.” Львів, 1999. 122 с.

## REFERENCES

1. *V dele Ruskoho Instytuta* [In the case of the Ruthenian Institute], *Halytska Rus* [Galician Rus] (1899), part 215, p. 2. (in Ukrainian).
2. *Iz Peremyshtia* [from Przemyśl], *Galychanyn* [Galychanyn] (1894), November 23, part 261, p. 4 (in Ukrainian).
3. *Iz Peremyshtia* [from Przemyśl], *Galychanyn* [Galychanyn] (1909), August 29, part 193, p. 3 (in Ukrainian).
4. Копко, М. (1899). *Kolka myslei v spravi diakowskoi pru tsutaniu kvestionarov nadoslanych Uriadamu parachicalnymy Eparchii Peremyskoi* [Several intentions in the clerks works by reading articles sent by the government of Eparchiy Peremyski] *Diakovski glas* [Dyakov voice], Stanislaw: publisher T. Stahevych, part 7, pp. 103–106. (in Ukrainian).
5. Копко, М. (1907). “*Samouchka.*” *Metodychnyi pidruchnyk dlia nauky spivu z not.* [“Samouchka.” Methodical textbook for voice with notes], Przemyśl, pechatnia “Udilovoi” I. Lazora. (in Ukrainian).
6. *Novynky* [Noveltys], *Galychanyn* [Galychanyn] (1894), May 5, part 100, p. 2. (in Ukrainian).
7. *Novynky* [Noveltys], *Galychanyn* [Galychanyn] (1899), April 2, part 74, p. 3. (in Ukrainian).
8. *Novynky* [Noveltys], *Dilo* [Work] (1891), October 28, part 243, p. 3. (in Ukrainian).
9. *Novynky* [Noveltys], *Dilo* [Work] (1888), January 18, part 13, p. 3. (in Ukrainian).
10. *Novynky* [Noveltys], *Galychanyn* [Galychanyn] (1901), January 23, part 17, p. 3. (in Ukrainian).
11. *Novynky* [Noveltys], *Dilo* [Work] (1889), January 11, part 8, p. 3. (in Ukrainian).
12. *Otzyv k spivoliubnyym rusynam* [A review of the voicelovely Rusyns], *Galychanyn* [Galychanyn], July 18, part 159, p. 2. (in Ukrainian).
13. *Ot Peremyshtia* [from Przemyśl], *Galychanyn* [Galychanyn] (1899), July 31, part 170, p. 2. (in Ukrainian).
14. Khanyk, L. (1999). *Istoria khorovoho tovarystva “Boian”* [History of the choir society “Boyan”], Lviv. (in Ukrainian).

УДК 787.61

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.11>**Олександр Сомик**<https://orcid.org/0000-0001-6576-3509>

викладач

Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
[somykua@gmail.com](mailto:somykua@gmail.com)**Олена Якимчук**<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
[ylelya@bigmir.net](mailto:ylelya@bigmir.net)**Наталія Утешева**<https://orcid.org/0000-0001-6723-0212>

викладач

Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
[natcasianchuk@gmail.com](mailto:natcasianchuk@gmail.com)

## ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ФЛАМЕНКО В ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджено формування і шляхи виникнення гітарного виконавського стилю Фламенко. Охарактеризовано стиль Фламенко загалом, наведено кілька варіантів пояснень стилю Фламенко. Проаналізовано роль складових частин виконавської групи, що виконують твір Фламенко та їх функції у виконанні Фламенко. Окреслено історичний шлях формування стилю Фламенко. Розкрита стильова особливість використання специфічних прийомів гри на гітарі при виконанні гітаристами музики Фламенко. Проаналізовано матеріали сучасних дослідників та виконавців Фламенко. Зроблено спробу виділити специфічні особливості стилю Фламенко в гітарному виконавстві, що дасть змогу глибше зрозуміти традиції виконання Фламенко на гітарі.*

**Ключові слова:** Фламенко, гітара, культура, Андалусія, Мавританська культура, роми, гітарне виконавство.

**Александр Сомик**

преподаватель

Винницкий государственный педагогический университет  
имени Михаила Коцюбинського

**Елена Якимчук**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель

Винницкий государственный педагогический университет  
имени Михаила Коцюбинського

**Наталья Утешева**

преподаватель

Винницкий государственный педагогический университет  
имени Михайла Коцюбинського

## ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ФЛАМЕНКО В ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ ХХ ВЕКА

*В статье исследовано формирование и основные пути возникновения гитарного исполнительского стиля Фламенко. Охарактеризован стиль Фламенко в целом, приведены несколько вариантов определений стиля Фламенко. Проанализирована роль отдельных составных частей исполнительской группы, исполняющих произведение и их функции в исполнении Фламенко. Очерчен исторический путь формирования стиля Фламенко. Раскрыта стилевая особенность использования специфических приемов игры на гитаре при исполнении музыки Фламенко гитаристами. Проанализированы материалы современных исследователей и исполнителей Фламенко. Предпринята попытка выделить специфические особенности стиля Фламенко в гитарном исполнительстве, что позволит лучше понять традиции исполнения Фламенко на гитаре.*

**Ключевые слова:** Фламенко, гитара, культура, Андалусия, Мавританская культура, роми, гитарное исполнительство.

**Oleksandr Somyk**

Lecturer

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskiy  
State Pedagogical University

**Olena Yakymchuk**

Candidate of Art Studies, Senior Lecturer

Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskiy  
State Pedagogical University

Utesheva Nataliia

Lecturer

Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi  
State Pedagogical University**FEATURES OF FLAMENCO STYLE IN THE GUITAR MUSIC  
OF THE XX CENTURY**

*Polyculture tendencies are traced in many forms of art. The modern world, with the possibilities of rapid communication and globalization, brings together the cultures of different countries, different ethnic and religious groups. In the field of musical performance, it also unifies the ways of communicating the musical image through the performance of music on the instrument. So, the guitar, becoming a classic academic instrument in the twentieth century, began to be used in all corners of our planet. Music that was performed in only one socio-cultural environment, with its own peculiarities, is now performed worldwide by musicians from different countries.*

*The purpose of the article is to understand, analyze, and deepen the study of the style of Flamenco. The content of the article reflects the main features of the flamenco style in guitar music of the twentieth century. The study of the problems involved musicologists, critics and singers, guitarists Ukraine and abroad.*

*Origins of Flamenco style is the subject of disagreement. Spanish Dictionary, primarily explains the creation of the style by the Spanish Gypsies. Of the hypotheses regarding its origin, there are widespread statements that flamenco developed through intercultural exchange between representatives of Andalusia, Gypsies, Castilians, Moors and Sephardic Jews who lived in Andalusia.*

*Flamenco in its strictest sense, is a professionalized art-form based on the various folkloric music traditions of southern Spain in the autonomous communities of Andalusia, Extremadura and Murcia. Singing and dancing are accompanied by playing the guitar and castanets. Flamenco's dance and accompanying guitar music come from southern Spain in the Andalusian region associated with Gypsies.*

*The Flamenco style has many common features with the Moorish musical culture, and this is the result of the emigration of the Moors from the African continent to Spain. Mauritania is an Islamic republic in northwestern Africa, bordered by the Atlantic Ocean, Senegal, Mali, Algeria and Western Sahara. Moorish music is influenced by the Arab tradition. Traditional musical instruments – harps (ardyn), drums (tbal, daguma), kalyam, bark, kusal (noise), lute (gambra, tidinit), membrane players, rbab (or rebab – bow), tom-toms, flutes (zamzaya, neffara).*

*From XVI century, flamenco in Spain existed in the underground as popular art Andalusian Gypsies. And only in the twentieth century, when the instrument of the guitar acquires its modern structure. Flamenco comes out of the underground and, at the same time, begins to quickly improve, embodying all the centuries-old folk traditions. And as you know, advanced guitar performers have been able to perform virtuoso music, music that is filled with a wide dynamic and timbral spectrum.*

*The performance of flamenco music on the guitar is accompanied by rhythmic tapping on the upper deck of the guitar body, and used typical attacks on muted strings, which simulated percussion instruments.*

*In the performance of flamenco on the guitar, the main role is given to rhythmic accompaniment. This feature encourages artists to use techniques that imitate percussion instruments. In the XX century flamenco guitar technique clearly entrenched basic tricks colorful, which traces the cultural traditions of African Moors. And as you know, in the musical culture of the African Moors the main instruments were (still remain) a string instrument – tidinitis and gambra (lute with four strings) and a percussion instrument – tbal. It is the sound of strings with rhythmic blows on the guitar's body – was fixed in the performing technique of flamenco guitarists of the present and the last century.*

*This article is a starting point for attracting the attention of artists and not only Flamenco's researchers, but also to other regional arts that have gained worldwide significance, to increase the flamenco ethnographic research. Thus, artists guitarists, art historians can better understand the socio-cultural significance of this artistic phenomenon in many different geographic regions and in*



*different contexts. To be able to reliably convey the value of a flamenco work, interpreting it in creativity and in work.*

**Keywords:** *Flamenco, guitar, culture, Andalusia, Moorish culture, art, gypsies, guitar performances.*

Полікультурні тенденції простежуються в багатьох видах мистецтва. Сучасний світ, з можливостями швидкої комунікації і глобалізації, зближує культури різних країн, різних етнічних та релігійних груп. Вплив світової глобалізації поширюється не тільки на економічні та політичні процеси, а й на культурні процеси, триває зближення культур між країнами. У сфері музичного виконавства також уніфікуються способи донесення музичного образу через гру на інструменті. Так, гітару, яка в XX столітті стала класичним академічним інструментом, почали використовувати в різних регіонах планети. Музику, яку виконували тільки в одному соціо-культурному середовищі, з притаманними особливостями, тепер виконують у всьому світі музиканти багатьох країн. Щоб не втратити автентичність звучання тої чи іншої мелодії, музикантам – виконавцям на гітарі, потрібно глибше досліджувати культуру та походження тої чи іншої музики, встановлювати характерні ознаки її звучання і виконання, що притаманні тій чи іншій культурі. В іншому випадку, музика стане однаковою, тобто уніфікованою, будь то музика Іспанії, Англії, Китаю або України, – багато виразних елементів буде втрачено.

Дослідженням даної проблеми займаються музикознавці, мистецтвознавці та виконавці-гітаристи. В Україні гітарне виконавство загалом вивчають В. Доценко [1], Т. Іванніков [2], М. Михайленко [3], музику та мистецтво Фламенко вивчали такі дослідники, як М. Мачайн-Отенрієт [11], М. Хейс [13], А. Лендборн [10], Т. Бедінгоз [6], Г. Річбергер [12].

Мета статті – осмислити, проаналізувати та поглибити розуміння стилю Фламенко, точніше відобразити основні характерні риси стилю в гітарній музиці XX століття.

Фламенко – південноіспанський музичний, пісенний і танцювальний стиль, який склався в Андалусії наприкінці XVIII сторіччя (перша згадка в літературі – 1774 рік). Спів і танець сольні, супроводжуються грою на гітарі, кастаньетах [4]. Як зазначив Д. Акомбо у книзі “Єдність музики і танцю у культурах світу”, найдавніша згадка про Фламенко в архівних записах датована 1774 роком [5]. Фламенко формувалося під впливом ромського народу в Іспанії, який вклав у нього окремі елементи та притаманні ромській культурі риси, однак, як стверджує дослідник культури Фламенко М. Хайєнс, його походження та стиль є однозначно андалузькими [13].

У сучасному інформаційному просторі можна знайти багато різних визначень, що описують стиль Фламенко. Так, наприклад, доктор Адейра Лендборн з північної Америки, яку вважають визнаним фахівцем дослідження Фламенко, дала таке визначення: “Фламенко, у найсуворішому сенсі, – це професіоналізована форма мистецтва, базована на різних фольклорних музичних традиціях південної Іспанії в автономних громадах Андалусії, Естремадури та Мурсії” [10].

Походження Фламенко є предметом розбіжностей. У словнику іспанської мови йдеться, що створення стилю – заслуга насамперед іспанських ромів (циган). З гіпотез щодо його походження, найпоширеніші твердження, що Фламенко розвивалося через міжкультурний обмін між рідними андалузькими, ромськими, кастильськими, маврськими та сефардськими євреями, що відбувалися в Андалусії [9], і драматург Федеріко Гарсія Лорка писав, що наявність Фламенко в Андалусії істотно передувала приходу ромського народу до регіону [9].

Із корінням в індійській, маврській, арабській та іспанській культурах, танець, що візуалізує образи стилю Фламенко, відомий широкими рухами рук і ритмічним вистукуванням ніг (тупотінням). Танець Фламенко та гітарна музика, що супроводжує його, приходять з південної Іспанії в андалузькому регіоні, пов’язаному з циганами. В Іспанії побутує ще кілька назв циган, частіше – це “gitanos”, рідше їх називають “kalo”. Вважаючи, що мігрувавши з північно-західної Індії між IX і XIV століттями, цигани у своїх танцях використовували бубни, дзвони і дерев’яні кастаньети, що влилося в музичний супровід. Фламенко є результатом ромської музики, змішаної з багатими культурами сефардських євреїв і маврів, які також живуть на півдні Іспанії. Під час уважного розглядання танцювальних рухів Фламенко можна

впевнено розпізнати рухи рук та ніг, які нагадують рухи класичного індійського танцю з Індійського субконтиненту [6].

Ранні танцівниці Фламенко, а це були переважно жінки, зосереджували більше уваги на руках верхньої частини тіла і рук, подібно до індійської Бхарати Наті; в цьому танці увагу приділяли орієнтуванню на рухи рук і міміку. Багато теоретиків покладають провину на відсутність рухів ніг у ранньому жіночому Фламенко на мусульманські традиції, в яких жінкам було небажано показувати ноги. Слід зазначити, що індійський танець катхук, який виконували чоловіки та жінки, має схожість складними рухами ніг з танцем сапатеадо у Фламенко. Такі танці дійшли до Іспанії ще в грецькі часи, 500–250 роки до нашої ери, коли індійських танцівниць привезли в Іспанію у порт Гадір, який сьогодні називається Кадіс, щоб розважити королівську знать. Прихід маврів майже через тисячу років, а також циган, які привезли зі собою танцювальні та музичні стилі з Пакистану й Персії, збагатили наявні в Іспанії андалуські стилі.

У XVI столітті, під час переслідування з боку послідовників християнства маврів, євреїв і циган, культура цих етнічних меншин населення йде в андеграунд, тобто стає підпільною. Зі суспільного поля культури зникають музика і танці, тривалий час саме там, у вигнанні, вони й залишалися. Цей період історії вважають початком формування мистецтва Фламенко. Стиль танцю, який ми бачимо сьогодні, відтоді значно змінився. Сучасне Фламенко, загалом, складається з трьох художніх елементів: співу (*cante*), танцю (*baile*) та гітари (*guitarra*). Крім того, члени групи Фламенко часто виконують “*palmas*” – ритмічні плескання рук. Коли всі елементи збираються разом в одну композицію, між виконавцями утворюються своєрідні стосунки подібні до того, як це відбувається у джазі. Є основна структура, якої слід дотримуватись, але по суті, Фламенко – це імпровізована форма. Спів – центр виконавської групи Фламенко, і танцівниця фізично інтерпретує пісню через ударну роботу ніг і складні рухи тіла. Гітарист підтримує як співака, так і танцівницю, допомагаючи об’єднати ці елементи.

Стиль Фламенко має багато спільних ознак з мавританською музичною культурою, що є результатом еміграції маврів з африканського континенту до Іспанії. Мавританія – ісламська республіка на північному заході Африки, що межує з Атлантичним океаном, Сенегалом, Малі, Алжиром і Західною Сахарою. На мавританську музику впливає арабська традиція. Традиційні музичні інструменти Мавританії – арфи (ардин), барабани (тбал, дагума), калям, кора, кузал (шумові), лютня (гамбра, тідніт), мембранні інструменти, рбаб (або ребаб-лук), том-томи, флейти (замзайя, неффара) [12].

У статті, присвяченій гітарній творчості Антона Гарсія Абриля, Т. Іванніков зазначив: “Розвиток іспанського гітарного мистецтва в другій половині XX століття характерний багатовекторністю протікання творчих процесів. З одного боку, музиканти старшого покоління на чолі з Андресом Сеговія і композиторами – Хоакіном Родріго, Хоакіном Турина, Федеріко Морено Торроба, Федеріко Момпах, Антоніо Руїс-Піпо – продовжували втілювати у своїй творчості ідеї “*casticismo*”, які стверджували вірність національним культурним традиціям, а також прагнення до відродження споконвічно іспанських жанрово-стильових моделей народно-пісенного та палацово-церемоніального побуту” [2, с. 48]. Паралельно з цим напрямом гітарного мистецтва, в Іспанії також розвивався напрям гітарної музики у стилі Фламенко. З XVI століття Фламенко в Іспанії існувало в андеграунді як народне мистецтво андалузських ромів. І тільки у XX столітті, коли гітара набула сучасної будови, а гітарна виконавська техніка дала змогу виконувати віртуозну, наповнену широким динамічним та тембральним спектром музику, Фламенко вийшло з андеграунду й, одночасно, почало швидко вдосконалюватися, втілюючи всі, набуті протягом століть, народні традиції.

Сьогодні гітара Фламенко є однією з національних емблем Іспанії, подібно до Осборнського бика, сильною і гордою частини історії Андалузії. Але дотепер, насправді, дослідники фламенко не дають точної відповіді, коли саме гітара увійшла до Фламенко як супутній, супроводжувальний інструмент. Багато хто з дослідників датує виникнення гітари Фламенко початком XIX століття. Гітара у Фламенко значною мірою виступала як інструмент супроводу для голосу й танцю. Роллю гітари у Фламенко спочатку був ритмічний супровід, щоб надати танцю (або пісні) організовану структуру й рушійну силу. Саме в 1930-х роках

Рамон Монтойя адаптував для Фламенко кілька гітарних методів із класичної традиції, що розширило стиль гри на гітарі на початку розквіту Фламенко. До 1930-х років більшість гітаристів використовували істотно менше витончених методів, які хоча й були переконливими та ритмічними, не могли стати такими різноманітними у гармонії або мелодії, порівняно з тим, як є тепер.

Виконання музики Фламенко на гітарі супроводжується ритмічними постукуваннями по верхній деці корпусу гітари, також використовують характерні удари по заглушених струнах, що імітує ударні інструменти.

У музиці Фламенко все ж таки головна роль гітари – ритмічний супровід. Ця функція змушує виконавців використовувати прийоми, що імітують ударні інструменти. І хоча гітара традиційно належить до поліфонічних струнно-щипкових музичних інструментів, у багатьох традиціях гітару також використовують як ритмічний ударний струнний інструмент.

У ХХ столітті в гітарній техніці Фламенко чітко закріпились основні колористичні прийоми гри, в яких простежуються культурні традиції африканських маврів. А як відомо, в музичній культурі африканських маврів основними інструментами були й залишаються струнний інструмент – тідиніт і гамбра (лютні з чотирма струнами) та ударний інструмент – тбал. Так, саме звучання струн з ритмічними ударами по корпусу гітари закріпились у виконавській техніці гітаристів Фламенко сучасності та минулого століття.

В Іспанії у музиці Фламенко поняття метру і такту позначають терміном “Compas”. Компас (ісп. Compás) – іспанське слово для позначення понять метра і такту з теорії музики [7]. Воно також стосується ритмічного циклу або, інакше кажучи, є ритмічною схемою того або іншого стилю. Поняття компаса – фундаментальне для Фламенко. Часто слово “компас” перекладають як ритм, або такт, проте воно потребує ретельнішого пояснення, ніж у звичних стилях музики. Якщо Фламенко виконують без гітариста, компас задають плесканням долонь або постукуванням кісточками пальців по столі. Гітарист для завдання компаса може використовувати прийом гри расгеадо або удари по верхній деці чи по обичайці. Зміни акорду підкреслюють найважливіші частки такту. У Фламенко використовують три основних розміри: дводольний, тридольний та різновид дванадцятидольного такту, характерного тільки для Фламенко.

Справді, для гітари – функція ритмічного супроводу не суперечить її природі. У світі класичної музики гітару вважають інструментом, який використовує елементи ударного (удар, защипування струни) звуковидобування. Наприклад, як це відбувається у фортепіано, яке вважають музичним інструментом з ударним (молоточковим) способом звуковидобування. По струнах в обох випадках (що в гітарі, що у фортепіано) вдаряють.

Під час виступів артистів Фламенко невідготовлені глядачі бачать насамперед танцівників, а те, що роблять співак або гітарист, вважають неважливим. Але це помилковий підхід, бо тільки в поєднанні музики гітари, танцю та співу можна відчути справжні емоції Фламенко. Серед видатних гітаристів Фламенко ХХ століття відзначають Дона Рамона Монтойя, Ніно Рікардо (Manuel Serrapi), Сабікас (Augustin Castellon), Пако Де Лусію (Francisco Sanchez Gomez).

До середини ХХ століття гітарна музика Фламенко побутувала здебільшого як акомпанемент до танцю і співів. Але поява в музичному світі гітариста Фламенко Пако Де Лусії змінила розвиток стилю. Нова техніка виконання пасажів, де кожен звук защипували окремо, яскраві мелодії, збагачені новими гармоніями акордові формули – все це дало новий поштовх у розвитку сольного виконання Фламенко на гітарі у ХХ столітті [8]. Фламенко та гітарне виконавство у цьому стилі стали популярними у всьому світі, їх викладають у багатьох неіспаномовних країнах, особливо в США та Японії. Цікавий факт, що в Японії академії Фламенко більше, ніж в Іспанії. Знакова подія в історії розвитку жанру відбулась у 2010 році, коли всесвітня організація ЮНЕСКО оголосила Фламенко одним із шедеврів усної та нематеріальної спадщини людства.

Повне розуміння традицій виконання фламенко на гітарі може бути досягнуто тільки за допомогою локалізованого вивчення, що враховує практичне, реальне виконання, контекст,

характерні для місцевих громад як в Андалусії, де мистецтво Фламенко сформувалося, так і за її межами. Вивчення цих різних спільнот заслуговує подальших розвідок.

Дане дослідження є відправною точкою для того, щоб привернути увагу виконавців та дослідників не тільки Фламенко, а й інших регіональних мистецтв, які набули світового значення, збільшити етнографічні дослідження Фламенко. Таким чином, виконавці гітаристи, мистецтвознавці, можуть краще зрозуміти соціокультурне значення цього художнього феномена в безлічі географічних регіонів та різних контекстів, матимуть змогу достовірно передавати сенс того чи іншого твору Фламенко, інтерпретуючи його у своїй творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Доценко В. І. Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття. *Збірник наукових праць Харківського державного ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2011. С. 3–11.
2. Іванніков Т. П. Гітарна творчість Антона Гарсія Абриля: художні образи старовинної Іспанії. *Альманах "Культура і Сучасність"*. 2017. № 1. С. 47–54. URL: <http://journals.urau.ua/kis/article/view/148895/148152> (дата звернення: 26.03.2019).
3. Михайленко М. П. Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
4. Фламенко : Вікіпедія, вільна енциклопедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Flamenco>.
5. Akombo D. *The Unity of Music and Dance in World Cultures*. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2016. 300 p.
6. Bedinghaus T. What is flamenco dance? *Performing Arts*. 2018. URL: <https://www.thoughtco.com/what-is-flamenco-dance-1007433>.
7. Compás : Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Compás\\_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Compás_(música)).
8. Flamenco master – A tribute to Paco de Lucía : *The Economist*. Prospero. 2014. URL: <https://www.economist.com/prospero/2014/02/28/flamenco-master>.
9. García Lorca F. Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo. Conferencia leída en el “Centro Artístico” de Granada, el 19 de febrero de 1922. URL: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/673/Importancia%20hist%20C3%B3rica%20y%20art%20C3%ADstica%20del%20primitivo%20canto%20Andaluz%20llamado%20Cante%20Jondo.pdf> (дата звернення: 26.03.2019).
10. Landborn A. *Flamenco and Bullfighting: Movement, Passion and Risk in Two Spanish Traditions*. NC, USA : McFarland Book, 2015. 150 p.
11. Machin-Autenrieth M. Flamenco Algo Nuestro? (Something of Ours?): *Music, Regionalism and Political Geography in Andalusia, Spain* : *Ethnomusicology Forum.*, 2015. pp. 4–27.
12. Rechberger H. *The Rhythm in African Music* Herman Rechberger : *World Music Series*. Fennica Gehrman Ltd., 2018. 495 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=AcVMDwAAQBAJ&lpg=PA482&dq=mauritania%20music%20culture&hl=ru&pg=PA482#v=onepage&q=mauritania%20music%20culture&f=true>.
13. Hayes M. *Flamenco : Conflicting Histories of the Dance*. McFarland Books., 2009. 212 p.

#### REFERENCES

1. Dotsenko, V. I. (2011). Leo Brouwer and guitar art of the XX century, *Zbirnyk naukovykh prats Kharkivskoho derzhavnoho un-tu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho* [Collection of scientific works Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts], Kharkiv, 2011. pp. 3–11. (in Ukrainian).
2. Mykhailenko, M. P. (2011). “Theoretical foundations of the formation of the performance of the guitarist”: Thesis abstract for Cand. Sc: 17.00.03. Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
3. Ivannikov, T. (2017). Guitar music of Anton Garcia Abril: artistic images of ancient Spain, *Almanakh "Kultura i Suchasnist"* [Almanac “Culture and Contemporaneity”], no. 1, pp. 47–54. available at: <http://journals.urau.ua/kis/article/view/148895/148152> (date of request: 26.03.2019). (in Ukrainian).
4. Flamenco: Wikipedia, The Free Encyclopedia. available at: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Flamenco>. (in Ukrainian).

5. Akombo, D. (2016). The Unity of Music and Dance in World Cultures. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. (in English).
6. Bedinghaus, T. (2018). What is flamenco dance? Performing Arts. available at: <https://www.thoughtco.com/what-is-flamenco-dance-1007433>. (in English).
7. Compás: Wikipedia, the free encyclopedia. available at: [https://es.wikipedia.org/wiki/Compás\\_\(música\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Compás_(música)). (in Spanish).
8. Flamenco master – A tribute to Paco de Lucía: The Economist. Prospero (2014). available at: <https://www.economist.com/prospero/2014/02/28/flamenco-master>. (in Spanish).
9. García Lorca F. Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo. Conferencia leída en el “Centro Artístico” de Granada, el 19 de febrero de 1922. available at: <https://www.lettere.uniroma1.it/sites/default/files/673/Importancia%20hist%C3%B3rica%20y%20art%C3%ADstica%20del%20primitivo%20canto%20Andaluz%20llamado%20Cante%20Jondo.pdf> (date of request: 26.03.2019). (in Spanish).
10. Landborn, A. (2015). Flamenco and Bullfighting: Movement, Passion and Risk in Two Spanish Traditions. NC, USA: McFarland Book. (in English).
11. Machin-Autenrieth, M. (2015). Flamenco Algo Nuestro? (Something of Ours?): Music, Regionalism and Political Geography in Andalusia, Spain: Ethnomusicology Forum, pp. 4–27. (in English).
12. Rechberger, H. (2018). The Rhythm in African Music Herman Rechberger: World Music Series. Fennica Gehrman Ltd. available at: <https://books.google.com.ua/books?id=AcVMDwAAQBAJ&lpg=PA482&dq=mauritania%20music%20culture&hl=ru&pg=PA482#v=onepage&q=mauritania%20music%20culture&f=true>. (in English).
13. Hayes, M. (2009). Flamenco: Conflicting Histories of the Dance. McFarland Books. (in English).

УДК 783.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.12>

**Юлія Воскобойнікова**

<https://orcid.org/0000-0001-6762-0018>

доктор мистецтвознавства, доцент  
Харківська державна академія культури  
[j\\_vosk@ukr.net](mailto:j_vosk@ukr.net)

### **ВИКОНАВСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ХОРОВОЇ ДИНАМІКИ У ПОЛІФОНІЧНИХ ЖАНРАХ**

*У статті досліджено специфіку поліфонічних жанрів у хоровій музиці, визначено вплив тексту на формування акустичної моделі твору та сприймання поліфонічної фактури слухачем. Висвітлено принципи відмінності виконання хорової поліфонії від інструментальної. Запропоновано методологічно обґрунтовані виконавські підходи до поліфонічних хорових жанрів. На прикладі обраних творів продемонстровані шляхи практичного втілення різних методів виконавського моделювання хорової партитури у поліфонічних жанрах.*

**Ключові слова:** хорова фактура, хорова поліфонія, партесний стиль, імітація, fuga, інтерпретація.

**Юлия Воскобойникова**

доктор искусствоведения, доцент  
Харьковская государственная академия культуры

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ХОРОВОЙ ДИНАМИКИ  
В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЖАНРАХ**

*В статье исследована специфика полифонических жанров хоровой музыки, определено влияние текста на формирование акустической модели произведения и восприятия полифонической фактуры слушателем. Освещены принципиальные различия исполнения хоровой полифонии от инструментальной. Предложены методологически обоснованные исполнительские подходы к полифоническим хоровым жанрам. На примере избранных произведений продемонстрированы пути практического воплощения различных методов исполнительского моделирования хоровой партитуры в полифонических жанрах.*

**Ключевые слова:** хоровая фактура, хоровая полифония, партесный стиль, имитация, fuga, интерпретация.

**Yuliia Voskoboinikova**

Doctor of Art Studies, Associate Professor  
Kharkiv State Academy of Culture

**PERFORMING MODELING OF THE CHORAL DYNAMIC  
IN POLYPHONIC GENREES**

*The choir interpretation of the polyphony is one of the most interesting and less analyzed points of the modern artistic performance. The first question, which is inspiring practical choir-conductors to investigate this subject, is how listeners perceive the meaning of the text, when it organized in polyphonic form. The second problem is how the lyrics influence on music architectonic and dynamical balance in the choir texture.*

*The above-named issues didn't were detailed in the musical science. Some points was presented in the book "The Choir and its Management" by P. Chesnokov but most of them didn't give the answers and have to be discussed.*

*There aren't a lot of strict guidelines in the performing the polyphony. In classical case the texture's balance is built in this way: the first dynamic level is the theme, which consistently carried in the different voices, the second level is the counterpoint and the third level – other imitation and sub-vocal constructions. But it's actually important for instrumental music, when listeners are following the interweaving of voices and isolating the main thematic material among them.*

*The choral performers have additional tasks because the choir music has lyrics, which conveyed the meaning of the composition to the listener. And the polyphonic texture, where the voices are caring the theme in a different time, vying for listener's attention, doesn't contribute to a clear understanding of the text. Excellent example of such situation is the fugue from the first part of the cantata by S. Taneyev "John of Damascus". The main theme of the Adagio is very long and the using rules of instrumental polyphony's performance lead to the loss of text among the imitations, which are formed by the entry of new themes in another voices. At the same time, the composer doesn't give any additional dynamical directions and the conductor have to manage this problem on his own by balancing all subsequent introductions of the theme right up to the end of it first presentation so that the text of the composition can be understood by listeners.*

*There aren't such difficulties in the performing the polyphonic forms which built with the short lyrics. For example, the double fugue "Amen. It sempiterna saecula" from the G. Rossini's "Stabat mater". The short text is presented in such a way that it can be easily perceived by the listeners and the theme development is based on the singing of vowel sounds. The text's overlapping doesn't occur and it simplifies its perception.*

*Another way should be used for choir texture's modeling in part-singing style's compositions. The original texts of them show that dynamical issues are resolved by the simple method: in cases, when composer wanted to compress the texture he didn't give some direction about loud of singing, he only doubled the phrase in two or more voices. The part-singing concert for Entry of the Most Holy Virgin into the Temple (XVI c.), which is analyzed in the article, is constructed by 12 voices. Some of them are doubling each other in culminations and it doesn't require the special conductor's correction the dynamic balance of the score.*

**Keywords:** choral texture, choral polyphony, partes singing, imitation, fugue, interpretation.

На сучасному етапі питання щодо виконання поліфонічних творів здається нібито вирішеним, і вирішеним прозоро. Проте виконавська хорова практика свідчить про інше.

Хорова інтерпретація поліфонії є однією з цікавих та, водночас, малодосліджених тем у сучасному музичному виконавстві. Перше питання, яке спонукає хормейстерів-практиків до докладнішого вивчення цього предмета, – це сприймання літературного тексту, коли він організований у поліфонічній формі. Зіставлення імітаційних та контрапунктичних будов, зокрема, у жанрі фуґи, принципово впливає на той комплексний текст, який формується у загальному звучанні хору. Виконавці не часто звертають увагу на цей акустичний ефект, бо вербальний текст поліфонічної теми є для них знайомим та легко виокремлюється у хоровій фактурі. Але слухач – і, особливо, слухач, який ознайомлюється з твором уперше – потрапляє в зовсім іншу звукову реальність, яка складається з початкових слів фуґованої теми. При цьому в деяких творах відбувається часткова або повна втрата літературного змісту. Але ж хорове мистецтво – це мистецтво, в якому музика є вторинним художнім об'єктом, котрий формується залежно від тексту. Безперечно, є певні винятки з цього правила, наприклад, поліфонічні твори без літературного тексту, імітації інструментального звучання та ін.

Із зазначеної необхідності зробити текст музичного твору поліфонічного типу зручним для сприймання впливає інша проблема: це завдання вирішують лише за допомогою правильної роботи з вибудовування музичної архітекτονіки твору та динамічного балансу хорової фактури, але як саме це відбувається – у науковій літературі поки що описано лише у загальному вигляді отже, виникла необхідність опрацювати ці питання засобами сучасної хорознавчої теорії.

Зазначені питання виконання хорових творів поліфонічного складу недостатньо розроблені в сучасній науці. Деякі аспекти представлені у праці П. Чеснокова “Хор та управління ним” [10], але теоретичні розробки автора не дають відповідей на згадані питання та є дискусійними. Цей автор дав певні цінні рекомендації щодо аналізу й техніки диригування фуґи, проте його методика повністю дублює традиційні виконавські засади, які розроблені в інструментальній практиці та не враховують специфіки сприймання тексту. Схожий підхід і в авторів сучасних методичних праць В. Живо́ва [3] та Н. Белі́ченко [1]. Окремі аспекти поліфонічної фактури в контексті композиторської практики розглянуто у роботах Н. Коваленко [4], Н. Супрун-Яремко [7], В. Терещенко [8].

Мета статті – ініціювати процес переосмислення принципів інтерпретації хорової поліфонії; запропонувати методологічно обґрунтовані специфічні підходи до виконавського моделювання хорової партитури у поліфонічних жанрах.

Головною парадигмою поліфонічної форми є взаємодія музичного матеріалу в часі та просторі. Повторність музичного матеріалу в поліфонічних структурах (канон, імітація, фуґа) уособлює його “іншочасову” репліку, а його темброва варіативність – “розміщення” у просторі.

Виконавська методика роботи з поліфонічними формами спирається передусім на виокремлення тематичного матеріалу та побудови загального розвитку в певній семантичній перспективі. У виконанні фуґи не так багато чітких правил. Баланс фактури будують таким чином: першим динамічним рівнем є тема, яка послідовно звучить у різних голосах, другий рівень – контрапункт, а третій – мотиви, що виконують функцію інтонаційного або гармонічного доповнення. Обґрунтування саме такої ієрархії базується на упізнаваності музичного матеріалу теми, його домінуючому характері та можливості для слухача стежити за пересуванням теми у межах фактури, створюючи певний просторовий ефект.

Традиційно принципи виконання інструментальної фуґи, котрі, в цілому, можна сформулювати як дотримання динамічної ієрархії різних голосів фактури, переносяться й у сферу хорової музики. Наприклад, П. Чесноков вважає, що головними при виконання фуґи є три правила. Перше – опукле та яскраве проведення теми, особливо в експозиції. З цим важко не погодитися, але наявна певна кореляція між довжиною теми і так званим “кроком” її проведення. Далі буде показано, як це впливає на вибудовування форми та семантичне наповнення твору. Друге правило, на думку П. Чеснокова, це те, що відповідь (“та ж сама основна думка твору, але повторена, імітована”) за збереження її виразності має виконуватися “трохи м’якше теми, хоча нюанс теж вимагає посилення порівняно з голосами, які її супроводжують” [10, с. 117]. Третє правило: протискладення автор пропонує виконувати нюансом нижче, ніж відповідь і тему. Утримане (тобто мелодично постійне) протискладення виконують “виразніше простого, але у динамічному відношенні воно не повинно бути рівноправним з темою” [10, с. 117]. Напрочуд аналогічний погляд знаходимо у праці В. Живова, хоча між ними – майже 80 років, за які було створено стільки різноманітних поліфонічних творів, що ці традиції цілком могли б похитнутися. Але В. Живов наголосив на дуже важливому аспекті: “особливо чітко й опукло тема повинна прозвучати на початку фуґи: вона при наступних проведеннях буде сприйматись як уже знайома, якщо буде засвоєна слухом і запам’ятається” [3, с. 103].

Головними факторами, котрі визначають місце музичного матеріалу в поліфонічній фактурі, є його структурна закінченість, інтонаційно-семантичне навантаження і часовий масштаб. Але у хоровій музиці над усіма іншими може бути літературний текст. Саме “може бути”, бо переважно він таким не є, і цьому наявні певні пояснення. Первісні хорові поліфонічні форми часто мали різний текст для різних партій, отже, про зрозумілість тексту слухачеві у таких зразках не йшлося. Класична хорова фуґа пов’язана переважно з культовим співом, тому має в основі богослужбовий канонічний текст. Як правило, його обсяг, який використовують у хорових фуґах, не є дуже великим і співпадає зі структурними межами одного проведення теми. При цьому наступні проведення теми наступають у момент її закінчення або дещо раніше (прикл. 1).

Приклад 1. Г. Гендель, ораторія “Месія”, 1 частина, № 6.

6 Chorus  
[Allegro]  
Sopr.  
Under wird rei-ni-gen, wird rei-ni-gen und läu-tern das Volk  
And He shall pu-ri-fy, and He shall pu-ri-fy the sons  
Alto  
Ten.  
Basso  
[Allegro]<sup>ob.</sup>  
Ob., Fl. C.,  
Via. Con., [p]  
Comb. Org.  
des Bun-den,  
of Je-su,  
Under wird rei-ni-gen, wird rei-ni-gen und läu-tern das Volk  
And He shall pu-ri-fy, and He shall pu-ri-fy the sons  
5  
Edition Peters 11425



Інший варіант організації матеріалу – використання невеликого кроку теми. Текст у такому випадку стає менш зрозумілим, але принципове значення для того, щоб він був донесений до слухачів, має перше проведення теми у високих голосів (прикл. 2).

Приклад 2. Г. Гендель, ораторія “Месія”, 1 частина, № 9.

**9 Chorus**

Edition Peters 11425

Використання канонічного тексту також було досить функціональним ще й із тієї причини, що він відомий слухачам. Достатньо було лише розпочати фразу, щоб він уже був повністю зрозумілим (прикл. 3).

**6 Chorus**  
[Allegro]

Edition Peters 11425

Приклад 3. В. А. Моцарт. "Requiem", 1 ч.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Requiem' by Mozart. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics include 'e - is!', 'Chri - ste e - le -', and 'Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -'. The piano part includes markings for 'Tr.', 'FaG. [f] Tasto solo', and 'Bassi'. The score is in C major and 4/4 time.

Прикладом композиторської майстерності, яка проявила себе в ідеальному використанні канонічного тексту, можна вважати подвійну фугу "In sempiterna saecula" з № 9 кантати "Stabat mater" Дж. Россіні. Вона побудована за текстом, що містить лише п'ять слів: тема викладає короткий вислів, який водночас є назвою номера, а утримане протискладення взагалі містить лише одне слово "Amen" (прикл. 4).

Приклад 4. Дж. Россіні, "Stabat mater", № 9.

The image shows a musical score for the 'Stabat mater' by Rossini. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics include 'A - men, In sem - pi - ter - na To him be glo - ry', 'sae - cu - la, ev - er - more, A - men, A -', and 'In sem - pi - ter - na To him be glo - ry'. The piano part includes markings for 'ten.' and 'f'. The score is in C major and 4/4 time.

Формування акустичної моделі виконання цієї фуги повністю відповідає інструментальному підходові.

Зовсім інша ситуація складається, коли композитор використовує розгорнуту літературну фразу, яка потребує відповідної музичної структури. Приклад знаходимо у 1-й

частині кантати “Іоанн Дамаскін” С. Танєєва. Щодо визначення її музичної форми музикознавці не дійшли спільного висновку. Наприклад, В. Терещенко вказує на те, що форма є досить невизначеною та її “можна трактувати по-різному: як фугу і як сонатну форму із дзеркальною репризою. Тематична експозиція і реприза фуги одночасно виступає як головна партія сонатної форми, а роль побічної партії відіграє інтермедія, в якій чергуються поліфонічний і гармонічний типи фактури” [8, с. 117] (переклад наш. – Ю. В.). Л. Корабельникова пропонує розглядати цю форму як подвійну фугу [5, с. 60]. Ще менше чіткості у визначенні меж структурних частин цього номера. Н. Коваленко вважає, що з 13-ї цифри починається розробка, Л. Корабельникова – сумісна експозиція двох тем [5, с. 81]. Проте відомо, що С. Танєєв був великим знавцем поліфонічної форми, тому в його творах потрібно шукати радше струнки закономірності, ніж їхню відсутність або розпливчастість.

Щоб відповісти на питання щодо форми 1 частини кантати “Іоанн Дамаскін”, необхідно спочатку дати відповідь про межі самої головної теми, що у даному випадку непросто. Для цього скористаємося працею Е. Праута “Фуга”, яку С. Танєєв вважав однією з найкращих у цій галузі. У передмові до цього видання він пише: “Доцільність педагогічних прийомів автора, сувора обґрунтованість установлених ним правил, велика кількість добре підібраних прикладів і доступність викладу роблять цей підручник фуги чи не найкращим з усіх існуючих” [6, с. 3] (переклад мій. – Ю. В.).

Е. Праут був певною мірою “революціонером від музичної теорії”, оскільки бачив добре відому консервативність тогочасних поглядів на поліфонію і намагався подолати схоластику принциповою опорою на практику. В передмові до своєї книги він пояснив, що береться за цю працю, оскільки старі правила поліфонії варто корегувати, адже після того як, за його визначенням, Й. Бах “перетворив” фугу, вона має інші теоретичні обґрунтування. “Якщо такий відомий теоретик як Андре висловлюється щодо Й. Баха, що він – поганий взірєць, адже дозволяє собі забагато вольностей, а у одного з видатних викладачів контрапункту в Німеччині увійшло у звичку повторювати своїм учням, що серед 48 фуг “Добре темперованого клавіру” немає жодної правильно написаної, то є дуже своєчасним виступити з енергійним протестом проти системи викладання, котра у своєму засліпленні “таврує” найвидатнішого у світі композитора фуг” [6, с. 4] (переклад мій. – Ю. В.). Апологія бахівського поліфонічного методу вилілась у неймовірну за обсягом працю. Е. Праут проаналізував усі фуги “Добре темперованого клавіру”, всі “вокальні та інструментальні фуги, які містилися у 40-томнику творів Й. Баха, виданому Бамівським товариством, а також не менше 1000 фуг, у тому числі всі фуги Г. Генделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та Р. Шумана” [6, с. 5] (переклад мій. – Ю. В.). Усі теоретичні позиції Е. Праута були базовані на аналізі реальної композиторської практики та, підкреслимо, наближалися до поглядів С. Танєєва.

Якщо звернутися до рекомендацій Е. Праута, то можна побачити кілька методів визначення меж головної теми фуги (“вождя”, як тоді було прийнято її називати). Перший – це наявність каденції. Як правило, вона співпадає або майже співпадає (що ми вже зазначили), з початком викладення так званого “супутника” – другого проведення теми у тональності домінанти. Якщо цей спосіб не допомагає, межі теми визначають за тією нотою “супутника”, на якій припинилася імітація. І третій спосіб стосується фуг стретного типу, в яких “супутник” починається раніше, ніж закінчиться викладення теми, що і спостерігається у 1 частині кантати “Іоанн Дамаскін”. У цьому випадку межі теми визначаються кількістю нот, що їх імітують у голосах, які вступають пізніше.

Отже, немає ніяких сумнівів, що фуга, яка розглядаємо, належить саме до стретного типу, а головна тема у творі продовжується 22 такти, які імітують усі наступні голоси. І це, зокрема, співпадає і з логікою літературного тексту, до інтонування якого С. Танєєв завжди демонстрував дуже ретельне й уважне ставлення. Його мислення глибоко психологічне. Стан, який передає текст, та його оповідальний зміст не могли би бути втілені в музиці краще, ніж засобами тематизму безперервного розвитку, отже, всю першу строфу поезії О. Толстого вміщено у головну тему першої фуги кантати (прикл. 5).

Приклад 5. Головна тема фуги 1 частини кантати С. Танєєва “Іоанн Дамаскін”

Таке бачення музичної архітектоніки створює відчуття невідворотності події, що сталася, її власного розвитку, який не залежить від усього, що відбувається навколо. Саме тому, обраний стретний тип поліфонічної структури, який створює відчуття певного емоційного оточення теми, подібно до того, як душу, що відходить у вічність, оточує емоційне ставлення та молитва близьких людей (схема 1).

Схема 1. Структура експозиції фуги 1 частини кантати С. Танєєва “Іоанн Дамаскін”



По суті, перше викладення теми займає майже весь час, відведений на експозицію фуги. Подання теми в інших голосах нашаровується на головну тему, становлячи імітаційно розвинуту фактуру. При цьому повністю текст викладений лише у перших трьох проведеннях, решта (“відповідь” у тенора, тема у альтя та “відповідь” сопрано) є скороченими.

Важливо відзначити, що в сучасній практиці хорового аналізу фактури відбувається фактична відмова від поняття “відповідь” стосовно поліфонічної фактури. Проте, як уже було зазначено, у праці П. Чеснокова окремо акцентовано, що відповідь має звучати м’якше за тему, але “її нюанс потребує посилення порівняно зі супроводжувальними голосами” [10, с. 117]. Схожі вказівки знаходимо й у інших фахівців того часу [1; 3]. Доцільно припустити, що і С. Танєєв мав такі самі переконання. Можливо, саме тому він спочатку проставляє *cresc.* у 5-му такті першого проведення теми, а до моменту, коли на *p* вступає сопранова партія з відповіддю, ще раз акцентує динамічне домінування головної теми.

Приклад 6. Динаміка в момент вступу сопранової “відповіді”



Таким чином, сприймання літературного тексту фуги дуже ускладнюється, якщо для його розуміння інтерпретатори не докладають додаткових зусиль. Слухач має лише одну нагоду зрозуміти зміст твору – у випадку вільного від зайвої динаміки прослуховування теми. При використанні інструментального принципу виконання фуги у даному випадку текст перетворюється на перманентні переклички незрозумілого змісту.

Зовсім іншого підходу потребує виконавське моделювання партитури поліфонічного партесного концерту, який пропонуємо розглянути на прикладі 12-голосної стихирі Введення у храм Пресвятої Богородиці “Днесь Боговместимая Церковь”. Специфіка цього жанру полягає у розвинутому використанні імітаційної поліфонії. Фактично імітація є в ньому формоутворювальним фактором. Зібрані у звичні для нас партитури розшифрування партесних співів дають досить повне уявлення щодо композиторського мислення того часу.

Із позицій виконавської роботи над динамічним планом твору важливо наголосити головну роль власне концертного принципу, принципу “змагальності”, що притаманний поліфонії взагалі та цьому жанру зокрема. Тут використані зіставлення трьох типів. Перший тип – зіставлення партій у звичайному імітаційному нашаруванні (прикл. 7).

Приклад 7. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 1

Оскільки крок імітації тут дуже невеликий, а кількість голосів – навпаки, при виконанні твору виникають проблеми з розумінням тексту. Розв’язувати їх можна лише двома способами: шляхом вибудовування динамічної ієрархії між партіями та нівелюванням дикції у партіях, які в даний час не є головними (докладніше про це йдеться у статті про Дикційний комплекс у церковному хорі [2]).

Другий тип – це імітаційне зіставлення групи партій та хорового *tutti* (прикл. 8).

Приклад 8. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 2

Цікаво, що у таких формах динамічний план вибудовується, по суті, не стільки шляхом виконавської роботи кожного співака над своєю партією, скільки у “фізичний” спосіб. Тобто питання гучності виконання безпосередньо залежить від кількості партій, які залучені до співу в кожний конкретний момент. Отже додаткові дії щодо динамічного “розфарбовування” фактури можуть привести лише до гіпертрофованого контрастування, що, своєю чергою, наприклад, у церковному виконавстві спровокує вихід за межі доречної виразності.

Третій тип зіставлень – це зіставлення тембрових варіантів одного мотиву. Виконання повторних епізодів доручають різному складові голосів, при цьому їх комплектація не дуже відрізняється (наприклад, як у фрагменті нижче, партію С II заміняє партія С I, партію А III – А II, партію С III – партія А I та ін.). Отже, досягнення бажаного акустично-просторового ефекту можливе лише за допомогою особистих тембрів та фізичного розташування співаків у просторі (прикл. 9).

Приклад 9. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 3

Акустична гра з тембрами особливо виявлена в ідентичних фрагментах, у яких змінюються лише функції голосів (прикл. 10), тобто надана можливість “сольного виходу” то для одних голосів (або голосу в невеликому складі), то для інших.

Приклад 10. Партесний концерт “Днесь Боговместимая Церковь” невідомого автора, фрагмент 4

Зрозуміло, що такий композиторський прийом мало пов’язаний із сучасним культом тембрової однорідності в хорі та розрахований на високий рівень індивідуалізації (а можливо, навіть і персоналізації) тембрів. Наприклад, І. Хусаїнов зазначив, що сам прийом імітації “персоніфікує учасників полілогу” в поліфонії [9, с. 20], що, звичайно, є фактором семантичного значення поліфонічних прийомів. І в цій персоніфікації дуже важливим компонент – вербальний текст. У даному випадку його зрозумілість забезпечується, як правило, високими голосами, та потребує від виконавців не стільки роботи з динамічним балансом, скільки визначення партії, яка є головним носієм тексту в кожний момент виконання та нівелювання вимови тексту іншими партіями, носіями контрапункту.

Отже, аналіз окремих жанрів хорової поліфонії показав, що для художньо правильного моделювання акустичного виконання твору дуже важливою є робота інтерпретатора. Проникнення в авторський задум, опанування поліфонічною формою у хоровій музиці не може відбуватися у відриві від літературного тексту та постійного оцінювання його зрозумілості для слухача, яка в умовах музичного твору має бути прозорою та однозначною. Слухач не має змоги “перечитати” те, що не почув або не зрозумів. Слухач також не повинен заздалегідь вивчати текст твору, хоч іноді таки може з ним ознайомитися. Оцінка зрозумілості тексту – дуже складне завдання для виконавців, адже для них текст є знайомим, а у таких випадках мозок, як правило, схильний доповнювати “білі плями”. Проте у хоровому мистецтві літературний текст є первісним художнім об’єктом, первісним носієм художнього змісту, отже, від того, як виконавці виконують динамічні завдання фактури, як сформують характер донесення тексту індивідуально для кожної партії, залежить можливість художнього впливу на слухача.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Беличенко Н. Неимитационная полифония в аспекте музыкальной логики. *Paradigmata Poznani*, 2017. № 4. С. 14–24.
2. Воскобойникова Ю. Дикційний комплекс в церковному хорі: сучасні регентські підходи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка : Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1 (вип. 33). С. 74–82.
3. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Москва : ВЛАДОС, 2003. 272 с.
4. Коваленко Н. Духовная тема в творчестве С. И. Танеева и её воплощение в кантате “По прочтении псалма” : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Екатеринбург, 2005. 201 с.
5. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева. Москва : Музыка, 1986. 305 с.
6. Праут Э. Фуга / Перевод с англ. А. Тимашевой-Беринг. Москва, 1922. 238 с.
7. Супрун-Яремко Н. Поліфонія. Вінниця : Нова книга, 2014. 512 с.
8. Терещенко В. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 2015. 217 с.

9. Хусаинов И. С. Фуга и логика : О выражении логической аргументации в фугах И. С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1997. 24 с.
10. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Москва : Музгиз, 1961. 240 с.

**REFERENCES**

1. Belichenko, N. (2017). Non-imitative Polyphony in the Aspect of Musical Logic, *Paradigmata Poznani* [Poznan Paradigmata], vol. 4, pp. 14–24. (in Russian).
2. Voskoboinikova, Yu. (2015). Diction Complex in Orthodox Church Singing: Modern Choir Masters' Experience, *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka: Mystetstvoznnavstvo* [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies], vol. 1 (33), Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, pp. 74–82. (in Ukrainian).
3. Zhivov, V. (2003). *Khorovoe ispolnitel'stvo: Teoriya. Metodika. Praktika* [Choral performance: Theory. Methodology. Practice], Moscow: VLADOS. 272 p. (in Russian).
4. Kovalenko, N. (2005). "Spiritual theme in the works of Sergei Taneyev, and its embodiment in the cantata "After reading the psalm"", The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.02. Urals Mussorgsky State Conservatoire, Ekaterinburg, 201 p. (in Russian).
5. Korabel'nikova, L. (1986). *Tvorchestvo S. I. Taneeva* [Creative work of S. I. Taneev], Moscow. (in Russian).
6. Prout, E. (1922). *Fuga* [Fugue], Translated by A. Timasheva-Bering, Moscow. (in Russian).
7. Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polifoniia* [Polyphony], Vinnytsia: Nova Knyha. (in Ukrainian).
8. Tereshchenko, V. (2015). "Musical Allegory in the Choral Works of S. I. Taneyev": The dissertation of the candidate of Art Studies: specials 17.00.02, Moscow State Conservatory, Moscow, 217 p. (in Russian).
9. Husainov, I. (1997). "Fugue and Logic: On the Expression of Logical Argument in the Fugues of J. S. Bach" Thesis abstract for Cand. Sc.: specials 17.00.02., Moscow State Conservatory, Moscow, 24 p. (in Russian).
10. Tchesnokov, P. (1961). *Khor i upravlenie im* [The Choir and its Management], Moscow: Muzgiz. (in Russian).

УДК 378.6:[373.015.31:172.15]

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.13>

**Катерина Дроздова**

<https://orcid.org/0000-0001-9079-725X>

аспірант

Вінницький державний педагогічний університет

імені Михайла Коцюбинського

[katrin4136@gmail.com](mailto:katrin4136@gmail.com)

**МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ  
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИХОВАННЯ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ**

*У статті теоретично обґрунтовано модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів. У структуру моделі введені цільовий, організаційно-змістовний та результативний блоки. Розкрито основні етапи впровадження структурно-функціональної моделі у закладах вищої освіти. Охарактеризовано критерії та показники готовності майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів. Результатом впровадження моделі є сформована готовність майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів.*



**Ключові слова:** національна самосвідомість, учитель музичного мистецтва, готовність, метод, модель, моделювання, педагогічні умови.

**Екатерина Дроздова**  
аспірант  
Винницький державний педагогічний  
університет імені Михайла Коцюбинського

**МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА К ВОСПИТАНИЮ  
НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ УЧЕНИКОВ**

*В статье теоретически обоснована модель формирования готовности будущих учителей музыкального искусства к воспитанию национального самосознания учеников. В структуру модели включены целевой, организационно-содержательный и результативный блоки. Раскрыты основные этапы внедрения структурно-функциональной модели в учреждениях высшего образования. Охарактеризованы критерии и показатели готовности будущих педагогов-музыкантов к воспитанию национального самосознания учеников. Результатом внедрения модели является сформированная готовность будущих педагогов-музыкантов к воспитанию национального самосознания учеников.*

**Ключевые слова:** национальное самосознание, учитель музыкального искусства, готовность, метод, модель, моделирование, педагогические условия.

**Kateryna Drozdova**  
Postgraduate Student  
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi  
State Pedagogical University

**MODEL OF FORMATION OF READINESS OF FUTURE TEACHERS  
OF MUSIC ART FOR EDUCATION OF NATIONAL SELF-DEFENSE OF STUDENTS**

*This article is devoted to the coverage of the essence of the professional training of future musicians to educate the national-patriotic feelings of the younger generation. The modern educational system is oriented on the construction of a unified educational pedagogical process, in which each component must be agreed: purpose, tasks, means, methods. The analysis of literary sources shows that the problem of preparing future teachers of musical art for the patriotic education of students, in particular the development of their national identity, becomes of particular importance during the development of the national culture of our state and the revival of the consciousness of the people.*

*The content of the concept of the readiness of future teachers of musical art for the upbringing of students' national consciousness, which we understand as a stable characterization of the future teacher, contains a high level of motivation, the availability of knowledge, skills and abilities. The result of which should be the ability to form a nationally conscious person, able to participate in the development of an independent state.*

*The successful implementation of the model for forming the readiness of future teachers of musical art for the upbringing of students national consciousness depends on the following pedagogical conditions: this is a purposeful development of students motivation to educate students national consciousness; provision of samples of educational and educational environment, in the process of co-creation of teachers and students; Selection and systematization of musical repertoire. The indicated pedagogical conditions are the basis for achieving a certain level of readiness for the education of national-patriotic feelings of student youth and the ability to involve them in the study of domestic musical art, taking into account its identity, educational value.*

*The model of formation of readiness of future teachers of musical art for the upbringing of the national consciousness of students as a consistent, dynamic system of professional training of future teachers of musicians is theoretically substantiated. The presented model consists of three blocks: purposeful, organizational, informative and productive. The basic stages of implementation of the structural-functional model in the educational process are revealed: professional-motivational, information-content and creative activity.*

*The main criteria and indicators of forming the readiness of future teachers of musical art for the upbringing of students national consciousness are defined and substantiated: motivational-purposeful, cognitive-informational, emotional-value and reflexive. On the basis of criteria and indicators, the level of readiness of future music teachers for the education of students national consciousness is determined: high, medium and low.*

*The implementation of the structural-functional model gave the opportunity to form a highly skilled pedagogue-musician, able to apply the received professional knowledge, skills and skills necessary for the education of students national consciousness.*

**Keywords:** *national self-consciousness, teacher of musical art, readiness, method, model, modeling, pedagogical conditions.*

В умовах сьогодення перед сучасною музично-педагогічною освітою постають питання професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, спроможних виховувати художньо-естетичні цінності, національно-патріотичні почуття і національну самосвідомість підростаючого покоління. Сучасна система вищої освіти має забезпечити навчання й виховання майбутніх педагогів-музикантів відповідно до вимог сучасного українського суспільства, з урахуванням їх особистісних якостей, нахилів та світогляду.

Вихідні концептуальні положення щодо професійної підготовки майбутніх учителів відображено у законодавчих державних документах: у Законах України “Про освіту” (2017), “Про вищу освіту” (2016), Стратегії національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки, Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді, Національній доктрині розвитку освіти України (2002), Національній стратегії розвитку освіти України на 2012–2020 роки.

У Стратегії національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки одним з пріоритетних напрямків є виховання майбутнього громадянина-патріота України як високоморальної особистості, котра плекає українські традиції, духовні цінності, володіє відповідними знаннями, вміннями і навичками, здатна реалізувати свій потенціал в умовах сучасного суспільства, сповідує європейські цінності, готова до виконання обов’язку із захисту Батьківщини, незалежності й територіальної цілісності України [19].

У зв’язку з цим професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національно-патріотичних почуттів шкільної молоді потребує розроблення структурно-функціональної моделі навчально-виховного процесу в закладах вищої освіти, кінцевим результатом якого є сформована готовність майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів.

Готовність майбутніх учителів музичного мистецтва до різних видів діяльності розглядали вітчизняні науковці: готовність майбутніх педагогів-музикантів до творчої самореалізації (О. Ростовський [18], О. Теплова [20] та ін.), формування готовності до професійного саморозвитку (Л. Бондаренко [2], В. Фрицюк [21], Н. Чорна [23] та ін.), формування готовності до інноваційної діяльності (К. Завалко [9], Л. Ліхницька [11] та ін.), розвиток готовності учителів музичного мистецтва до інструментально-виконавської діяльності (Л. Гусейнова [6] та ін.), до аранжування музичних творів (Л. Варна夫ська [3] та ін.), формування готовності до педагогічної діяльності (Н. Можайкіна [13], Н. Мозгальова [14], О. Плохотнюк [16] та ін.); до духовно-культурного розвитку особистості (О. Горожанкіна [5], О. Аліксічук [1], О. Жаровська [8], К. Маргітич [12], Р. Осипець [15], В. Процюк [17] та ін.).

Разом з тим особливого погляду потребує підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до патріотичного виховання учнів, зокрема розвитку їхньої національної самосвідомості.

Мета статті – теоретично обґрунтувати структурно-функціональну модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів.

Готовність майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів ми розуміємо як стійку особистісну характеристику майбутнього вчителя, що містить високий рівень мотивації, наявність знань, умінь і навичок, результатом чого має бути здатність формувати національно-свідому особистість, спроможну брати участь у розбудові незалежної держави.

Процес формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до означеної діяльності пов'язаний із визначенням відповідної структурно-функціональної моделі. У педагогічній науці поняття модель (фр. *modele* – зразок) трактують як уявну або матеріально реалізовану систему, котра відображає або відтворює об'єкт дослідження (природний чи соціальний) і здатна змінювати його так, що її вивчення дає нову інформацію стосовно цього об'єкта [7, с. 516]. У науковій літературі педагогічне моделювання виступає “вищою і особливою формою наочності, засобом упорядкування інформації, що дає змогу глибше розкрити сутність того явища, яке вивчають” [22, с. 93].

Об'єктом моделювання представлена професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва. Структурно-функціональну модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів ми розуміємо як цілісну структуру, що містить у собі мету і завдання, компоненти готовності майбутніх учителів музичного мистецтва, навчально-дидактичні принципи, педагогічні умови, для досягнення наміченої мети, різноманітні методи, форми й засоби використання виховного потенціалу вітчизняного музичного мистецтва. Дана структурно-функціональна модель містить наступні блоки: цільовий, організаційно-змістовний та результативний.

Так, у межах цільового блоку ми визначили мету, завдання, принципи і методологічні підходи підготовки майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів. Основною метою є формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів. Відповідно до мети ми визначили наступні завдання: розвиток у майбутніх учителів музичного мистецтва позитивної мотивації та інтересу до виховання національно-патріотичних почуттів учнівської молоді; формування системи фахових знань про сутність та структурні компоненти національної самосвідомості; формування умінь і навичок використання вітчизняного музичного мистецтва у навчально-виховному процесі закладів загальної середньої освіти для виховання національної самосвідомості учнівської молоді.

Основна мета реалізується через методологічні підходи: особистісно-орієнтований, аксіологічний, культурологічний, етнопедагогічний, компетентнісний з урахуванням наступних принципів навчання: народності, безперервності й наступності, національної спрямованості.

Організаційно-змістовний блок структурно-функціональної моделі характеризує процес формування готовності майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів і забезпечує набуття знань, умінь та навичок використання вітчизняного музичного мистецтва з метою виховання національно-патріотичних почуттів шкільної молоді. Даний блок містить педагогічні умови, методи, форми й засоби професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Ефективне формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів є складним процесом, результати якого залежать від ряду забезпечених закладами вищої освіти педагогічних умов. Під умовами прийнято розуміти такі обставини чи обстановки, які впливають на формування й розвиток певних педагогічних явищ, процесів, систем, якостей особистості [10, с. 97].

Реалізація моделі формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів залежить від наступних педагогічних умов – це цілеспрямований розвиток мотивації студентів до виховання національної самосвідомості учнів; забезпечення зразків освітньо-виховного середовища у процесі співтворчості викладачів та студентів; відбір і систематизація музичного репертуару.

Серед методів, які використовували для формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національно-патріотичних почуттів належать: дидактичні, народні ігри, дискусії, творчі роботи, перегляд аудіо- та відеоматеріалів, метод наочності, метод Веб-квесту, музичні вікторини, метод аналізу. До основних форм професійної підготовки педагогів-музикантів відносимо: лекції (інформаційна, розповідь, обговорення, зацікавлення), семінар-практикум, “круглий стіл”, майстер-класи, самостійну роботу студентів, їх участь у конференціях та в концертній діяльності закладу вищої освіти.

Результативний блок передбачає перевірку рівня готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів за системою критеріїв та показників. Критеріями означеної готовності служать мотиваційно-цільовий, когнітивно-інформаційний, емоційно-ціннісний та рефлексивно-оцінювальний.

*Мотиваційно-цільовий* критерій визначає сформованість позитивної мотивації майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів засобами вітчизняного музичного мистецтва. Показниками означеного критерію є усвідомлення необхідності цілеспрямованого розвитку патріотичних почуттів школярів, їхньої причетності до нації, її культурного життя; наявність інтересів, мотивів, потреб, що спонукають майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів; усвідомлення цінностей вітчизняного музичного мистецтва та здатність використовувати його у виховній роботі.

*Когнітивно-інформаційний* критерій відображає ступінь оволодіння студентами-музикантами необхідними фаховими знаннями, уміннями й навичками, необхідними для виховання національної самосвідомості учнів. Показники даного критерію: рівень інформованості майбутніх учителів музичного мистецтва щодо структурних компонентів національної самосвідомості, усвідомлення ролі сучасних музично-педагогічних засобів і методів її розвитку; системність фахових знань, умінь, спроможність до тематичного узагальнення інформації для вирішення виховних завдань засобами культурної спадщини українського народу.

*Емоційно-ціннісний* критерій передбачає здатність майбутніх педагогів-музикантів до глибокого переживання духовних цінностей національного мистецтва, втілених у художніх образах, емоційно-ціннісне ставлення до національної культури як основного джерела у становленні патріота своєї держави. Показники критерію: рівень сформованості ціннісних орієнтацій, ідеалів, почуття власної національної гідності, гордості за приналежність до національної спільноти, любов до рідної держави, емпатійне співпереживання, толерантне ставлення та розуміння інших народів, повага до їх культури.

*Рефлексивно-оцінювальний* критерій відображає рівень сформованої готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до національно-патріотичної виховної роботи з учнями, що передбачає оцінювання власного рівня необхідних компетентностей, спроможності налагоджувати продуктивні міжособистісні стосунки з вихованцями, які необхідні для означеної діяльності. Показниками даного критерію було визначено: самооцінку набутих фахових знань, умінь та навичок, необхідних для ефективного виховання національної самосвідомості учнів; здатність до професійного зростання та самовдосконалення.

На основі критеріїв і показників визначено рівні готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів:

– низький рівень характерний відсутністю інтересу та мотивації студентів до виховання національно-патріотичних почуттів учнівської молоді; майбутні педагоги-музиканти не усвідомлюють цінностей вітчизняного музичного мистецтва як ефективного чинника виховання національної самосвідомості учнівської молоді; вони не володіють фаховими знаннями, уміннями, навичками, музично-педагогічними методами, необхідними для виховання національної самосвідомості підростаючого покоління; у студентів не сформовані ціннісні орієнтації, патріотичні ідеали, нема шанобливого ставлення до своєї та інших національних меншин; також у студентів бракує бажання до професійного зростання й самовдосконалення.

– середній рівень характерний недостатньою зацікавленістю студентів проблемою виховання майбутніх громадян-патріотів України; формальним є усвідомлення виховного потенціалу вітчизняного музичного мистецтва як ефективного чинника виховання національної самосвідомості учнів; вони на достатньому рівні володіють фаховими знаннями, уміннями, навичками, музично-педагогічними методами, необхідними для ефективного виховання національної самосвідомості підростаючого покоління; у студентів недостатній рівень сформованості ціннісних орієнтацій; у майбутніх педагогів-музикантів недостатня здатність до професійного зростання і самовдосконалення.

– високий рівень характерний позитивною мотивацією та інтересом майбутніх педагогів-музикантів до виховання національно-патріотичних почуттів підростаючого покоління; вони усвідомлюють виховний потенціал вітчизняного музичного мистецтва як ефективного чинника виховання національної самосвідомості учнів; студенти на високому рівні володіють фаховими знаннями, уміннями, навичками, музично-педагогічними методами, необхідними для ефективного виховання національної самосвідомості підростаючого покоління; у студентів сформовані ціннісні орієнтації, патріотичні ідеали, почуття власної національної гідності, вони горді за приналежність до національної спільноти; здатні до професійного зростання й самовдосконалення.

Практичне втілення моделі формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів відбувалось у три етапи: професійно-мотиваційний, інформаційно-змістовий, творчо-діяльнісний.

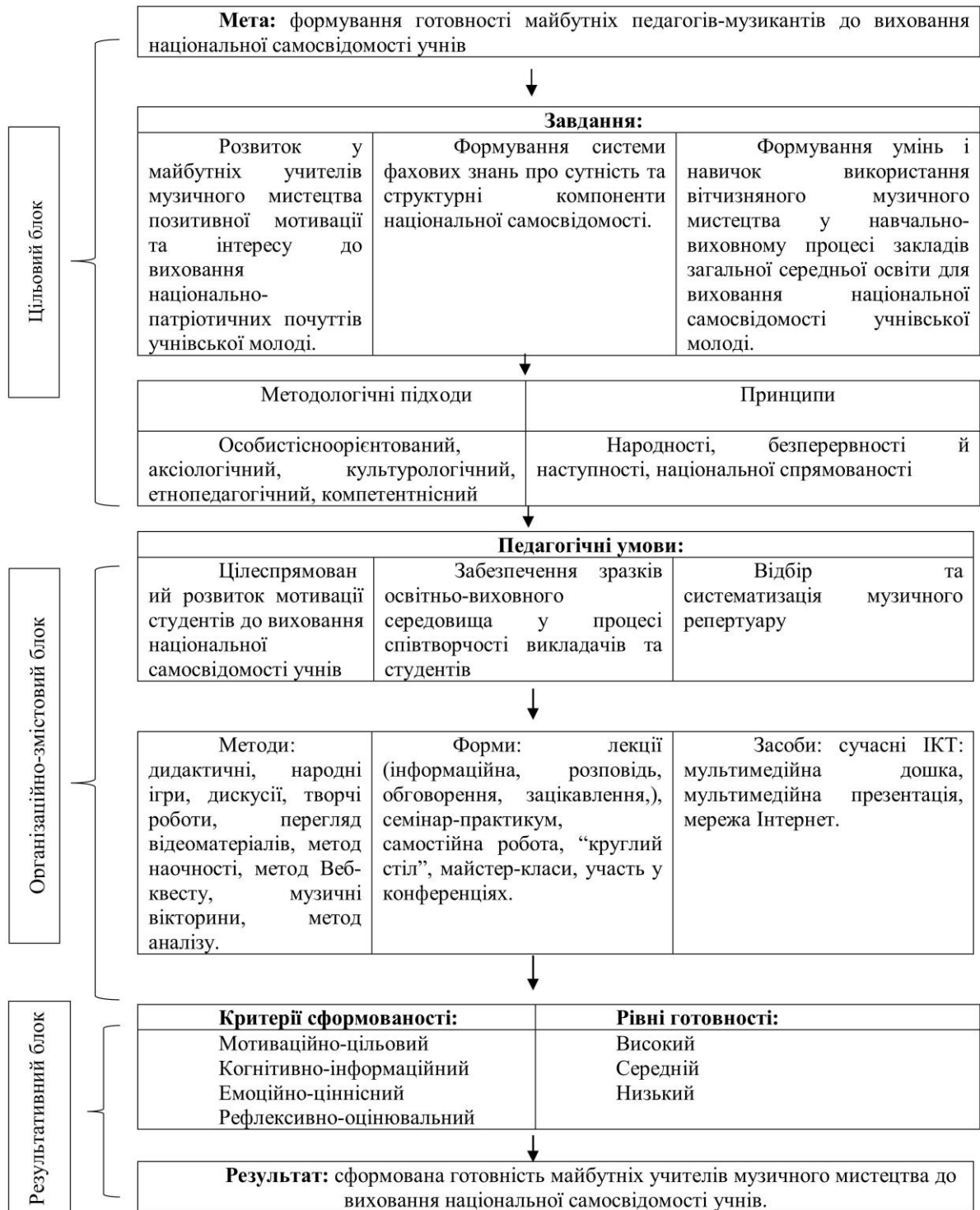
Метою першого *професійно-мотиваційного етапу* було формування позитивної мотивації майбутніх педагогів-музикантів до виховання національної самосвідомості учнів, що передбачав виконання таких завдань: розвиток зацікавленості майбутніх учителів музичного мистецтва проблемою виховання національної самосвідомості підростаючого покоління; формування інтересу та позитивної мотивації майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національно-патріотичних почуттів і національної самосвідомості учнів. Даний етап реалізували у процесі вивчення таких навчальних дисциплін: вокально-хорова підготовка (“Хор-клас”, “Хорове диригування”, “Постановка голосу”), “Теорія і методики музичної освіти”, “Практикум з народного співу”.

Другий *інформаційно-змістовий* етап був спрямований на формування у студентів системи фахових знань, умінь і навичок використання вітчизняного музичного мистецтва з метою виховання національно-патріотичних почуттів шкільної молоді. Під час даного етапу було впроваджено розроблений нами спецкурс “Основи виховання національної самосвідомості учнів”, заняття якого були спрямовані на з’ясування сутності поняття “національна самосвідомість”, її структурних компонентів, усвідомлення ролі вітчизняного музичного мистецтва як чинника виховання національної самосвідомості підростаючого покоління в умовах сьогодення.

*Творчо-діяльнісний* етап реалізували у процесі проходження майбутніми учителями музичного мистецтва педагогічної практики. На уроках музичного мистецтва майбутні педагоги-музиканти застосовували набуті фахові знання та уміння, отримані на уроках з диригування, постановки голосу, практикуму з народного співу, методики музичного виховання, теорії та методики викладання фахових дисциплін. Таким чином перевіряли наявність у майбутніх учителів музичного мистецтва знань, умінь та навичок використання виховного потенціалу вітчизняного музичного мистецтва до виховання національно-патріотичних почуттів учнівської молоді.

Таблиця 1

**Структурно-функціональна модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів**



Отже, структурно-функціональна модель формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів є цілісною, динамічною системою професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів, що об'єднує цільовий,

організаційно-змістовний та результативний блоки. Модель реалізували поетапно, результатом стала сформована готовність майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання національної самосвідомості учнів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аліксійчук О. С. Морально-естетичне виховання молодших школярів засобами української народної музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07. Київ, 2000. 23 с.
2. Бондаренко Л. А. Формування готовності майбутнього вчителя музики до професійного саморозвитку у процесі інструментально-виконавської підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2014. 235 с.
3. Варнавська Л. І. Формування готовності майбутніх учителів музики до аранжування музичних творів засобами комп'ютерних технологій : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Черкаси, 2010. 20 с.
4. Галузяк В. М., Сметанський М. І. Педагогіка: навч. посіб. 3-тє вид., випр. і доп. Вінниця : ДП Держ. карт. фабрика, 2006. 400 с.
5. Горожанкіна О. Ю. Формування духовної культури студентів музично-педагогічних факультетів вищих закладів освіти : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Одеса, 1999. 189 с.
6. Гусейнова Л. В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності : дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Ніжин, 2005. 246 с.
7. Енциклопедія освіти / гол. ред. В. Кремень. Київ : Юрінком, 2008. 1036 с.
8. Жаровська О. П. Патріотичне виховання студентів в освітньо-виховному середовищі педагогічного університету : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.07. Вінниця, 2015. 20 с.
9. Завалко К. В. Формування готовності майбутнього вчителя музики до інноваційної діяльності : автореф. дис. ... док. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2013. 41 с.
10. Краткий психологический словарь / под ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского; сост. Л. А. Карпенко. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 512 с.
11. Ліхницька Л. М. Формування готовності майбутнього вчителя музики до мистецької інноваційної діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2011. 20 с.
12. Маргітич К. Є. Підготовка вчителя початкової школи до формування національної свідомості молодших школярів в угорськомовних загальноосвітніх навчальних закладах закарпаття : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2009. 216 с.
13. Можайкіна Н. С. Формування естетичного відношення учнівської молоді до вокального мистецтва : навч. метод. посіб. Луцьк : Волиньполіграф, 2011. 94 с.
14. Мозгальова Н. Г. Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики : монографія, Вінниця : Меркьюрі-Поділля, 2011. 486 с.
15. Осипець Р. О. Виховання національної самосвідомості майбутніх учителів музики в процесі опанування українською народнопісенною культурою : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.07. Київ, 2000. 19 с.
16. Плохотнюк О. С. Формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Луганськ, 2009. 20 с.
17. Процюк В. М. Підготовка майбутніх учителів музики до виховання у молодших школярів морально-естетичних почуттів засобами народної музичної творчості : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Київ, 2007. 250 с.
18. Ростовський О. Я. Педагогічні основи керування процесом музичного сприймання школярів : автореф. дис. ... док. пед. наук: 13.00.01. Київ, 1993. 48 с.
19. Стратегія національно-патріотичного виховання дітей та молоді на 2016–2020 роки : Указ Президента України від 13 жовтня 2015 року № 580/2015. С. 1.
20. Теплова О. Ю. Формування готовності до творчої самореалізації майбутнього вчителя музики : дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Вінниця, 2005. 314 с.
21. Фрицюк В. А. Теоретичні та методичні засади підготовки майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку: дис. ... док. пед. наук : 13.00.04. Вінниця, 2017. 532 с.

22. Хомич Л. О. Професійно-педагогічна підготовка вчителя початкових класів. Київ : “Магістр-8”, 1998. 200 с.
23. Чорна Н. Б. Формування готовності до професійного саморозвитку майбутніх учителів мистецьких спеціальностей : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Вінниця, 2016. 23 с.
24. Шарапа Г. Ф. Підготовка майбутнього вчителя до виховання почуття людської гідності в учнів основної школи : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Дрогобич, 2016. 23 с.

#### REFERENCES

1. Aliksiychuk, O. (2000). “Moral and aesthetic education of junior pupils by means of Ukrainian folk music”, Thesis abstract for. Cand. Sc. (Theory and methodology of education), 13.00.07, Kyiv, 23 p. (in Ukrainian).
2. Bondarenko, L. (2014). “Formation of readiness of the future teacher of music for professional self-development in the process of instrumental-performing training”, Diss. Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Kyiv, 235 p. (in Ukrainian).
3. Varnavska, L. (2010). “Formation of readiness of future music teachers to arrange musical works by means of computer technologies”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Cherkasy, 20 p. (in Ukrainian).
4. Galuziak, V. M., Smetansky, M. I., Shakhov, V. I., (2006). *Pedagogika: navch. posibnyk* [Pedagogy: tutorial]. Vinnytsia, State Enterprise Maps Factory. (in Ukrainian).
5. Gorozhankina, O. (1999). “Formation of spiritual culture of students of musical-pedagogical faculties of higher educational institutions”, Diss. Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Odesa, 532 p. (in Ukrainian).
6. Huseynova, L. (2005). “Formation of Readiness of Future Music Teachers for Instrumental-Performing Activity”, Diss. Cand. Sc. (Theory and teaching methods), 13.00.02, Nizhyn, 246 p. (in Ukrainian).
7. Kremen, V. (2008). *Entsiklopediya obrazovaniya* [Encyclopedia of Education], Kyiv, Yurinkom. (in Ukrainian).
8. Zharovska, O. (2015). “Patriotic education of students in educational and educational environment of the pedagogical university: author’s abstract”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and methodology of education), 13.00.07, Vinnytsia, 20 p. (in Ukrainian).
9. Zavalko, K. (2013). “Formation of Readiness of the Future Music Teacher to Innovative Activity”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Theory and teaching methods), 13.00.02, Kyiv, 41 p. (in Ukrainian).
10. Petrovsky, A. V., Yaroshevsky, M. G., (1998). *Kratkiy psikhologicheskiy slovar* [Brief psychological dictionary], Rostov-on-Don: Phoenix. (in Russian).
11. Likhitska, L. (2011). “Formation of readiness of the future teacher of music for artistic innovation activity”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and teaching methods), 13.00.02, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
12. Margitych, K. (2009). “Preparation of elementary school teacher for formation of national consciousness of junior pupils in Hungarian-language general educational institutions of Transcarpathia”, Diss. Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Kyiv, 216 p. (in Ukrainian).
13. Mozhaykina, N. (2011). *Formuvannia estetychnoho vidnoshennya uchnivskoi molodi do vokalnogo mystetstva: navch. posibnyk* [Formation of aesthetic attitude of student youth to vocal art]. Lutsk: Volyn Polygraph. (in Ukrainian).
14. Mozgalova, N. (2011). *Teoretyko-metodychni zasady instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky vchytelya muzyky* [Theoretical and Methodical Foundations of Instrumental-Performing Teacher Training], monograph, Vinnytsia, Mercury-Podillya. (in Ukrainian).
15. Osypets, R. (2000). “Education of national consciousness of future music teachers in the process of mastering Ukrainian folk-verse culture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and methodology of education), 13.00.07, Kyiv, 19 p. (in Ukrainian).
16. Plokhotniuk, O. (2009). “Formation of professionally valuable orientations of students of artistic and pedagogical specialties in the process of musical-performing activity”, Thesis abstract for



- Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Lugansk, 20 p. (in Ukrainian).
17. Protsiuk, V. (2007). "Preparation of Future Music Teachers for Upbringing of Younger Schoolchildren of Moral and Aesthetic Senses by means of folk musical creativity", Diss. Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Kyiv, 250 p. (in Ukrainian).
  18. Rostovski, O. (1993). "Pedagogical bases of control of the process of musical perception of schoolchildren", Thesis abstract for Doct. Sc. (General pedagogy and history of pedagogy), 13.00.01, Kyiv, 48 p. (in Ukrainian).
  19. Strategy of national-patriotic upbringing of children and youth for 2016–2020 years, available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/580/2015> (access date October 13, 2015). (in Ukrainian).
  20. Teplova, O. (2005). "Formation of Readiness for Creative Self-Realization of the Future Music Teacher", Diss. Cand. Sc. (Theory and teaching methods), 13.00.02, Vinnytsia, 314 p. (in Ukrainian).
  21. Frytsiuk, V. (2017). "Theoretical and methodological principles of training of future teachers for continuous professional self-development", Diss. Doct. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Vinnytsia, 532 p. (in Ukrainian).
  22. Khomich, L. (1998). *Profesiino-pedahohichna pidhotovka vchytelia pochatkovykh klasiv* [Professional and pedagogical training of primary school teachers], Kyiv, Master-8. (in Ukrainian).
  23. Chorna, N. (2016). "Formation of preparedness for professional self-development of future teachers of artistic specialties: author's abstract", Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Vinnytsia, 23 p. (in Ukrainian).
  24. Sharapa, G. (2016). "Preparation of a future teacher for the education of a person's dignity in primary school students", Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and methodology of vocational education), 13.00.04, Drohobych, 23 p. (in Ukrainian).

УДК 784.3 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.14>

**Наталія Ковмір**

<https://orcid.org/0000-0002-5839-4079>

асистент

Київський національний університет культури і мистецтв  
[natakovmir@gmail.com](mailto:natakovmir@gmail.com)

**Діна Виноградча**

<https://orcid.org/0000-0003-0837-2995>

концертмейстер

Київський національний університет культури і мистецтв  
[vynogradchad@gmail.com](mailto:vynogradchad@gmail.com)

### **КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті розкрито особливості камерно-вокальних творів, представлених у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття та виділено специфіку взаємодії в них традиційних та новаторських засад. Наголошено на формуванні в українській композиторській практиці стійких традицій написання вокальних творів. Підкреслено, що одним з актуальних питань для вокаліста є вибір репертуару. Зазначено, що виконання камерних творів потребує особливої налаштованості співака, яка неможлива без*

*глибокого розуміння авторського задуму. Простежено тенденцію звернення до творів поетів-класиків, використання народних текстів, інтересу до поезії, пов'язаної із символікою Сходу.*

**Ключові слова:** вокаліст, камерно-вокальний твір, цикл, композитор, поезія.

**Наталья Ковмир**

ассистент

Киевский национальный университет культуры и искусств

**Дина Виноградча**

концертмейстер

Киевский национальный университет культуры и искусств

### **КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

*В статье раскрыты особенности камерно-вокальных произведений, представленных в творчестве украинских композиторов второй половины XX – начала XXI века и выделена специфика взаимодействия в них традиционного и новаторского начал. Отмечено формирование в украинской композиторской практике устойчивых традиций написания вокальных произведений. Подчеркнуто, что одним из актуальных вопросов для вокалиста является выбор репертуара. Отмечено, что исполнение камерных произведений требует особого настроения певца, который невозможен без глубокого понимания авторского замысла. Прослежены тенденции обращения к произведениям поэтов-классиков, использование народных текстов, интереса к поэзии, связанной с символикой Востока.*

**Ключевые слова:** вокалист, камерно-вокальное произведение, цикл, композитор, поэзия.

**Nataliia Kovmir**

Assistant

Kyiv National University of Culture and Arts

**Dina Vynohradcha**

Concertmaster

Kyiv National University of Culture and Arts

### **CHAMBER-VOCAL WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY**

*In the article is to reveal the characteristics of chamber-vocal works presented in the works of Ukrainian composers of the second half of the XXth – beginning of the XXIst centuries and to highlight the specificity of the interaction between the traditional and the innovative. The methodology consists in using the methods of analysis and synthesis, a comparative method for identifying features inherent in the chamber-vocal works of modern composers. Certain aspects related to the innovative beginning inherent in the chamber-vocal works of Ukrainian composers of the second half of the XX–XXI century are emphasized.*

*Each of the authors chooses his own unique way in the interpretation of literary poetic images. You can find many examples of writing romances, songs and cycles not only on the texts of famous poets, but also on their own. Chamber and vocal compositions require artists to have skills that are different from those that arise when singing great works, including operas or separate rooms from it. It is a question of the extremely high requirements put forward by participants in the piano and voice dialogue. The artistic image consists of the interaction of these parties, their harmonious combination.*

*Attention is paid to the formation of the traditions of writing vocal works in Ukrainian composing practice. One of the pressing issues for the vocalist is the choice of repertoire. Execution of*

*chamber works requires a special mood of the singer, which is impossible without a deep understanding of the author's intention. The chamber-vocal creativity of the Ukrainian composers of the second half of the XX–XXI centuries is characterized by a number of features. In general, from the second half of the XX century there is a growing interest in chamber and vocal genres, and such works arise in various composers who work in different style directions. For most authors, it is characterized by bright software, a wide range of poetic texts that give impetus to writing works. It is quite interesting to choose a mix of performances, which is not limited to a duet of voice and piano, but can be expanded by the addition of other instruments. So, for example, vocal-instrumental work with a more advanced performance is Opera rustica for two soloists and E. Stankovych's chamber orchestra. In many leading composers, chamber music, vocal-instrumental and purely instrumental has not only the undeniable importance of both independent and completed works, but also those that serve as a place for manifestation of the desire of the composer to certain discoveries that may be involved in other larger-scale works.*

*There is a tendency to appeal to the works of classic poets, the use of folk texts. Fundamentally new is the interest in poetry, associated with the symbols of the East. The authors write not only works for piano and voice, but also strive to create more innovative performing compositions. The topic is often associated with the intimacy of the statement.*

**Keywords:** *vocalist, chamber-vocal work, cycle, composer, poetry.*

Серед творів, що викликають значний науковий та виконавський інтерес, виокремлюються камерно-вокальні твори. Їхній розвиток у контексті історії музичного мистецтва спочатку як побутових, а згодом і концертних жанрів сприяв тому, що утворився значний спектр можливостей трактування композиторами невеликих творів – від порівняно простих романсів чи пісень у куплетній формі до цілих сцен, що мають складну форму та розвинену драматургію. Українські композитори часто звертаються до камерно-вокальних творів, прагнучи розкрити в них власні творчі задуми, трактуючи їх як сферу втілення найбільш ліричних образів та передачі глибоко інтимних почуттів.

Виконавські аспекти, пов'язані з українською камерно-вокальною музикою кінця ХХ – початку ХХІ ст., досліджують у своїй праці О. Баланко [1] та О. Кушнірук [5]. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття проаналізована в дисертаційному дослідженні О. Гуркової [3]. Проблема добору вокального репертуару, який використовують при фаховій підготовці естрадного співака, окреслена у праці С. Гмиріної [2]. Деякі риси творчого підходу В. Антонюка висвітлені в інтерв'ю з композитором І. Курковою [4]. Камерність як ознаку творчості Є. Станковича досліджено в статті А. Луїної [6]. Особливості композиторського світобачення В. Сильвестрова та принципи його розуміння природи творчості викладені у збірці лекцій-бесід, проведених за організаційною підтримкою С. Пілютикова [7].

Мета статті – розкрити особливості камерно-вокальних творів, представлених у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття та виділити специфіку взаємодії в них традиційної і новаторської засад.

У творчості сучасних композиторів можна віднайти чимало прикладів звернення до вокальних творів. Аналіз камерно-вокальних творів є завданням, що надзвичайно важливе для усіх учасників музичного діалогу, які беруть участь у його виконанні. І вокалісти, і концертмейстери-піаністи мають добре розумітися на тих глибинних сенсах, які заклав автор. Окрім цього, вкрай доцільним є наявність уявлення про місце твору в контексті інших вокально-інструментальних опусів, представлених у вітчизняній культурі. “Твір з акомпанементом, як і сольний, потребує глибокого й тонкого розуміння особливостей відтворення авторської інтенції. Це завдання ускладнене вимогою музикування в ансамблі, необхідністю чути партнера й вести рівноправний музичний діалог” [5, с. 104].

Підкреслимо важливість осягнення репертуару, який має постійно оновлюватися, не бути одноманітним та представляти широкий спектр стилістичних і тематичних вимірів. Коли йдеться про камерно-вокальні жанри, такі, як романс і народна пісня, є надзвичайно важливим їх включення для виконання не лише академічними вокалістами, а й естрадними. “Як засвідчує

досвід роботи зі студентами-вокалістами у мистецьких навчальних закладах, для повноцінного професійного розвитку в процесі фахового навчання вокальний репертуар має складатися з основних різножанрових та різностильових творів: вокаліз, народна пісня, джазовий стандарт, романс, світовий хіт та ін.” [2, с. 107].

Кожен з авторів обирає свій неповторний шлях у питанні трактування літературних поетичних образів. Можна віднайти чимало прикладів написання романсів, пісень та циклів не лише на тексти відомих поетів, а й на власні. Камерно-вокальні твори потребують від виконавців навичок, що відрізняються від тих, які постають при співі великих творів, у тому числі опери чи окремих номерів з неї. Мова про те, що тут перед учасниками діалогу фортепіано та голосу – надзвичайно високі вимоги. Художній образ складається із взаємодії цих партій, їхнього гармонічного поєднання. “Завдання, що постають перед камерним виконавцем, почасти є надскладними, а їх вирішення можливе лише за умови граничної концентрації усіх виконавських ресурсів вокаліста. Адже камерний спів відрізняється від оперного не тільки “зовнішньо” (потужністю звуку), а й із погляду відповідальності вокаліста за донесення художньої інформації, насиченість якої спроможний передати тільки музикант із всебічною професійною підготовкою” [1, с. 102–103].

Надзвичайно різноманітні підходи до формування художнього цілого запропонували українські композитори. Прагнення до оновлення музичної мови, втілення різних образних сфер, опанування композиційних технік сприяли написанню новаторських творів, які дали змогу розширити уявлення про підходи до трактування камерно-вокальної сфери. Балансування між традиційним та інноваційним приводить до великого спектра камерно-вокальних творів, які важко звести до єдиного типу. О. Баланко підкреслює значення експериментальних тенденцій, що проявились у другій половині ХХ століття. “Вітчизняна камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть окреслила широке коло взаємодії компонентів “традиційного” та “сучасного” музичного мислення митців, що об’єднало в цілісну систему музично-виразові засоби, якими втілюється композиторський задум. Уже з початку авангардного руху в музиці 1960-х років перспектива вільного самовираження постійно приваблювала молодих композиторів, стимулюючи активні творчі пошуки та експерименти” [1, с. 90].

Загалом, із другої половини ХХ століття наявне зростання інтересу до камерно-вокальних жанрів, причому подібні твори пишуть композитори, які працюють у різних стильових напрямках. Для більшості авторів характерні яскрава програмність, широке коло поетичних текстів, що стають поштовхом для написання творів. Цікавим є вибір виконавських складів, який не обмежується дуєтом голосу та фортепіано, а може розширюватися за рахунок додавання й інших інструментів. Так, прикладом вокально-інструментального твору з розширеним виконавським складом є “Opera rustica” для двох солістів і камерного оркестру Є. Станковича. У багатьох провідних композиторів камерна музика, вокально-інструментальна, та суто інструментальна, має не лише безперечно важливе значення як самостійні та завершені твори, а й такі, що служать місцем прояву прагнення композитора до певних відкриттів, які можуть бути залучені також у масштабніших творах. Подібні риси притаманні для творчого спадку відомого українського майстра – Є. Станковича. Сучасна дослідниця А. Луніна наголосила на цій рисі музики композитора: “Для Євгена Станковича камерна музика – своєрідна творча лабораторія, сфера новацій, напрацювання нових композиційних прийомів і виразових засобів. Усе, що композитор знайшов у сфері камерної музики, далі він транспонував у великомасштабні твори. Більше того, музика камерного жанру завжди розвивалася паралельно з музикою великих полотен Майстра” [6, с. 141]. Вокальні засади у творчості видатного майстра, частіше є частиною великих симфонічних творів або представлені у музиці до кінострічок.

Більш камерні вокальні твори представлені у спадщині провідного майстра української композиторської школи – В. Сильвестрова. Він є автором низки вокальних циклів для голосу та фортепіано, зокрема “Тихі пісні” на слова поетів-класиків. Цей цикл, що складається з 24 пісень, поєднав абсолютно різні поетичні твори, змальовуючи широкий спектр ліричних почуттів. Провідною рисою цих пісень є гармонічна єдність поезії та музики. Композитор

намагається наголошувати за допомогою інтонаційних зворотів на кожному відтінкові у зміні настрою в поетичному тексті, що сприяє створенню враження надзвичайної широти вислову автора та виникненню безупинного співу. Одним із провідних принципів композитора є його здатність звертатися до слухача безпосередньо, не потребуючи додаткових пояснень чи передмов. Вона впливає на чуттєвий бік людської душі. Н. Герасимова-Персидська, характеризує його творчий підхід, зазначила, що "... як композитор він постійно прагне досягнути до нас. На відміну від музики, в якій є приховані шари (нині багато займаються дослідженням того, скільки шарів можна зняти у творі), вона нічого не приховує... Музика Сильвестрова чудова тим, що може нас супроводжувати. А супроводжувати нас може лише та музика, яку можна навіть наспівати, тому що вона володіє не тільки мелодією, а й інтонацією" [7, с. 4]. У його творах для фортепіано, а також у камерно-вокальних опусах наявний тип фактури, що сповнений повітрям, дещо нагадуючи світовідчуття, яке виникає при прослуховуванні музики Ф. Шопена. Кожна з пісень, що належить до циклу, стала породженням життєвого досвіду композитора; виникнення циклу було зумовлено самим музичним матеріалом, потребою його "доповнення" та об'єднання спільною виконавською манерою "sotto voce".

Чимало вокальних творів написав провідний композитор-класик І. Карабиць. Він є автором багатьох вокальних циклів, яким виконавці віддають перевагу, порівняно з окремими творами. Іван Карабиць використовує як "стандартний" виконавський склад голос та фортепіано – у вокальних циклах "Три пісні на народні тексти", "Пастелі" на вірші П. Тичини, "Повіста" на вірші О. Куліча, "На березі вічності" й "Мати", написані на вірші Бориса Олійника, а також і більш новаторські поєднання, як у циклі "Пісні Явдохи Зуїхи" для голосу, флейти й альта, "Із пісень Хіросіми" для голосу і флейти на вірші Ейсаку Йонеді, "Ранкова сьоїта" для голосу й естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка та В. Губарця. У кожному з циклів композитор обирає певний шлях розвитку музичного матеріалу. В тих творах, де простежується зв'язок з фольклорними засадами на рівні вербальному, цей матеріал буде послідовно розгортатись і в музично-інтонаційному плані – як у циклі "Три пісні на народні тексти". "Зберігаючи фольклорні тексти, І. Карабиць створює до них власні мелодії в народному дусі та здійснює їх гармонізацію, для якої характерні специфічна, терпка дисонантна гармонія, рух паралельними тризвуками, секст- і квартсектакордами, використання кластерів та рис, притаманних сонорному звучанню" [3, с. 68–69]. Композитор підкреслює ключові слова за допомогою ладу, плачових інтонацій, розкриваючи жанрові витоки пісень. Принципово іншим є підхід у циклі І. Карабиця "П'ять пісень" на слова Р. Тагора, де переважають роздуми про питання діалектики життя та смерті, що характерно для східної і західної філософії. Переважають тональна невизначеність, колористичний характер гармонії, наявність єдиної інтонаційної лінії в усьому циклі. Зв'язок між піснями сприяє створенню монолітного твору, що розквітається різними барвами.

Інтерес до неординарних вербальних текстів наявний і у циклах інших українських композиторів. Так, у циклі "Пісні кохання" І. Алексійчук, написаному для сопрано в супроводі фортепіано на вірші стародавніх поетів, розкриті різні етапи розвитку ліричних почуттів. За рахунок єдиної сюжетної лінії, використання лейтмотивів та інтонаційних зв'язків між різними солоспівами досягається враження надзвичайно гармонічно сконструйованого циклу. "Цілісність драматургії циклу досягається завдяки тематичним та стильовим засобам. Серед лейтмотивів циклу представлені теми-символи в японській міфології: тема кохання (перший, другий, четвертий, сьомий солоспів), тема гірських схилів (перший сьомий солоспів), тема гірського потоку (третій солоспів), тема серпанку (перший солоспів), тема ночі (четвертий і шостий солоспів), тема крил птахів (шостий солоспів), тема тремтіння серця (перший і сьомий солоспів), тема недовіри й обману (п'ятий солоспів), тема тужливих спогадів за коханим (сьомий солоспів)" [3, с. 121].

Звернення до творів поетів-класиків (українських, західноєвропейських, російських), притаманне і для творчості композиторів молодого покоління, котрі наслідують притаманні їм попередникам певні риси, долучаючи й власний підхід до komponування вокальних опусів. Зокрема, молодий композитор Валерій Антонюк є автором, який поєднує у творчості багато

різних стилєвих напрямків. У його композиторському доробку є низка пісенних циклів на вірші О. Пушкіна, О. Мандельштама, Т. Шевченка, В. Стуса, П. Верлена, Ф. Г. Лорки. Сам композитор вказує на те, що написання творів на поетичні тексти є виразом прагнення вступити у своєрідну комунікацію з геніальними майстрами, яка буде проявлятися у прагненні розкрити їх задум і намаганні по-своєму його художньо опрацювати. “Мені завжди було цікаво працювати з віршами видатних поетів. Створюючи музику, композитор мусить... збагнути внутрішній світ поета. Завдання сучасного композитора – створити музику якісно нового й високого рівня виразності” [4, с. 12].

В. Антонюк зазначає, що вибір того чи іншого стилєвого напрямку, мистецькі смаки є тією сферою, яку не можна певним чином прищепити штучно. Адже люди повинні мати змогу слухати те, що їм до вподоби, а пошук власного та глибокого емоційного мистецтва має йти від особистості. “По-перше, кожна людина повинна мати право на вибір у мистецтві. По-друге, більшості людей не можна нав’язати складну академічну музику. По-третє, якщо навіть шляхом нав’язування постійно крутити по всіх FM-радіостанціях складну атональну або навіть “просту” тональну для людського слуху і сприйняття академічну музику, то вона ніколи не стане масовою” [4, с. 12].

Акцентовано на певних аспектах, пов’язаних із новаторськими засадами, притаманними камерно-вокальним творам українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Наголошено на формуванні в українській композиторській практиці традицій написання вокальних творів. Одним з актуальних питань для вокаліста є вибір репертуару. Виконання камерних творів потребує особливої налаштованості співака, яка неможлива без глибокого розуміння авторського задуму. Камерно-вокальна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття характерна рядом рис. Зокрема, можна простежити тенденцію звернення до творів поетів-класиків, використання народних текстів. Принципово новим постає інтерес до поезії, пов’язаної зі символікою Сходу. Автори пишуть не тільки твори для фортепіано та голосу, а й прагнуть створювати більш новаторські виконавські склади.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.
2. Гмиріна С. В. Добір навчального вокального репертуару як складова фахової підготовки естрадного співака. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 2016. № 1. С. 105–108.
3. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 324 с.
4. Куркова І. Валерій Антонюк: “Висока музика ніколи не стане масовою”. *Слово Просвіти*, ч. 2, 2012. 12–18 січня. С. 12.
5. Кушнірук О. У ракурсі – камерно-вокальний жанр. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2010. Число 1 (29). С. 104–106.
6. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича: на перехресті “картинно-пейзажної візуальності”, “кінозображальності” й “нової простоти. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 5 (16). С. 141–147.
7. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-беседи. По матеріалам встреч, організованих Сергеем Пилотиковым. Киев : Дух и літера, 2010. 372 с.

#### REFERENCES

1. Balanko, O. M. (2016). “Ukrainian chamber vocal music of the late XX – early XXI century as an executable phenomenon”, The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.03, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 246 p. (in Ukrainian).

2. Hmyrina, S. V. (2016). Selection of the educational vocal repertoire as a component of the professional preparation of the pop singer, *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu diskursi* [Musical art in the educational discourse], no. 1, pp. 105–108. (in Ukrainian).
3. Gurkova, O. M. (2016). “Creativity of I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the twentieth century”. The dissertation of the candidate of Art Studies: 17.00.03, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 324 p. (in Ukrainian).
4. Kurkova, I. (2012). Valeriy Antonyuk: “High music will never become massive”, *Slovo Prosvity* [Word of Prosvita], part 2, p.12. (in Ukrainian).
5. Kushniruk, O. (2010). In the perspective – chamber-vocal genre, *Studii mystetstvoznachchi* [Studios of Art], Number 1 (29), Kyiv: IMF, pp. 104–106. (in Ukrainian).
6. Lunina, A. (2013). The chamber format of Yevhen Stankovych’s work: at the crossroads of “picture-landscape visuality”, “film-image” and “new simplicity”, *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznachchoi nauky* [Actual problems of artistic practice and art-science science], Issue 5 (16), Kyiv: Phoenix, pp. 141–147. (in Ukrainian).
7. Silvestrov, V. (2010). *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym* [Wait for the music. Lectures, conversations. Based on materials of meetings organized by Sergey Pilyutikov], Kyiv: Dukh i Litera. (in Russian).

УДК 398.82 (161.2) “.../20”

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.15>

**Лідія Остапчук**

<https://orcid.org/0000-0003-1538-4919>

заслужена артистка України, старший викладач  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
ostapchuk@i.ua

**Ольга Лаврінчук**

<https://orcid.org/0000-0001-5664-6722>

старший викладач  
Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
olav2110@gmail.com

## ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ ПЕРІОДУ ЗИМОВОГО СОНЦЕСТОЯННЯ ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

У статті досліджено пісенні традиції українців, що супроводжують зимову календарну обрядовість. Окреслено витoki та шляхи розвитку найдавнішого пласту пісенного фольклору з часів середнього неоліту до наших днів. Охарактеризовано причини його виникнення, обумовлені суспільно-економічним прогресом трансформації, та зміну на різних історичних етапах його суспільної ролі. Висвітлено спільні й відмінні риси колядок і щедрівок, їх зв'язок з обрядом та шлях від сакральньо-духовних засад у добу неоліту до карнавальної забави в наш час.

**Ключові слова:** колядка, щедрівка, пісенний фольклор, українські традиції, зимові свята та обряди.

**Лидия Остапчук**

заслуженная артистка Украины, старший преподаватель  
Винницкий государственный педагогический университет  
имени Михаила Коцюбинского

**Ольга Лавринчук**

старший преподаватель  
Винницкий государственный педагогический университет  
имени Михаила Коцюбинского

### **ТРАНСФОРМАЦИИ УКРАИНСКИХ ПЕСЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ПЕРИОДА ЗИМНЕГО СОЛНЦЕСТОЯНИЯ ОТ ИСТОКОВ К СОВРЕМЕННОСТИ**

*В статье исследованы песенные традиции украинцев, которые сопровождают зимние календарные обряды. Очерчено истоки и пути развития самого древнего пласта песенного фольклора со времен среднего неолита до наших дней. Охарактеризовано причины его возникновения, обусловленные общественно-экономическим прогрессом трансформации, изменение на разных исторических этапах его общественной роли. Освещены общие и отличные черты колядок и щедривок, их связь с обрядом и путь от сакрально-духовного начала во время неолита до карнавальная забавы в наши дни.*

**Ключевые слова:** колядка, щедривка, песенный фольклор, украинские традиции, зимние праздники и обряды.

**Lidiya Ostapchuk**

Senior Lecturer  
Vinnytsia Mykhailo Kotsyubinsky State Pedagogical University  
Honored Artist of Ukraine

**Olga Lavrinchuk**

Senior Lecturer  
Vinnytsia Mykhailo Kotsyubinsky State Pedagogical University

### **TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN SONG TRADITION OF PERIOD OF WINTER SOLSTICE ARE FROM SOURCES TO CONTEMPORANEITY**

*In the article authors analyses song traditions of Ukrainians that accompany a winter calendar rites, broadly speaking characterize sources and ways of development the oldest to the layer of song folklore from times of middle neolith to our days, describe reasons of his origin and conditioned by social-economic progress of transformation.*

*In basis of winter ceremonies that came to us from prehistoric twenty-four hours and accompanied by singing of christmas carol and shchedrivky, celebration in honour of daily luminary, night sky and life-giving force of water lies. Christmas carol, being conceived as musical accompaniment of heathen ritual in honour birth of a Young Sun, today is a decoration and inalienable constituent of christian holiday of Christmas of Rescuer, Son Divine Jesus Christ.*

*Find shchedrivky only in Ukrainian folklore. Execute them on the Generous evening on the eve of birth of young month. They accompany the ceremony of driving of Goat and Malanka, style an owner, his family, and his states. Execute shchedrivky and on Christening.*

*Both the maximal closeness of period of their implementation (a moving-off of a sun is in ascending position) unites a christmas carol and shchedrivky and that in a calendar-ceremonial circle they come forward as symbols of magic of annual sunny cycle. However both varieties of calendar-ceremonial folklore are convolute were to different celestial forces, served different ritual actions, and it stipulates the different sacral loading, that is why they have an excellent rhythmic and melodious structure, refrains and offenses. Shchedrivky is more old originally.*



*Separate group of songs that is executed during winter holidays, the Biblical present christmas carol, that appeared as a result of fight of Christian Church with “heathen” customs and song on evangelic themes that was created and spread clergymen from middle of 18 century. A christmas carol and shchedrivky of pre-christian period lose the primitive value gradually, become entertaining part of christian winter holidays, sacral functions pass to Church.*

*In a 20 century transformed by christianity, most ancient customs and ceremonies in honour the heavenly bodies of time of neolith, again test aggressive influence. The process of complete loss is completed by them sacral and ritual value.*

*Ukrainian song traditions of period of winter solstice are a difficult folklore complex, in that there is the united experience, religiously-magic beliefs and high-aesthetic traditions. They passed a way from the sacral-spiritual beginning of time of neolith to carnival fun*

*Being sight of the Ukrainian spiritual culture, christmas carol and shchedrivky need maintenance, restoration, reconstruction and careful study all the dynamic displays, in fact it is living witnesses of continuity and centuries-old history of the Ukrainian ethnos Simultaneously, as a constituent of modern culture, they live and develop on the laws of present time. Understanding of sources, historical development and processes of their transformation helps to realize the depth of chums of our spirituality, wakes ethnic memory, assists self-knowledge and forming of national consciousness, claim of Ukrainians as deserving all-sufficient European.*

**Keywords:** *Christmas carol, shchedrivka, song folklore, Ukrainian traditions, winter holidays and ceremonies.*

Національне самопізнання – це єдиний правильний шлях повноцінного відродження та розвитку демократичного суспільства, адже на історичній пам’яті нації, збереженні традицій, емоційно-ціннісній оцінці минулого і сучасного ґрунтується національна свідомість, яка є активним чинником соціальних змін і перетворень. Пізнавши саму себе, нація зможе позитивно впливати на довколишній світ, удосконалювати соціальний устрій, своє буття і його сенс, адекватно реагувати на зміну потреб, інтересів, цінностей, переймати досвід, уникати помилок, оздоровлювати суспільство. З цього випливає необхідність вивчення і збереження як матеріальної, так і духовної культурної спадщини, що стала незаперечним фактом для всіх цивілізованих держав світу. Усвідомлення визначальної ролі дослідження і збереження культурного надбання народу є вагомим фактором його національного розвитку.

Системні дослідження українського пісенного фольклору розпочали з другої половини XIX століття. Вперше наукове видання українських колядок та щедрівок окремою збіркою здійснив видатний український фольклорист Володимир Гнатюк у Львові 1914 р. в XXXV і XXXVI томах “Етнографічного збірника” [2]. Друге велике видання здійснив у 1965 році відділ фольклористики Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР: “Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року” в серії “Українська народна творчість”; упорядник та автор передмови “Величальні пісні українського народу” О. І. Дей [3]. До збірки увійшли пісенні зразки, зібрані на всій території України протягом майже 150 років. Багато з них були надруковані вперше.

Серед досліджень XX століття варто відзначити унікальне 6-томне енциклопедичне видання дослідника української етнографії професора С. Килимника під назвою “Український рік у народних звичаях в історичному освітленні” [9]. Перший том присвячений аналізу пісень зимового циклу. Не можна оминати увагою відомий етнографічний нарис О. Воропая “Звичаї нашого народу”, в якому ретельно описано звичаї та обряди різних регіонів України, пов’язані з народним та релігійним календарями [1].

Дослідження новорічної обрядовості українців знаходимо у працях О. Курочкіна [12], Ю. Крутя [11], О. Кожолянко [10], М. Лановик, З. Лановик [13], М. Чумарної [14] та багатьох інших українських науковців. Особливою ґрунтовністю, комплексним характером дослідження з опорою на досягнення етномузикології, логіки, палеопсихології, лінгвістики, археології, історії, етнографії та новими поглядами на походження музики вирізняються наукові праці А. Іваницького [5–8]. Його наукові праці свідчать про вихід українського мистецтвознавства на якісно новий етап розвитку.

Мета статті – проаналізувати пісенні традиції українців, що супроводжують зимову календарну обрядовість, простежити в загальних рисах шлях найдавнішого пласту пісенного фольклору з часів середнього неоліту до нинішніх днів, показати причини його виникнення, обумовлені суспільно-економічним розвитком трансформації, зміну його суспільної ролі на різних історичних етапах, представити народну пісню як форму збереження родової пам'яті українського етносу, що носить ознаки безперервності та свідчить про давні витoki його духовності, глибокі корені історії та культури.

Календарна обрядовість своїми коренями сягає доби неоліту. Дохристиянська релігія мала космогонічне уявлення про світ. Небесні тіла і сузір'я вважали богами, а назви небесних тіл та сузір'їв були іменами богів. Сонце, від якого значною мірою залежав добробут, постійно рухалося небом і обумовлювало господарську діяльність.

Кожний новий виток вічного сонячного коловороту, а з ним і землеробський рік, для наших пращурів розпочинався із зимового сонцестояння та ритуалів на честь народження нового сонця. Вони “відігравали роль “пускових механізмів” ініціальної магії, скерованої на забезпечення успішності чергового землеробського року” [3, с. 18]. За давніми віруваннями, у період зимового сонцестояння в сузір'ї Стрільця (головний давньоруський бог Перун, що метав вогняні стріли) з голови богині Лади, яка була втіленням світла, народжується немовля Божич-Сонце. Саме з того часу походить лексика “Різдво” як символ радості, надії на нове життя. Різдво з глибини віків відзначають багато народів на всіх континентах. Його визнають більшість світових релігій. Православні християни почали святкувати Різдво через 378 років після народження Ісуса Христа.

Наступним святом зимового циклу є народження Молодика – першого молодого місяця після зимового сонцестояння. Йому передує Щедрий вечір, коли з небес спускається бог щедрот, оглядає все суще на землі, чує всі прохання та обдаровує згідно заслугами. На землю повертається визволена з підземелля людським сином Черчиком донька богині землі Маяна (Милана, Меланка), провісниця весни, обов'язком якої було “замаяти”, вбрати землю в трави і квіти. А ще, за віруваннями наших предків, цієї ночі батько сузір'їв зодіаку, що уособлює небесне світло, Бог-коваль Сварог подарував людям плуг і провів першу борозну як символ єднання небес із землею. В цей період на зоряному небі яскраво сяє сузір'я Оріон, яке наші предки йменували Плугом, або Золотим Плугом. Вшановуючи його, вони виходили на пагорби і під зорями проводили ритуальні дії. Це було свято нічного неба, і святкували його після заходу сонця.

Уночі на дванадцятий день після Різдва праслов'яни вшановували богиню води Дану (Да – вода, На – неня, мати). Вона з'явилася на землі разом з вогнем та світлом під час народження Богинею Ладою Всесвіту, а тепер Бог Ордан, або ще називають його Ярдан (Ярило – Сонце, Дана – Вода), освячує її всюдисущим і всеправедним світлом молодого Божича-Сонця, надає їй сили й чистоти. Вода – дарує землі життя, плодючість, і є запорукою врожаю та добробуту землероба.

Підсумовуючи короткий опис основних витоків української народної пісенної традиції зимового циклу, варто зазначити, що язичницька календарна обрядовість відповідає рухові сузір'їв та небесних тіл. “Наші пращури колись жили у суворій відповідності з космічними ритмами, тому їхні традиції були освячені найперше єдністю з Всесвітом, а не зовнішньою атрибутикою” [14, с. 27]. В основі зимових обрядів, які дійшли до нас з доісторичної доби, лежить вшанування денного світила, нічного неба та життєдайної сили води.

Зимова календарна обрядовість українців, як зрештою і всіх слов'ян, завжди супроводжувалася співом. Упродовж тисячоліть для наших предків колядки та щедрівки асоціювалися зі споконвічними зимовими святами, Різдвом, Щедрим вечором, Водохрещем. Вони зародилися в доісторичну добу, коли головними язичницькими богами праслов'ян були Сварог, Перун, Стрибог, Місяць, Лада, Дажбог та ін., трансформувалися під впливом християнства й, увібравши у себе дух багатьох поколінь, знайшли почесне місце в сучасному святковому календарі.

Перша назва “колядка” у різних трансформаціях трапляється в багатьох слов'янських народів; вона співзвучна зі словами “коло, “календар” (друге похідне від першого) й означає,

що сонце виходить на новий виток спіралі, розпочинається новий календар. Колядки – традиційна назва різдвяних пісень у багатьох народів Європи. Зародившись як музичний супровід язичницького ритуалу на честь народження Молодого Сонця, ці пісні сьогодні є окрасою і невід’ємною складовою християнського свята Різдва Спасителя, Сина Божого Ісуса Христа.

Щедрівки як різновид пісень зимового календаря знаходимо тільки в українському фольклорі. Виконують їх на Щедрий вечір напередодні народження Молодика. Вони супроводжують обряд водіння Кози й Маланки, величають господаря, родину, їхні статки. Виконують щедрівки і на Водохреща.

Сьогодні, співаючи під час зимових свят колядки та щедрівки, мало хто замислюється над тим, чи є між ними якась відмінність і що у них спільного, чи, можливо, це дві різні назви тотожного пісенного матеріалу. В передмові до збірки “Колядки та щедрівки” видатний український фольклорист В. Гнатюк в 1914 році написав: “Доси розріжнювано звичайно дві головні групи: колядки і щедрівки і так друковано їх по різних збірниках. Я усуваю сей поділ як зовсім безпідставний і уважаю обі назви: колядки і щедрівки, за зовсім рівнорядні терміни, з яких перший є чужого, а другий нашого походження” [2, с. 278].

Олександр Потебня, Філарет Колесса, Степан Килимник, а слідом за ними інші науковці також не розмежовували поняття “колядки” та “щедрівки”, вважаючи їх єдиним жанром. Однак у своїй першооснові пісні мали неоднакові походження та функціональну роль. Колядки виконували на Різдво і були присвячені Сонцю, а щедрівки – Місяцю та сузір’ям нічного неба. Щедрування супроводжувалося театральними діями у вигляді водіння “Кози”, “Маланки”, в поєднанні з прокладанням символічної борозни. Зі сказаного випливає, що обидва різновиди календарно-обрядового фольклору хоч і виконували в період зимового сонцевороту, яке “в езотериці є центральним пунктом сакральної космогонії” [8, с. 25], звернені були до різних небесних сил, обслуговували різні ритуальні дії, а це обумовлює різне сакральне навантаження. Як складові близьких, але не тотожних обрядів, вони різняться складочисловою формулою та рефренами. Крім того, О. Знойко в роботі “Міфи Київської землі та події стародавній” стверджує, що культ Місяця давніший від культу Сонця; отже, щедрівки давніші за походженням від колядок [4].

Висловлюючись із цього приводу, А. Іваницький визнавав, що з часом щедрівки, втрачаючи первісне язичницьке значення і набуваючи нове християнське звучання, втратили свої диференційні ознаки. “Спроби дослідників пояснити існування щедрівок як просто “типологічного” різновиду пісень зимового сонцестояння, слід відкинути. Віршова структура *колядок* має складочислову формулу (5+5) з приспіваними різної будови. ...*Щедрівки* мають структуру переважно (4+4) з приспіваними або без них. ...Стабільна структура складочислення й ритміки *колядок* і *щедрівок* свідчить про їх давні *сакральні джерела*” [5, с. 25]. Втраті первісних ознак сприяло нерозуміння відмінності витоків *колядок* і *щедрівок* та їх використання, а також вплив християнської культури, що призвело до десакралізації та поступової контамінації різновидів зимового пісенного фольклору.

Об’єднує *колядки* і *щедрівки* як максимальна близькість періоду їх виконання (початок сонцеруху у висхідному положенні), так і те, що в календарно-обрядовому колі вони виступають “символами *ініціальної магії*” [5, с. 26] річного сонячного циклу.

Наявність нехарактерних для зимової пори весняно-землеробських мотивів породило поширену думку про те, що *колядки* і *щедрівки* виконували навесні, адже саме цієї пори колись давно наші пращури святкували новий рік. При перенесенні початку календарного року на зиму пісні як складова свята перекочували разом з ним, зберігши в собі елементи минувшини. Таке тлумачення весняно-землеробських мотивів у пісенності зимового календаря можна пояснити відсутністю комплексного підходу до бачення даного явища. А. Іваницький стверджує, що подібне розуміння – “наслідок некритичного ставлення “академічно” мислячих дослідників до свідчень, що містяться у текстах. Власне, це типова помилка дослідників-літературознавців” [5, с. 26].

Безперечно, в історії нашого народу був великий період, коли *календарний рік* розпочинався навесні, але *хліборобський рік*, що залежав від певних точок сонцестояння і

перебував у нерозривному зв'язку з космосом, підкорявся вічній спіралі сонячного коловороту. Він брав початок у час зимового сонцестояння, коли в сузір'ї Стрільця народжувалося Молоде Сонце. Саме тоді здійснювали обряди і ритуали ініціальної магії, відповідно звучали колядки та щедрівки як їх невід'ємні символи.

Початок нової ери характерний зародженням змін у світоглядних уявленнях народностей та племен, які населяли територію нинішньої України. Вони стали результатом формування нових суспільних відносин та поширення християнства. Процес був непростий і довготривалий.

Із метою зміцнення Руської держави та своєї влади в ній, князь Володимир у 988 році прийняв хрещення, примусово хрестив своїх підданих і надав християнству статус державної релігії.

Однак нова віра ще кілька століть по тому залишалася надбанням суспільної верхівки, цю віру не сприймали прості люди, оскільки основу їхньої свідомості становили давні вірування й повір'я. Боротьба ідей не була однозначною й одномоментною. Єдиним шляхом гармонізації християнської православної доктрини і язичницької свідомості було адаптування одне до одного.

Епоха протистояння і взаємовпливів старої та нової релігійних систем привела до виникнення такого духовного феномена, як двовір'я. Зважаючи на той факт, що відмінною рисою розвитку народних поглядів є глибока консервативність, активна фаза процесу тривала приблизно з кінця IX до середини XIII ст. У результаті християнство злилося з місцевими традиціями, утворивши своєрідну нову релігію, подібну до тої, що побутувала в минулому.

Двовір'я – яскрава ознака колядок і щедрівок. Свято періоду зимового сонцестояння на честь народження молодого Божича-Сонця поєдналося з величанням народження Сина Божого Ісуса Христа. Воно навіть зберегло свою прадавню назву “Різдво”. Ритуали на честь Місяця та нічного неба злилися зі святкуванням Нового року, вшануванням церковних достойників – Преподобної Меланії і Василя (Уатсиль – Василь – Місяць), а Водохреща отримало ще одну назву – “Богоявлення”. Колядування, щедрювання, водіння Кози, Меланки, інші обрядові дії залишаються обов'язковим елементом свят, але дедалі більше стають розважальними, хоча за традицією мають певну магичну властивість. Вони поступово перетворюються на профанну частину християнських зимових свят, сакральні функції відходять до Церкви.

“Будучи творами язичницькими, колядки дуже повільно засвоювали біблійно-християнські елементи, які упродовж довгого часу вкраплювались у давні тексти. Згодом назви язичницьких божеств та інших реалій почали підміняти християнськими. Наприклад, рефрен “Ой Дажьбоже” видозмінився у “Ой, дай, Боже” або “Дай же, Боже”; а “Славен ти є, славен еси, славнее сонечко на небеси” стали виконувати як “Славен ти є, славен еси, славен Господь-Бог на небеси”. Під впливом таких нашарувань коляди, як й інші жанри періоду двовір'я, стали віддзеркаленням тогочасного язичницько-християнського світогляду. В них елементи анімізму поєдналися із християнськими” [13, с. 48].

Пісні змінювали вербальну основу, залишаючи порівняно сталою свою структуру, складочислову формулу, мелодію та прив'язаність до свят зимового циклу.

Окрема група пісень, що їх виконують під час зимових свят, – Біблійні коляди, що виникли як результат боротьби Християнської Церкви з “поганськими” звичаями. “Перепогати вікові традиції, плід тисячолітньої культури – ніхто не спроможний... Отже, християнська церква вирішила висунути свої коляди, цілком релігійного змісту, і цими колядами витиснути старі” [9, с. 104].

У 1798 високоосвічені монахи Почаївської лаври видали “Богогласник”, до якого входили коляди на євангельські теми. Народжені за монастирськими мурами на протигагу “поганським” пісням, вони позбулись язичницьких елементів, а заодно традиційних сталих поетичних і музичних засобів та прийомів. Від прадавніх пісень-мантр діалогічного типу, співаних в унісон, іноді з елементами гетерофонії, мелодії яких не виходили далеко за мовно-інтонаційні межі, вони відрізняються ознаками, що свідчать про зв'язок з європейською музикою. “Коляди на Різдво” – типові зразки народного гомофонно-гармонічного складу, якому притаманні кантова форма, переходи у паралельну тональність, секвентність

мелодичного розвитку, піднесений святковий характер” [7, с. 15]. Біблійні коляди розповсюджували представники духовенства, студенти бурс, семінарій, Києво-Могилянської академії, освічені випускники духовних закладів. І хоча деякі з них (“Нова рада стала”, “Бог Предвічний”, “Небо і земля нині торжествують”) вирізнялися високою художньою якістю, були відомі широкому загалу, і їх виконують дотепер, у широкому вжитку простого люду все ж переважали традиційні колядки і щедрівки, котрі свято оберігали в родинах, вони, ці твори, асоціювалися з пращурами, з рідними звичаями, і їх передавали нащадкам.

XX століття стало для українців періодом пропаганди атеїстичних поглядів. Радянська влада, сповідуючи марксистсько-ленінську ідеологію, філософським підґрунтям якої був діалектичний матеріалізм, завзято боролася з найменшими проявами будь-яких релігійних переконань. Не будучи спроможною заборонити людям вірити та дотримуватися споконвічних дідівських звичаїв, вона стала використовувати їх з метою комуністичної пропаганди й агітації, наповнюючи предковичні форми новим, комуністичним змістом. Трансформовані християнством прадавні звичаї і обряди на честь небесних світил доби неоліту знову зазнали агресивного впливу. Завершувався процес десакралізації та деритуалізації зимових свят.

Після десятиліть цілковитого ігнорування і заборон у 1960-х роках відбувалася спроба відновлення традиції зимового колядування та щедрювання. Давній сакральний ритуал перетворював на елемент радянського способу святкування Нового року. Ватаги яскраво вбраних у національні строї колядників поруч з Дідом Морозом та Снігуронькою або й без них вітали людей з Новим роком. До репертуару подібних гуртів добирали колядки та щедрівки величального спрямування. З них ретельно вичищали навіть натяк на християнські вірування, створювали нові тексти, вітального, часто жартівливого характеру, мелодії, в намаганні відповідати тодішнім естетичним смакам і модним тенденціям, змінювалися, гармонізувалися за невластивими для жанру законами, перетворюючись у похідний культурний продукт. Так святкування Різдва пройшло шлях від сакрального-духовних засад доби неоліту до карнавальної забави.

Давні різдвяні традиції, не спотворені радянською дійсністю, зберігалися переважно в селянських родинах. Від батьків до дітей передавали стародавні пісні, звичаї, вітаючи зі святами родичів, сусідів, друзів і знайомих, співати колядок та щедрівок. Це явище народного побуту було таким самим природним і невимушеним, як неписане сільське правило вітатися з усіма, хто зустрічався дорогою. Частина колядок та щедрівок, трансформувалися і втративши первинну магічну функцію, відійшла від канонічних зразків, набула рис розважальності, жартівливості, ознак сьогодення і перейшли до дитячого фольклору.

У другій половині XX століття серед інтелектуалів зросла зацікавленість витоками культури, активізувався процес збору та вивчення фольклору. Науковці, викладачі, музиканти, мистецтвознавці, вчителі, сільська інтелігенція записували пісні, музику, казки, легенди, звичаї, публікували їх, використовували у власній творчості. Такий інтерес, у свою чергу, сприяв усвідомленню широким загалом та й самими носіями фольклору значущості для сьогодення прадавнього духовного спадку.

Пісні зимового циклу збереглися до наших днів завдяки соціалізуючій, комунікативній та естетичній функціям. Найпопулярніші з них, такі як славнозвісний “Щедрик”, “Нова рада стала”, “Добрий вечір тобі, пане господарю”, “Ой сивая та і зозуленька” звучать під час свят в оселях, громадських місцях, із ЗМІ в різних інтерпретаціях. Їх традиційно виконують узимку, але вони не обов’язково є частиною обряду. Та й ніхто зі широкого загалу не переймається питанням, колядка це чи щедрівка. Нині ще можна віднайти поодинокі реліктові зразки з первинними ознаками жанру, однак багато таких, що містять сплетіння властивостей колядок, щедрівок, біблійних пісень і навіть фрагментів сучасної модерної культури. Процес контамінації та новотворення – явище цілком закономірне в традиційному зимовому пісенному фольклорі й залежить від об’єктивних обставин. Головною причиною є повна десакралізація обрядових символів, глобалізація, інформатизація, зміни в свідомості й уявленнях про довколишній світ та людину.

Хоча зимові обряди, трансформувалися у явище народного мистецтва і розваги, збереглися як традиція, що втратила своє сакральне-магічне значення, до різдвяно-новорічних

свят нині поволі повертаються первинні елементи: духовність, культ роду, пращурів, сім'ї, господарства, традиції пошанування рідних та гостей. Прадавня українська пісенна традиція відроджується не тільки на побутовому рівні, а й як похідний вторинний продукт у вигляді різдвяних концертів, вистав, фестивалів, різноманітних святкових масових дійств.

Українські народні пісенні традиції періоду зимового сонцестояння – складний фольклорний комплекс, в якому поєднані досвід, релігійно-магічні вірування та високоестетичні традиції. Пройшовши горнило історії, вони є живими свідками безперервності й незнищенності українського етносу. Розуміння витоків, історичного розвитку та процесів їх трансформування допомагає усвідомити глибину коренів нашої духовності, будить етнічну пам'ять, сприяє самопізнанню і формуванню національної свідомості, утвердженню українців як гідної самодостатньої європейської нації.

Будучи пам'яткою етнічної духовної культури, що прийшла з доби неоліту, колядки і щедрівки потребують збереження, реставрації, реконструкції та ретельного вивчення в усіх своїх динамічних проявах. Одночасно вони як складова сучасної культури живуть і розвиваються за законами сьогодення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.
2. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Етнографічний збірник. Вид. Етнографічна комісія НТШ. Львів, 1914. Т. 35–36. С. 269–446.
3. Дей О. І. Величальні пісні українського народу. Колядки та щедрівки. Зимова обрядова поезія трудового року. Київ : Наукова думка, 1965. С. 9–40.
4. Знойко О. П. Міфи Київської землі та події стародавні. Науково-популярна книга для старшого шкільного віку / Передмова В. Коломійця. Київ : Молодь, 1989. 304 с : іл.
5. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник. Київ : Альтпрес, 2003. 312 с.
6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
7. Іваницький А. І. Український обрядовий фольклор західних земель. Вінниця : Нова книга, 2012. 624 с.
8. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями): Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
9. Килимник С. Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні: в 6 т. Т. 1 : Зимовий цикл. Київ : АТ “Обереги”, 1994. 400 с.
10. Кожолянко О. Зимові обрядові пісні українців Буковини – щедрівки. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології : збірник наукових праць*. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, Кафедра історії стародавнього світу, середніх віків та музеєзнавства. Чернівці–Вижниця : Черемош, 2011. Вип. 1. С. 149–156.
11. Круть Ю. З. Величання і побажання в обрядовій поезії слов'ян. *Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору*. Київ : Наукова думка, 1973. С. 90–91.
12. Курочкін О. В. З ранньої історії європейських балів-маскарадів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18 (2). С. 26–31.
13. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Українська народна творчість : навчальний посібник. Київ : Знання-Прес, 2006. 591 с.
14. Чумарна М. Золотий Дунай. Символіка української пісні. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 264 с.

#### REFERENCES

1. Voropai, O. (1993). *Zvychai nashoho narodu. Etnohrafichnyi narys*. [Customs of our people], Kyiv: Oberig. (in Ukrainian).

2. Hnatiuk, V. (1914). *Koliadky i shchedrivky. Etnohrafichniy zbirnyk* [Christmas carols and shchedrivky. Ethnographic collection]. Published by the Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society, Lviv, Vol. 35–36, pp. 269–446. (in Ukrainian).
3. Dei, O. I. (1965). *Velychalni pisni ukrainskoho narodu. Koliadky ta shchedrivky. Zymova obriadova poeziia trudovoho roku*. [Majestic songs of the Ukrainian people. Christmas carols and shchedrivky. Winter ceremonial poetry of labour year], Kyiv: Naukova dumka, pp. 9–40. (in Ukrainian).
4. Znoiko, O. P. (1989). *Mify Kyivskoi zemli ta podii starodavni* [The myths of Kyiv land and the events of ancient times], Scientific-popular book for senior school age. Foreword by V. Kolomiets], Kyiv: Molod. (in Ukrainian).
5. Ivanytskyi, A. I. (2003). *Osnovy logiki musychnoi formy (problemy pohodzhennia muzyky). Navchalnyi posibnyk*. [The foundations of the logic of musical form (problems of the origin of music)]. Tutorial, Kyiv: Altpres. (in Ukrainian).
6. Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainskiy musychniy folklore. Pidruchnyk dlia vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Ukrainian musical folklore. Textbook for Higher Educational Institutions], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
7. Ivanytskyi, A. I. (2012). *Ukrainskiy obriadoviy folklor zakhidnykh zemel*. [Ukrainian ritual folklore of the western lands], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
8. Ivanytskyi, A. I. (2008). *Khrestomatiia z ukrainskoho muzychnoho folkloru (z poiasnenniamy ta komentariamy)* [Textbook of Ukrainian musical folklore (with explanations and comments)], A manual for higher education institutions of culture and arts of the I–IV levels of accreditation, Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
9. Kylymnyk, S. (1994). *Ukrainskiy rik u narodnikh zvychaiakh v istorychnomu osvittenni: v 6 t.* [Ukrainian year in folk customs in historical illumination: in 6 vol.], Vol. 1: the Winter cycle, Kyiv: AT “Oberehy”. (in Ukrainian).
10. Kozholyanko, O. (2011). Winter ceremonial songs of Ukrainians of Bukovyna – shchedrivky, *Pytannia starodavnoi ta serednovichnoi istorii, arheolohii y etnolohii: zbirnyk naukovykh prats* [Questions of ancient and medieval history, archeology and ethnology: collection of scientific works], Chernivtsi Yu. Fedkovych National University, Department of History of the Ancient World, Middle Ages and Museology. Chernivtsi–Vyzhnytsya: Cheremosh, Iss. 1, pp. 149–156. (in Ukrainian).
11. Krut, Yu. Z. (1973). Celebration and wishes in the ceremonial poetry of the Slavs, *Rozvytok i vzayemovidnoshennya zhanriv slovyanskoho folkloru* [Development and interrelation of genres of Slavic folklore], Kyiv: Naukova dumka, pp. 90–91. (in Ukrainian).
12. Kurochkin, O. V. (2012). From the early history of European balls-masquerade *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development], Iss. 18 (2). pp. 26–31.
13. Lanovyk, M. B. and Lanovyk, Z. B. (2006). *Ukrainska narodna tvorchist: Navchalnyi posibnyk* [Ukrainian folk art: Textbook], Kyiv: Znannia-Pres. (in Ukrainian).
14. Chumarna, M. (2007). *Zoloty Dunai. Symvolika ukrainskoi pisni* [Gold Danube. Symbolics of the Ukrainian song], Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.16>

**Лілія Шевченко**

<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

кандидат педагогічних наук, доцент  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової  
[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

### **СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ ЗДОБУТОК ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ**

*У статті проаналізовано вплив музичних традицій Одеси на творчість О. Скрябіна, визначено ступінь інтенсивності засвоєння його спадщини в одеському музичному середовищі, охарактеризовано піаністичні внески і творчий пошук Містерії, на матеріалі підготовки якої вибудовані три останні Сонати творця “Прометей”. Доведено, що містична узагальненість дзвоніння О. Скрябіна протистойть натуралізму купкістів і С. Рахманінова, але має спільне з ними походження у православному інструменталізмі церковного дзвоніння, невідривного від абстракції танечності.*

**Ключові слова:** символізм, новаційність мислення, салонне мистецтво, фортепіанна гра, музичні традиції Одеси.

**Лілія Шевченко**

кандидат педагогических наук, доцент  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой

### **СОНАТЫ АЛЕКСАНДРА СКРЯБИНА КАК РЕПЕРТУАРНОЕ ДОСТИЖЕНИЕ ОДЕССКИХ ПИАНИСТОВ**

*В статье проанализировано влияние музыкальных традиций Одессы на творчество А. Скрябина, определена степень интенсивности усвоения его наследия в одесской музыкальной среде, охарактеризовано пианистические вклады и творческий поиск Мистерии, на материале подготовки которой выстроились три последних Сонаты создателя “Прометей”. Доказано, что мистическая обобщенность звонения Скрябина противостоит натуралізму купкістов и С. Рахманинова, но имеет общее с ними происхождение в православном інструменталізмі церковного звонения, неотрывного от абстракции танечности.*

**Ключевые слова:** символізм, новационность мышления, салонное искусство, фортепианная игра, музыкальные традиции Одессы.

**Lilia Shevchenko**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

### **OLEKSANDR SCRIBIN'S SONATAS AS A REPERTORY ACHIEVEMENT OF ODESA PIANISTS**

*The inexhaustible creativity of Olexander Scriabin's genius plays an important role in the world of musical art, which greatly affects Ukrainian art, as many Ukrainian composers and musicians admire the artist's work and used his style in his work. In particular, the leading composer*



*B. Lyatoshinsky was a convinced “scriabinist”, as well as the outstanding Polish composer F. Chopin, whose creative start is inseparable from Ukraine and Odesa in particular. The success of O. Scriabin in Odesa and the active discussion of his mysterious plans are of considerable interest to domestic researchers, which determines the relevance of this study.*

*The influence of musical culture in Odesa on the creation of creativity O. Scriabin was determined by the historical artistic independent principle of Odesa in relation to St. Petersburg, in the sense of it as the Northern Palmyra – operating at that time the capital of the Russian Empire. Subsequently, a new capital city – Southern Palmyra, which became one of the main cities of the empire, was formed. But the geographic factor and the general circumstances of development made this city a place where the Ukrainian music environment interacted with Russian, and the artistic symbol of this connection were such majestic figures of world culture as M. Vrubel, V. Kandinsky, V. Rebikov, K. Shymanovsky, E. Golyshev and many other artists who lived and worked directly in Odesa.*

*Olexander Scriabin showed a strong commitment to the genres that formed the basis of salon presentations. He was formed as a “chopinist”, and later also as “wagnerist” and “debussist”, subtly capturing the new trends in the creative realities of this time. Stages of “salon plays” and symphonic outputs formed the regular components of the process of implementing ideas-images of creativity, being “encoded” in the program of the Moscow “soil”, united in the integrity of the creative act of “small” genres of everyday music and revelation of the complexity of artistic professionalism.*

*The performance of works by O. Scriabin is very closely connected with the musical culture of Moscow – the homeland of the artistic origins of the musician. In Moscow, a school for the performance of the works of Scriabin was formed, which put forward such an independent and self-identifying figure as V. Sofronitsky. Traditionalizing of Skryabin, V. Sofronitsky emphasized the “root system” of the latter pianist, bringing it closer to the academic status of the Russian piano school. Yet the interesting side of the style orientation of Sofronitsky was that after studies in the succession of M. Rubinstein A. Lebedeva-Gatsevich, an outstanding Russian soviet pianist afterwards, held a conservative course at A. Mikhalovsky, a pupil of I. Moshelles, a pianist and composer who made significant influence on F. Chopin.*

*Symbolism as a stylistic position of O. Scriabin, which is particularly well-understood in his late compositions of the 1910’s, fits organically into the “neosymbolist” style wave of the postawangard of the 2000’s, when in the repertoire of contemporary performers the most recent works by the author of Prometheus form the predominant layer. Eighth, Ninth and Tenth Sonatas are distinguished not only because they constitute, like other works of the Russian composer, the subject of the work of the author of the book and the students, and, most importantly, in connection with the strange understanding-the recognition of this kind of works by the composer, which takes place at the Odesa Academy of Music, which preserves the memory of Scriabin’s success in 1898, on the eve of the first and triumphant foreign tour to France.*

*Consequently, the Odesa Piano School played a significant role in achieving the success of the premiere of the Piano Concert in 1898, which pitted Scriabin in the essence of the salon basics of his pianism and compositions. In Scriabin’s compositions, ecstatic lyrics discourage theatrical meaningful in favor of the monologue’s comprehensive joy of overcoming drama/tragedy of being, the embodiment of which is resolved on the basis of Scriabin’s bells. Mystical generalization of the call of Scriabin resists the naturalism of the Kupkinists and Rakhmaninov, but has a common thread with the Orthodox instrumentalism of church callings, inseparable from the abstraction of dullness.*

**Keywords:** *symbolism, innovations of thinkings, salon art, piano play, pianoforte, music traditions of the Odesa.*

Невичерпна творчість генія Олександра Скрябіна відіграє велике значення у світовому музичному мистецтві, що значною мірою впливає й на українське, адже багато українських композиторів та музикантів захоплювалися творчістю митця та використовували у своїй діяльності його стиль. Зокрема, провідний композитор Б. Лятошинський був переконаним “скрябіністом”, так само, як і видатний польський композитор Ф. Шопен, творчий старт якого невідривний від України загалом й Одеси зокрема. Успіх О. Скрябіна в Одесі й активне

обговорення його містеріальних задумів становлять значний інтерес для вітчизняних дослідників, що і визначає актуальність даного дослідження.

Життєвий і творчий шлях композитора досліджували В. Рубцова [12], І. Белза [4], М. Пресман [11], А. Бандура [3]. Досвід порівняльної характеристики виконавського мистецтва О. Скрябіна та В. Софроніцького проаналізував А. Алексєєв [1]. Чимало відомостей про музичне середовище Одеси та вплив на нього творчості О. Скрябіна знаходимо у працях О. Маркової [6; 8], М. Оленєва [7] та Б. Асаф'єва [2]. Цінними для дослідження творчості О. Скрябіна та значення його творчості на одеську публіку є статті у місцевих газетах [15; 16]. Саме ці дослідження і праці науковців народжують впевненість у дотичності одеського культурного ареалу до формування творчих задатків О. Скрябіна. Аналіз конкретних зразків творчості та вказаних етапів життєвого шляху піаніста й композитора О. Скрябіна покликаний втілити повноту культурно-мистецьких пересічень генія слов'янської музики з Одесою.

Мета статті – проаналізувати вплив музичних традицій Одеси на творчість О. Скрябіна, визначити ступінь інтенсивності засвоєння його спадщини в одеському музичному середовищі, охарактеризувати піаністичні внески і творчий пошук Містерії, на матеріалі підготовки якої вибудовані три останні Сонати творця “Прометея”.

Вплив музичної культури в Одесі на формування творчості О. Скрябіна був визначений історичним мистецьким самостійним принципом Одеси стосовно Петербурга як Північної Пальміри – чинної на той час столиці Російської імперії. Згодом сформувалася нова культурна столиця – Південна Пальміра (Одеса), яка стала одним із основних міст імперії. Але географічний чинник і загальні обставини розвитку зробили це місто таким, де відбувався взаємовплив українського музичного середовища із російським. І мистецьким символом цього зв'язку стали такі визначні особистості світової культури, як М. Врубель, В. Кандинський, В. Ребиков, К. Шимановський, Є. Голишев та багато інших, які безпосередньо жили і працювали в Одесі. Завдяки активності В. Ребикова і творчим принципам М. Врубеля Одеса в 1880-х роках упевнено вступила у протомодернову добу, гордо демонструючи відвертий європеїзм мислення й обходячи проторений шлях фольклоризму в мистецькому самоствердженні.

Європеїстський тонус художніх пошуків юного О. Скрябіна особливо підтримував його педагог С. І. Танєєв (згодом вихованець С. Танєєва, С. Кондратьєв, став значною постаттю в музичному середовищі Одеси першої половини ХХ ст. [8, с. 226–228]). Останній і сам не мав ентузіазму щодо “прилучення до фольклору”, але багато зусиль доклав до навчання свого вихованця мистецтву контрапункту, що вибудовував учень П. Чайковського, та розвитком ідей М. Глінки про оригінальне багатоголосся російської церковної музики. Піаністичні здобутки О. Скрябіна орієнтувалися на салонне мистецтво, а салонне артистичне мистецтво було природним середовищем буття та існування творчо обдарованих особистостей як в Одесі, так і в Москві та інших великих містах Російської імперії. Саме салон Іздебського в Одесі уперше в Російській імперії на початку ХХ ст. став ініціатором видання творів А. Шенберга. У тих же зібраннях ішлося про творчість К. Шимановського [16].

Олександр Скрябін проявив стійку прихильність до жанрів, що становили базу салонних презентацій, він утвердився як “шопеніст”, а згодом також як “вагнерист” і “дебюссіст”, тонко вловлюючи нові установки творчих реалій цього часу. Етапи “салонних п'єс” і симфонічних виходів сформували закономірні складові процесу реалізації ідей-образів творчості, будучи “закодованими” у програмі московського “грунтівництва” (рос. “почвеничества”), що єднали в цілісності творчого акту “малі” жанри побутового музикування й одкровення складності художнього професіоналізму.

Варто відзначити глибинність контактів культурного життя Москви з європейськими тяжіннями до “бідермайєру” і веризму, в основі яких був культ провінціалізму як осередку актуальних художніх завдань століття, що сукупно визначило хронологічну випереджувальність концепції модерну в Москві порівняно з Петербургом. Тому Південна Пальміра – Одеса, очевидно, більше солідаризувалася у тяжінні до модерну не з Петербургом, а з “глибинною” Москвою, звідки вийшов й укоринився в Одесі, зокрема в Одеській

консерваторії В. Ребіков – один з найталановитіших модерністів кінця XIX – початку XX століття.

Фортепіанні твори О. Скрябін так чи інакше порівнював зі своїми можливостями як піаніста, котрі були позначені індивідуальними особливостями формування та визначення. Усім відома “шопенівська” установка юного О. Скрябіна: він був чутливим до тих рис стилістики польського майстра, які тепер прийнято характеризувати як “бідермайєрівські” [10].

У мазурках О. Скрябіна, що успадкували шопенівську “поємність” [12, с. 57], підкреслені камерність та виразність контрастно-поліфонічних фактурних ознак. У тому числі це виділення мелодійної значимості голосу, що грають лівою рукою – див. Мазурки ор. 3 № 6, 7, 8. Особливо в цьому плані виділяється № 7, де ліва рука в середньому розділі форми показує тему *forte energico*, причому в характері вальсовості, енергійної й блискучої.

Нагадаємо, що через травму правої руки після спроби грати “глибоким” звуком композитор-піаніст на все життя почував небезпеку “перенавантаження” правої руки [12, с. 36]. Відповідно, для нього природною була опірність лівої руки, що відрізнялося від пронімецьких “праворучних” традицій російської піаністичної школи, і це зближувало О. Скрябіна з “клавіризмом” піаністичних традицій Франції та почасти Польщі. Варто зазначити, що хроматичні гами Шопен “грав найчастіше трьома останніми пальцями” [18, с. 417] і не терпів “надмірно гучного звучання фортепіано, називаючи його “тявканням пса”” [18, с. 413].

Цей екскурс у шопенівський стиль гри істотний у зв’язку зі “шопенізмами” у гри О. Скрябіна – у зв’язку з тим, що салонна делікатність звуковидобуття він розцінював як “недолік”; тому й була здійснена його невдала спроба заграти “по-сафонівськи”, тобто у стилі “силового”, так званого “російського”, а за джерелами лістівського піанізму, представником котрого був В. Сафонов. У результаті цього М. Пресман, який негативно висловлювалася про піанізм великого композитора-піаніста, говорив, що О. Скрябін не володів від природи великими віртуозно-піаністичними даними [11, с. 34]. Але була й інша позиція – М. Зверєва, досвідченого педагога й прекрасного піаніста, котрий цінував піаністичний талант О. Скрябіна вище композиторського, – хоча останній, як самоочевидний, не обговорювали [цит. за 12, с. 32–33]. Теж відомим є величезний успіх О. Скрябіна в Парижі у 1905 р., де його піанізм назвали “блискучим” [12, с. 228], а також наступні тріумфальні виступи як за кордоном, так і в найбільших містах Російської імперії.

Це був “польотний” піанізм, який використовував “другу клавіатуру”, тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках національні традиції. І глибинний аспект таких традицій розкритий у працях Б. Яворського – великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна [цит. за 12, с. 65].

Перші опубліковані твори композитора (ор. 1, “Вальс”, ор. 2, № 1 “Етюд”, № 2 “Прелюдія”, № 3 “Експромт у формі мазурки”) – фортепіанні, останні – ор. 74, “П’ять прелюдій” – також для інструмента його артистично-виконавських виступів. Опірність “шопенівських” і “дебюссівських” жанрів у цих біографічно віхових точках творчості свідчить про стильові переваги композитора: романтизм – імпресіонізм/символізм. Звертає на себе увагу категоричне переважання в спадщині Скрябіна п’єс у жанрі прелюдії – і в цьому він прямий спадкоємець Дебюссі, в якого жанровий колорит прелюдійності охоплює всі етапи вираження у його композиціях.

Але безумовним “шопенівським” знаком фортепіанних творінь автора “Прометея” є компоновання у сонатному жанрі, якого у Дебюссі взагалі нема, але він надзвичайно якісно виділяється у спадщині великого польського Майстра. Як і Шопен, Скрябін на концертному жанрі не акцентував, йому він приділив увагу один раз в юнацькі роки (порівняно з тим, що Шопен написав на грані варшавського й паризького періодів творчості концерти для фортепіано).

Символічним для національного стилю О. Скрябіна є початок його публікацій – Вальсом ор. 1. Ця п’єса явно виходить із розряду “російських вальсів”, тобто в представництві “російського бідермайєра” Московської школи, освяченої вальсовими романсами О. Гурильова задовго до тріумфів у Росії Вальсів І. Штрауса. Російський вальс – це складний комплекс

простоти побутового музикування, але одночасно ознака іноземного впливу на російський стиль, показник цивілізаційної серйозності використання цього роду жанрових прикмет як динамічного імпульсу національного стилю, зверненого до відновлення своїх започаткувань. Але зауважимо, що “російського вальсу” зовсім не торкнулася та хвиля “демонізацій” вальсовості, що охопила західну музику від Берліоза до Верді, й апогеєм якої стали “Мефістовальси” Ліста.

Такий складний принцип “російського вальсу” прекрасно усвідомлював П. Чайковський, який, усупереч сформованій представленими і заповіданими М. Глінкою *писаними* проявами російського характеру в музиці, просував ідею вальсовості-“балетності” (саме так її чув великий учень Чайковського – С. Танєєв, котрий дорікав учителеві за танцювальність тем Симфоній) у своїх творах. У ХХ столітті російська музика через творчість І. Стравінського, С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича та інших справді повернулася обличчям до балетної специфіки вираження – “російський балет” став знаком російського стилю в мистецтві минулого віку.

Цю ємну прогностувальну функцію вальсовості молодий Скрябін почув у 1892 р., вклавши у гомофонну мелодію ефекти схованої поліфонії, тоді як поліфонічний виклад стійко асоціювався з образом ученості (див. образ учених занять героя в Пролозі “Фауста”, 1859, Ш. Гуно, у поемі Р. Штрауса, старшого сучасника О. Скрябіна, “Так говорив Заратустра” – у вигляді Фуґи та ін.). Вибір тональності f-moll певною мірою демонстративний: це тональність “Appassionata” Л. Бетховена, однак подана у протилежному до бетховенської драматичності *меланхолійному* тону.

Жанр сонати погано погоджується з естетикою символізму, що після 1903 р. (рік закінчення Четвертої Сонати) стала домінувати у творчості композитора. Але саме за Сонатами (“до Четвертої” і “після Четвертої”) склалася базисна періодизація творчості Скрябіна, в якій важливою віхою став 1910 рік – рік написання “Прометей”. У роботах А. Бандури, випускника Одеської музичної академії, підкреслена роль О. Блаватської у вибудовуванні пізніх Сонат композитора. І саме Сонати виявилися у центрі “Характеристики” А. Коптяєва, в якій розкривається образ Скрябіна-Містика й спіритуаліста: “Соната, у скрябінських руках, стала інтимною бесідою з парфумами: Скрябін гіпнотизує імлу, і з неї показуються образи” [3, с. 37]. До речі, у роботі А. Бандури останній період творчості композитора відмежований від попереднього фортепіанним твором: “Пізній (або містеріальний) період творчості почався у Скрябіна в 1910 році створенням фортепіанної п’єси “Листок з альбому” (ор. 58). По-справжньому ж відкриває цю, останню для О. Скрябіна, творчу епоху його знаменитий “Прометей”...” [3, с. 37].

І “містеріальність”, “некомпозиційний” шлях утвердження авторської волі позначений насамперед відмовою – від симфоній і сонат як жанрів, ідентифікованих з композиторською діяльністю як такою: “Я не можу писати більше сонат і симфоній “просто”... Це зовсім не задовольняє... Ну, а містерія ще не готова, не в мені, а в інших...” [цит. 3, с. 37].

Містеріальний період 1910–1915 рр. – це етап, під час якого О. Скрябін не усвідомлював себе музикантом. Л. Сабанєєв повідомляв: композитор “запально запевняв”, що це “нудно – бути тільки композитором” і майже “виправдовувався”, коли критик застав його за писанням чергової Сонати. Таке заняття Скрябін пояснював “задоволенням інерції” [3, с. 38]. Для нього головною справою був твір Містерії, в якій мають брати участь усі люди планети... Місце виконання Містерії – храм у передгір’ї Гімалаїв, в Індії. Моделлю цього грандіозного й позамузичного дійства стала композиція “Попереднього дійства”, музична частина котрого не записана, тоді як літературна зафіксована. Але саме в Сонати, із Шостої до Десятої, увійшли фрагменти музики й образів Попереднього дійства [3, с. 38]. Причому, витримування сонатної форми в цих останніх Сонатах було принциповим аспектом, до них також варто додати поему “До пломеню” (ор. 72). Інша справа, що виявлення сонатних відносин реалізовувалося не в тонально-функціональній гармонії, “дематеріалізуючи” міметичну театральність сонатних тематичних сполучень, що склали зміст програмно-образних асоціацій у класичній і романтичній сонаті. Адже змістом символістського мистецтва є синтез мистецтв особливого роду, в якому музичний початок є об’єднувальним стосовно літературно-зорових смислів, але

при цьому музика та її естетично-всепроникальна якість виявляється недоречною в художньо закінчених композиціях.

Символізм К. Дебюссі найбільшою мірою проявляється у творах О. Скрябіна на літературні тексти, в піснях-романсах, у творах для музичного театру (символістська опера “Пеллеас і Мелізанда”), тоді як інструментальні твори написані в руслі імпресіонізму/символізму. Саме останній стилістичний поворот постійно констатується і для інструменталіста О. Скрябіна: “привиджувана предметність” абстрактної програмності його творів утворює дещо показове для порубіжжя – імпресіонізм-символізм.

Виконання творів О. Скрябіна дуже міцно пов’язане з музичною культурою Москви – це *Alma mater* художніх витоків музиканта. У Москві сформувалася школа виконання творів Скрябіна, що висунула на перше місце таку самостійну й самозначиму особистість як В. Софроніцький. Традиціоналізуючи Скрябіна, Софроніцький підкреслював “кореневу систему” піанізму останнього, зближуючи з академічним статусом російської фортепіанної школи [13]. І все-таки цікавим аспектом стильового орієнтування В. Софроніцького було те, що після занять у спадкоємиці М. Рубінштейна А. Лебедевої-Гецевич видатний згодом російський радянський піаніст пройшов консерваторський курс у А. Михаловського, учня І. Мошелеса – піаніста й композитора, який істотно вплинув на Ф. Шопена. За моделями Етюдів Мошелеса Шопен створив ряд славнозвісних Етюдів [17, с. 70–71].

Поряд із В. Софроніцьким піаністична Москва висунула Г. Нейгауза, який гостро чув академічну *вальсовість* у творах О. Скрябіна. Певний внесок у “скрябініану” вніс і В. Корнієнко, московський піаніст, тісно пов’язаний з Україною.

У числі найвідоміших зарубіжних авторів у В. Софроніцького мають місце Ф. Шопен, Р. Шуман та Ф. Ліст. Але при цьому особливе значення для його піаністичного реноме відіграло виконання російської музики і найперше місце в ній – гра творів О. Скрябіна [13, с. 225]. Саме ця сторона діяльності надихнула одеського піаніста і глибокого шанувальника спадщини О. Скрябіна А. Алексєєва на написання книги “Скрябін і Софроніцький” [1], що, через негласну заборону на творчість представників символізму в радянському мистецтвознавстві 1940-х – 1950-х років, свідчила про неабияку мужність автора й особливу відданість ідеї служіння творчому одкровенню великого творця Містерії.

За кордоном виконання творів Скрябіна становило перевагу російських музикантів. Але винятковість фігури Скрябіна привернула увагу такого дивного англійського піаніста, як Дж. Огдон, котрий записав практично всі основні фортепіанні твори російського композитора.

У довідкових виданнях спеціально не вказано на участь Огдона у вибудовуванні концепції виконання скрябінівської музики: підкреслено академічну школу, базування на підвалинах піанізму Ф. Бузоні, не відзначено дивну винахідливість виконання творів К. Дебюссі, тобто композиції у стильовій “хвилі”, зовсім не співвідноситься зі Скрябіним [7, с. 1082]. Однак запис усіх Сонат і творів Скрябіна в цілому, що зробив Огдон у 1971 р., вражає логічністю театралізованості подачі образів – і точним відчуттям *поліфонізму*, значимості особливого скрябінівського, “дзоніння”, котре відмінне від “натуралізму” Мусоргського-Рахманінова й утримує ту містичну “всеприсутність”, що повідомляється із дзвонивими звучаннями.

Одеські музиканти становлять особливу сторінку в біографії композитора, оскільки гастролями в Одесі відкрилися серії концертів по містах Російської імперії в 1897 році. Цього ж року в Одесі був уперше зіграний складний фортепіанний Концерт, що, за словами Сафонова, мав величезний успіх. Однак преса дала стриману оцінку і твору, і грі. Із цього приводу В. Рубцова моралізувала: “Це не дивно: там, де за рецензентом немає музичного розуміння й смаку, відсутність слави в автора зводить до нуля художній результат його будь-якого виступу” [12, с. 92].

Однак Одеса цінувала музику О. Скрябіна. В Одеській консерваторії працювала Н. Чегодаєва, яка, будучи ученицею Скрябіна, безпосередньо передавала навички гри його творів [8, с. 178–183]. В 1950-ті – 1960-ті роки скрябінівська спадщина була піднята на щит стараннями “скрябіністів” вищезгаданого А. Алексєєва, П. Чукліна, Ю. Некрасова. До речі, Восьма, Дев’ята й Десята сонати О. Скрябіна в ряді останніх творів композитора утворили

спеціальний акцент у репертуарних творах одеських піаністів. Їх постійне використання у навчальній і концертній роботі в останні десятиріччя явно конкурують із акцентом на Першу-Четверту сонату великого майстра, яка визначала виконавський вибір до 1990-х років. Так реалізувалася тенденція втягування у творче життя ХХІ ст. опусів, що заявляють останні етапи творчості композитора; до речі, це пильно висвітлювала одеська преса 1910-х років.

Символізм як стильова позиція О. Скрябіна, особливо чітко проявлена в його пізніх композиціях 1910-х років, органічно вписується у “неосимволістську” стильову хвилю поставангарду 2000-х років, коли в репертуарі сучасних виконавців саме ці пізні твори автора “Прометей” становлять переважальний шар. Восьма, Дев’ята й Десята сонати виділені не тільки тому, що вони, як і інші твори російського композитора, є предметом виконавської діяльності автора книги й учнів, а, головне, у зв’язку з дивним розумінням-визнанням цього роду творів композитора, що має місце в Одеській музичній академії, яка зберігає пам’ять про успіх Скрябіна в 1898 р., напередодні першого й тріумфального закордонного турне у Францію [12, с. 92].

У даному випадку наведена систематизація відомостей про Восьму, Дев’яту й Десяту сонати як про останні твори, відзначені не тільки “містичним передчуттям смерті”, за твердженням І. Белзи, 1915 р. [4, с. 148], що наполегливо пов’язують із даними творами [12, с. 367, 378–382], але виділені відомості й про втілення у них ідеї “нетрагізму буття” [15, с. 3–5], яка стала постійною складовою пояснень композитора щодо своєї творчості у 1910-ті роки. Ця ідея усвідомлюється відверто у зв’язку з Десятою сонатою, хоч очевидні не тільки хронологічні, а й значеннєві паралелі згаданих Сонат Скрябіна, зкомпонованих у другому десятиріччі ХХ століття.

У цілому три останні Сонати Скрябіна пов’язані органікою “повернення до витоків” шопенівської творчості, її жанрового середовища прелюдій-ноктюрнів, що відсторонює драматичну боротьбу на користь монологічної лірики, причетної до салонного прорелігійного замилювання у вираженні. Лірика надає цілісності великим поемним композиціям, перероджуючи тим самим їх з театральньо-філософічного протистояння ідей-образів у заповітах Ліста – до гімнічно-літургійного уславлення динаміки душі, спрямованої на захоплення радості розвитку думки: “...думка рухлива й не скута раз і назавжди вираженими формами. У ній жадова розвитку. Вона – процес. Вона – досягнення й знову прагнення. Екстаз, спад, тиша й знову підйом. І так без кінця” [12, с. 390].

Це сказано про останні три Сонати в цілому, але серед них маємо і Дев’яту сонату, що утворює органічну складову фінальної сонатної тріади генія російської музики. Звідси – певні висновки, з котрих висхідне значення має теза про спадщину О. Скрябіна як послідовне втілення *новаційності* символістського образу мислення від початків його творчого шляху до завершення, як у композиторській, так і в виконавській творчості. Ця Соната склалася в усвідомленні суттєвої виразності *салонного* мистецтва і його перевтілення у фортепіанній грі через асоціювання прийомів з можливостями “легких” фортепіано фільдівського-шопенівського типу. Також важливим видається уявлення про оригінальність О. Скрябіна в напрямку переосмислення поемних засад Ф. Ліста з гіперболізацією монотематизму й подоланням виразних антитез кантиленності – скерцозності/жанровості, що живила контрасти Ф. Ліста, але принципово проявлялась у ліризованій моториці-танцювальності ранніх опусів і фортепіанного Концерту, зокрема О. Скрябіна, а також насичувала літургійною екстазністю останні Сонати композитора, що підготовували релігійний музичний тематизм Містерії.

Отже, Одеська піаністична школа мала суттєве значення у досягненні успіху прем’єри фортепіанного Концерту в 1898 році, що заклало пієтет О. Скрябіна у суті салонних засад його піанізму і композицій. У скрябінівських композиціях екстатична лірика відсторонює театральну змістовну антитетичність на користь монологічної всеохоплювальної радості долання драматизму/трагізму буття, втілення якої вирішено опорою на скрябінівське дзвоніння. Містична узагальненість дзвоніння О. Скрябіна протистоїть натуралізму купкистів і С. Рахманінова, але має спільний з ними виток у православному інструменталізмі церковного дзвоніння, невідривного від абстракції танечності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Скрябин и Софроницкий. Опыт сравнительной характеристики исполнительского искусства. Одесса, 1993. 35 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва–Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
3. Бандура А. Сказание о семи расах. Эволюция человека в музыкально-литературном наследии А. Н. Скрябина. *Дельфис*. № 3 (11), 1997. С. 37–42.
4. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
5. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96–101.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса : Астропринт, 2012. С. 99–134.
7. Оленев Ю. М. Огдон (Ogdon) Джон. *Музыкальная энциклопедия в 6 томах* / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 3. Москва, 1976. С. 779–781.
8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса : ОКФА, 1994. 248 с.
9. Отчет Одесского отделения ИРМО (Императорского Русского Музыкального Общества) за 1886 г. с 1 сентября 1886 г. по 1 сентября 1887 г. Одесса : Типография “Одесский Листок”. № 1. 1888. 29 с.
10. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермайєра : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 19 с.
11. Пресман М. Воспоминания о Скрябине. *Сборник к 25-летию со дня смерти*. М.–Л., 1940. 52 с.
12. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва : Музыка, 1989. 448 с.
13. Софроницкий Владимир Владимирович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах* / Гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 225.
14. Черный квадрат на Черном море. *Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX в.* Одес. гос. науч. библ. им. М. Горького / Состав. : С. М. Голубовский, Ф. Д. Кохрихт, Т. В. Щурова ; Отв. ред. О. Ф. Ботушанская. Одесса : Друк, 2001. 264 с.
15. Южный музыкальный вестник. 1915. № 8–9. С. 3–5.
16. Южный музыкальный вестник. 1916. № 1–2. С. 3–10.
17. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s.
18. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

REFERENCES

1. Alekseev, A. (1993). *Skryabin i Sofronitskiy. Opyt sravnitel'noy kharakteristiki ispolnitel'skogo iskusstva* [Experience comparative characteristics of the performing arts], Odesa. (in Ukrainian).
2. Asafiev, B. (1971). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Music form as a process], Moscow–Leningrad: Muzyka. (in Russian).
3. Bandura, A. (1997). The legend of the seven races. The evolution of man in the musical and literary heritage of O. N. Scriabin *Del'fis* [Delfis], no. 3 (11), pp. 37–42. (in Russian).
4. Belza, I. (1987). Aleksandr Nikolaevich Skryabin [Alexander Nikolaevich Scriabin], Moscow: Muzyka. (in Russian).
5. Goyovi, D. (1998). E. Golyshhev and dada-serialism. *Transformatsiia muzichnoi osvity: kultura ta suchasnist* [Transformation of the music formation: culture and contemporaneity], Odessa, pp. 96–101. (in Ukrainian).
6. Markova, E. (2012). *Problemy muzykal'noy kul'turologii* [The problem of musical cullturology], Odesa: Astroprint, pp. 99–134. (in Ukrainian).
7. Olenev, Yu. M. (1976). Ogdon Jon, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6 tomakh* [Musical encyclopedia in 6 volumes], Editor-in-chief Ju. Keldysh, Vol. 3, Moscow: Sov. encyklopediya, p. 779–781. (in Russian).
8. Markova, E. (1994). *Odesskaya konservatoriya: zabytye imena, novye stranitsy* [Odesa conservatoire: forgotten name, new pages], Editor-in-chief N. Ogrnich, Odessa: OKFA. (in Russian).

9. Report Odessa branches IRMS(Imperial Russian Music Society) for 1886 with 1 September 1886 on 1 September 1887 (1888). Odessa: Tipografiya "Odesskiy listok", no. 1 1888. (in Russian).
10. Podobas, I. (2012). "F. Chopin's mazurkas in the context of the Warsaw Biedermeier". Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.03 "Musical art", A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy, Odesa, 19 p. (in Ukrainian).
11. Presman, M. (1940). Memories of Scriabin, *Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* [Collection for 25 years since day of the death], Moscow–Leningrad, pp. 32–39. (in Russian).
12. Rubtsova, V. (1989) *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolayevich Scriabin], Moscow: Muzyka. (in Russian).
13. Sofronitsky Vladimir Vladimirovich (1981). *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Musical encyclopedia in 6 volumes]. Editor-in-chief Yu. Keldysh, Moscow: Sov. encyklopediya, Vol. 5, p. 225. (in Russian).
14. Golubovskiy, S. M., Kokhrikht, F. D. and Shchurova, T. V. (2001). The black square on Black sea. *Materialy k istorii avangardnogo iskusstva Odessy XX veka* [Materials for the history of avant-garde art of Odessa in the twentieth century], Odessa: Druk. (in Ukrainian).
15. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1915). no. 8–9, pp. 3–5 (in Ukrainian).
16. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1916). no. 1–2, pp. 3–10 (in Ukrainian).
17. Chomiński, J. (1978). Chopin [Chopin], Kraków, PWM. (in Polish).
18. *Dzielo Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych* [Chopin's work as a source of performance inspiration] (1999). Warsaw, F. Chopin Music Academy. (in Polish).

УДК 784.1(477)+781.7

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.17>

**Анастасія Бакумець**

<https://orcid.org/0000-0003-2114-5551>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

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

### **ХОРОВА ЗБІРКА ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК “МОЛЮСЬ ЗА УКРАЇНУ” (НА ВІРШІ РІЗНИХ АВТОРІВ) В АСПЕКТІ ЦИКЛІЗАЦІЇ**

*У статті досліджено твори хорової збірки Валентини Мартинюк “Молюсь за Україну”. Розглянуто сюжетну, тематичну, образну, жанрову, стильову спільність контрастних творів збірки. Доведено, що побудова не суворо-детермінованого циклу з п'яти частин має ознаки міцної художньої єдності. Висвітлено патріотичну ідею як наскрізну ідею опусу, що втілено у символах Батьківщини.*

**Ключові слова:** композитори, хорова музика, збірка мініатюр, цикл, засоби циклізації, жанр, молитва, етнопростір, лад, метро-ритм, фактура, звуконаслідування.

**Анастасія Бакумець**

аспірант

Національная академия руководящих кадров культуры и искусств

### **ХОРОВОЙ СБОРНИК ВАЛЕНТИНЫ МАРТЫНЮК “МОЛЮСЬ ЗА УКРАИНУ” (НА СТИХИ РАЗНЫХ АВТОРОВ) В АСПЕКТЕ ЦИКЛИЗАЦИИ**

*В статье исследованы произведения хорового сборника Валентины Мартинюк “Молюсь за Украину”. Рассмотрена сюжетная, тематическая, образная, жанровая, стилевая общность контрастных произведений сборника. Доказано, что форма не строго-*



детерминированного цикла из пяти частей имеет признаки значительного художественного единства. Освещена патриотическая идея как сквозная в опусе В. Мартынюк, воплощенная в символах Родины.

**Ключевые слова:** композиторы, хоровая музыка, сборник миниатюр, цикл, средства циклизации, жанр, молитва, этнопространство, лад, метро-ритм, фактура, звукоподражания.

**Anastasia Bakumets**

Postgraduate Student

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

### **VALENTYNA MARTYNIUK CHOIR COLLECTION “PRAYING FOR UKRAINE” (ON POEMS BY DIFFERENT AUTHORS) IN THE ASPECT OF CYCLIZATION**

*The work of the choir collection Valentyna Martyniuk “Praying for Ukraine” was explored. The plot, thematic, figurative, genre, and stylistic community of contrasting works of the collection are considered. It is proved that the construction of a strictly deterministic cycle of five parts has signs of strong artistic unity. Throughout the idea of opus Valentine Martyniuk embodied in the symbol of the Motherland. The versatility of this symbol is revealed by the sacred traditions of singing and prayer, landscape sketches, and onomatopoeia with natural phonations, images of the mother, the Earth and Mary Virgin, the golden mother tongue.*

*The prayerful discourse and emphasis on the ethnopic space are realized in the stable expressive complexes, which are composed of five choirs, combining them into a cycle. Prayer discourse and discourse of etnoprostol in musical expressions are found to be equally intensive. The prayerful discourse of the musical component is realized in special bell phonical complexes, in the choral and monody texture.*

*The world of Ukrainian ethno space is carefully depicted by folk tunes, special metro rhythm and folk ritual genres available in each part of the collection by V. Martyniuk. So, the 1st choir on Svitlana Cherevko’s poem “Pray for Ukraine” (h-moll) synthesizes a prayer and a folk-lover cradle. The second number is a carol for folk text “Joy, the Earth” (in G). The four-voice chord simulates church singing, and the color harmonization of harmonies is a bell. The exaggeration of choral groups in the over-volume range, the major order assert the emotion of happiness, the joy of heaven, the harmony of the universe. The third issue of “Come Native Mother” (e / h-moll) for the text of Vadym Kryshchenko sounds in the spirit of the folk lyrical song of the couplet building. The folklore base in the means of expression comes to the fore. Monodia as an invoice of church singing brings forth and sacralizes the images of the house, the mother’s earth. The fourth volume of the collection, V. Martyniuk, “The Language of Gold”(c-moll) on poems by Andriy Malyshko is written for a small composition (children’s or female choir). It is an image of a bright childhood, future prosperity and affirmation. The fifth issue of “Yabluneva, solovyina” on Yuriy Rybchinsky’s poems sounds accompanied by a strike group. The main theme is intonationally built on the folk poem at the ambitions of the diminutive quintes (in folklore non-octave formal education). By character, the theme is playful, in colorful rhythm colomyikas. The categories of academic and folk music are contrasting with episodes of texture and style.*

*The prayer and folklore aspects of the genre and style are directly opposed and subsequently synthesized, while combining the phenomena of church prayer and folklore ritual and ritual culture. Thus, in the final room of the collection in a single sound space concentrated: choral, simulation of bells, intentional academic singing, voice preservation of different types of texture (monodic and homophonic-harmonic); folk tunes of the genres of the carol, freckle song, kolomyika, instrumental folk music. Similar musical techniques successfully reveal and combine the expressive complexes of Orthodox prayer and the image of national culture, Ukrainian ethnoplast. In this way the author reveals the symbolism of the name “Praying for Ukraine”, depicting in the music its two components – Prayer and the Motherland.*

**Keywords:** *composers, choral music, collection of miniatures, cycle, means of cycling, genre, prayer, ethnic space, order, metro-rhythm, texture, onomatopoeia.*

Мистецька практика початку ХХІ століття надає яскраві індивідуальні варіанти композиційної структури багаточастинних творів. Проблема художньої цілісності збірки музичних або поетичних мініатюр, де різні твори об'єднані символічною назвою та представлені автором у певній послідовності, видається цікавим ракурсом дослідження. Творчі засади таких збірок демонструють варіант композиційної єдності, який базований на принципі контрасту і спирається на глибинний зв'язок виразових засобів музично-поетичних мініатюр. Таким чином послідовно вибудовується певна сюжетна лінія та окреслюється її наскрізний образ.

У літературознавстві питання художньої цілісності розглядають у двох жанрових напрямках: у авторському циклі й у так званому “читацькому циклі” [2, с. 12]. Зазначені різновиди відрізняються композиційним задумом і наявністю авторської позначки жанру – “цикл”. У музикознавстві плідно вивчають насамперед інструментальні, вокальні та хорові авторські цикли й засоби створення їх цілісності [1; 4], але проблеми циклізації окремих мініатюр одного опусу самостійних музично-поетичних творів, які композитор формально не об'єднав у цикл (на кшталт “аркуш з альбому”, або “хорова збірка”), – ще й досі не досліджені.

Окремими аспектами актуальності нашої статті є, по-перше, наукова презентація яскравих, але майже не досліджених перлин хорової творчості Валентини Мартинюк; по-друге – творча характеристика цієї провідної композиторки Дніпропетровщини.

Проблема циклізації багаточастинних музично-поетичних творів постійно привертає увагу дослідників. Для музикознавства у другій половині ХХ століття найзначущішими постали проблеми змісту та структурної організації циклічних жанрів і форм [4, с. 131]. Дослідниця Г. Манокіна намітила новий ракурс їх розгляду: “Якщо в інструментальних творах механізми об'єднання частин у ціле, як правило, регулюються суто музичними закономірностями, то у вокальній сфері, синтетичній за своєю природою, циклоутворювальні чинники обумовлюються взаємодією двох начал: вербального та музичного” [5, с. 1]. У цьому аспекті авторка розглянула композиційні поняття циклічності, циклізації та циклу, що синтезують вербальні й музичні компоненти твору. Вони окреслюють нашу методологічну базу дослідження хорової музики Валентини Мартинюк.

Наукова література щодо особливостей творчої постаті В. Мартинюк нечисленна: відзначимо коротку передмову С. Овчарової до нотної збірки бандурних творів, що містить біографічний нарис [7]; інформаційні матеріали інтернет-джерел щодо композиторів Дніпропетровщини [9]. Окремі записи і ноти духовних творів В. Мартинюк є у вільному доступі на сайті *iКлирос* [8]. А хори 1990-х років, що згодом – у 2005 році, склали зміст збірки “Молюсь за Україну” саме як окремі твори привернули увагу дослідників С. Хананаєва та Г. Хананаєвої [11]; А. Поставної [10].

У деяких узагальнювальних статтях щодо творчості В. Мартинюк приділена увага наступним аспектам: полістильовим параметрам її духовної хорової музики [13]; проблемам індивідуалізації структурних параметрів творів композиторки [12]; поліфонічним циклам у творах для бандури [7].

Хорова музика провідної композиторки Валентини Мартинюк становить її найважливіший жанровий вектор. Це одностайно зазначають усі дослідники, констатуючи послідовність та глибинність наскрізних філософських ідей її хорової творчості. Саме тому є потреба їх конкретизувати та розглянути у площині циклоутворення ще не дослідженого твору В. Мартинюк.

Мета статті – виявити специфіку параметрів циклоутворення за рахунок аналізу вербальних та музичних компонентів, які забезпечують художню цілісність хорових творів збірки В. Мартинюк “Молюсь за Україну”.

Сучасна представниця творчої еліти України, композиторка з міста Дніпро Валентина Мартинюк народилася 26 грудня 1958 року. Випускниця класу Андрія Штогаренка (1983 рік, Київська консерваторія) належить до покоління поставангардистів, становлення яких

відбувалося у 70–80-ті роки ХХ століття. В її численному доробку – яскраві твори різних жанрів. Для оркестру В. Мартинюк створила дві симфонії (1983 та 1986 рр.), Концерт (1992 р.) і Поему (2003 р.). Велику кількість масштабних творів написала вона для солістів, хору та симфонічного оркестру, серед яких – “Ріка славетна України” (2003 р., означена як “Хвалебна ода” на вірші В. Здоренка) та “Як піп робітницю наймав” (1990 р., за казкою С. Пісахова для читця і симфонічного оркестру). Популярними є водевілі В. Мартинюк, наприклад: “На перші гулі” за п’єсою В. Васильченка та “По-модньому” за п’єсою М. Старицького (одноактні, 1985 р.). Помітне місце посідають і хореографічні твори композиторки 2002 року, зокрема, балетна сцена “В чарах кохання” та музично-хореографічне дійство “O tempo, o mores”. Серед робіт композиторки особливе місце займає камерно-інструментальна музика, яку вона впродовж 1987–2007 рр. створювала спеціально для Дніпропетровського будинку органної та камерної музики. Творчий доробок Валентини Мартинюк доповнює численна камерно-вокальна музика; сольні вокальні мініатюри та хорові твори (на вірші дніпропетровських поетів серед яких: В. Зоренко, М. Потійко, Ж. Бондаренко, О. Завгородній, Л. Степовичка, М. Патрік, Ю. Кібнець). Музика Валентини Мартинюк прикрашає авторитетні програми міжнародних фестивалів сучасної творчості (наприклад, “Київ Музик Фест”). Авторка не оминає сучасні технології композиції, вони представлені, зокрема, в її комп’ютерних п’єсах “Вічний шлях” та у вокальному діалозі “Сотворіння” (на вірші О. Вікторова).

Хорова музика – улюблена жанрова галузь творчості Валентини Мартинюк. Саме у ній композиторка наслідує неофольклорні традиції світової культури та хорової музики Лесі Дичко: моделює народно-пісенну інтонацію і музичну мову певними оригінальними засобами виразності, використовуючи фольклорні тексти. Наприклад, хор “Радуйся, земле” та хорова поема для мішаного хору й фортепіано “Там над шляхом матуся стояла” написані на народні тексти. Хори на авторські поетичні тексти, наприклад, “Мова золота” на вірші Андрія Малишка, “Чистий криштал” на вірші Григорія Сковороди, “Яблунева, солов’їна” на вірші Юрія Рибчинського, – також просякнуті ладовими особливостями й ритмами автентичної музики.

На початку ХХІ століття композиторка створила багато духовних творів (“Антифони степенні восьми гласів”, “Ірмоси канону Вербної неділі”, “Ірмоси канону Великої суботи”, “Ірмоси воскресних канонів”, “Янголи ликують”, “Монастирський острів. Візантійський хрест”).

Валентині Мартинюк властиві пошуки та експерименти у галузі сучасної музичної мови хорової музики. Особливою авторською виразністю позначені сторінки її *музичного звукопису* в пейзажних замальовках та звукових картинах різних сезонів. Так, “Пори року” – чотири мініатюри для хору а capella у поєднанні з інструментальними тембрами (дзвону, flex-a-ton) становлять цикл: “Сива Віхола” на вірші Ліни Костенко (тут змальовано певний образ зими), “Весна. Журавлики линуть” (на вірші Платона Воронька), “Літо” (слова В. Бондаренко та А. Загрудного), “Вже брами літа замикає осінь” (також на вірші Ліни Костенко – для жіночого хору). Особливістю циклу є яскраве звукове оформлення вокально-хорової фактури кожної п’єси (тупотіння, шепотіння, скандування, уведення ударних інструментів), що надає внутрішню динамічність виконанню, справляє враження театральної насиченості та сприяє великій контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п’єс. Наявність звуконаслідування природним фонаціям, які передають звуки природних сезонів (завивання віхоли, курликання журавликів, стукотіння дощових крапель) розширюють виразні горизонти хорових тембрових барв та змальовують реалії рідного етнічного простору. Велика кількість сольних епізодів імпровізаційного характеру акцентує романтичну стилістику музики, у фокусі якої відображені насамперед особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передані за допомогою звукового живопису хорових *п’єр року* та відповідних емоційних станів і картин природи.

Актуальним видається завдання наукової презентації та осмислення ідеї циклізації п’ятичастинного твору “Молюсь за Україну” Валентини Мартинюк. Спочатку хори виконували окремо. Вони були написані у 90-х роках ХХ століття, про що свідчить С. Щітова: “У 90-і роки ХХ – на початку ХХІ ст. хори майстрині “Яблунева, солов’їна” (сл. Ю. Рибчинського), “Мова

золота” (сл. А. Малишка), “Зове рідна мати” (сл. В. Крищенко), хори а cappella “Різдвяна колядка”, “Чистий кришталь” (сл. Г. Сковороди), синтезуючи фольклорні витoki з новими технічними прийомами, розкривали образи народного життя як позитив сучасного світосприймання” [13, с. 148–149].

Ноти п’яти акапельних мініатюр було видано у 2005 році єдиною збіркою [6]. Вона складається з хорів “Молюсь за Україну” на вірші Світлани Черевко (№ 1), “Радуйся, земле” на народні тексти (№ 2), “Зове рідна мати” на вірші Вадима Крищенко (№ 3), “Мова золота” на вірші Андрія Малишка (№ 4), “Яблунева, солов’їна” на слова Юрія Рибчинського (№ 5). Частина збірки становлять цілісний “Образ України”, наскрізний розвиток якого утворює драматургічну єдність. Окрім того, хори об’єднані єдиною і актуальною темою молитовного благання за рідну Україну, її щастя та добробут. Під молитвою розуміють звернення віруючого до Бога (богів, інших надприродних або асоційованим з Богом істот), а також – канонізований сакральний текст. Але значення молитви у хоровій збірці творів В. Мартинюк “Молюсь за Україну” набагато ширше.

Дослідники Н. Чумарна [12], І. Даниленко [2; 3] та ін., розрізняють культово-релігійний, літературний, фольклорний феномени молитви. У релігійному аспекті молитва – “основний складник ритуально-культової дії, містичне спілкування (грец. *συνοσια* означає *співбуття*) людини з Богом, яке відбувається у свідомості молільника і реалізується в ритуальному слові, зверненому до ідеального адресата зі славослів’ям, благанням, проханням, подякою” [2, с. 294]. Подібні ширі молитовні звернення наявні у центральних кульмінаційних розділах усіх п’яти хорів, як-от: “Поможи нам, Боже”, “Відпусти нещасним їх гріхи невольні” і т. п.

Молитва існує і в літературній формі; за І. Даниленко, це: “Метажанр, котрий, імітуючи діалог із сакральним адресатом, здатний утілюватися в різних жанрово-тематичних різновидах, здебільшого – віршових” [2, с. 294]. Саме таким чином можна трактувати перші два хори збірки: “Молюсь за Україну” та “Радуйся, земле” (різдвяна колядка).

Енергія гарячої молитви просякає поетичну канву музики В. Мартинюк, посилюючись віршами В. Крищенко, А. Малишка та Ю. Рибчинського. “Специфіка літературної молитви полягає в тому, що на жанровий код сакрального звернення до вищих сил накладаються життєвий і творчий досвід, особистісні прагнення і художнє завдання суб’єкта молитовної комунікації”, – стверджує дослідниця шевченкової молитви І. Даниленко [2, с. 296]. Саме так можна трактувати ідейний задум III, IV та V частин збірки В. Мартинюк: “Зове рідна мати”, “Мова золота” та “Яблунева солов’їна”.

Наскрізний образ п’яти хорів опусу – Батьківщина, рідна Україна. Його багатогранність розкривається сакральними традиціями співу й молитви, пейзажними замальовками та звуконаслідуваннями природним фонаціям, образами Матері, Землі та Діви Марії, рідної мови. Молитовний дискурс й акцентування етнопростору реалізуються у сталих виразних комплексах, що гуртуються в п’ять хорів, поєднують їх у цикл.

*Молитовний дискурс та дискурс етнопростору* в засобах музичної виразності виявлені однаково інтенсивно.

Молитовний дискурс музичної складової реалізований у особливих дзвоних фонічних комплексах нетерцової акордики та в хоральній і монодійній фактурах. Світ українського етнопростору ретельно змальований народними ладами, специфічним метроритмом та фольклорними обрядовими жанрами, наявними у кожній частині збірки В. Мартинюк “Молюсь за Україну”.

Так, I-й хор на вірші Світлани Черевко “Молюсь за Україну” (h-moll) синтезує кілька важливих параметрів. Основна тема хору “Боженьку мій милий” – благальна молитва, де мотиви кадансів виявляють її додаткову жанрову основу (народнопісенна колискова). Кульмінаційне проведення теми пов’язане з хоровим *tutti*, що завойовує значний діапазон і максимальну динаміку *fortissimo* – такти 31, 34 [7, с. 4]. Спів православної традиції передано сталим рухом, рівними тривалостями, хоровою фактурою з переважанням лінійності кожної партії, що схоже на старовинні знаменні розспіви. Крім того, бароківі музично-риторичні фігури прямо ілюструють зміст тексту, наприклад: фігура *anabasis* стверджує образ соборної України (такт 34; інтонації *lamento* – плач, тугу – такти 47, 51 [7, с. 5]. Різкий зсув у бемольну

сферу передає стан деструкції, загострює інтонації (V низька й альтеровані щаблі, хроматичний рух ілюструють рядки “Відпусти нещасним їх гріхи невилітні”). Народно-пісенна стилістика відтворена у перемінному метрі, мобільному тактовому розмірі (4\4,3\4,2\4,7\4,5\4). Переважають неоктавні лади в амбітусі тритону. Виявлено ладово-барвисту, виразну сталу поспівку (h-cis-d-e-f) – такт 3 [7, с. 2].

Другий номер – колядка на народний текст “Радуйся, земле” (in G). Акордова чотирьохголоса фактура імітує церковний спів, а колористичне зіставлення гармоній – дзвін. Перегукування хорових груп у надоб’ємному діапазоні, мажорний лад стверджують емоцію щастя, радість небес, гармонію Всесвіту. Перша тема розповідного характеру – про народження Сина Божого – звучить у характері знаменного співу. Другий епізод побудований на хорівій імітації дзвону – такти 19–35 [7, с. 8]. Третій епізод – соло альта на фоні *mormorando* інших груп хору повторює коротку ладово-барвисту народнопісенну поспівку без слів (мажорний пентахорд із альтерованим IV ступенем ладу), що нагадує аналогічний мотив з першого номера. Репризне проведення теми “Радуйся, земле” відтворює монодійний спів та відповідну фактуру.

Третій номер “Зове рідна мати” (e/h-moll) на текст Вадима Крищенка звучить у дусі народної ліричної пісні куплетної будови. Фольклорна основа у засобах виразності виходить на перший план. Мелодія широкого діапазону звучить на фоні бурдонної квінти, дублюється у терцію та сексту, що є типовою ознакою ліричної протяжної пісні. Але фактура “церковного співу” – монодія підносить і сакралізує образи “рідної матері” – такти 19–20 [8, с. 12]. Відчутно хоральна акордова фактура передає стан поминальної молитви на рядках тексту “забутим могилам, святим образам” – такти 29–31 [6, с. 12].

Четвертий номер збірки В. Мартинюк “Мова золота” (c-moll) на вірші Андрія Малишка написаний для малого складу (дитячого або жіночого хору). Це образ світлого дитинства, процесу становлення, майбутнього розквіту та ствердження. Перший епізод хору – стрімкий, веселий, побудований на оспівуванні образів природи (трава-веснянка, гора, потічок, струмочок, річка). Акордова фактура та перегукування альтів і сопрано творять образ безмежного простору, сповненого звуками “мови золотої”. Другий епізод експонує тему коломийки в поетичного тексту “у трави-веснянки” – такти 16–20 [8, с. 13]. Тема побудована на особливому ладовому комплексі та звукоряді (пентахорд із підвищеним IV ступенем). Подібний мотив звучить у кожному номері збірки В. Мартинюк. Наступний епізод змальовує в музиці образ “України-матері” з молитовним благоговінням: темп уповільнюється, акордова фактура ущільнюється, мелодія дубльована у терцію та побудована на повільному русі, без стрибків.

П’ятий номер “Яблунева, солов’їна” на вірші Юрія Рибчинського звучить у супроводі ударної групи – бубон, дерев’яні блоки, трикутник (*Tamburo, Di legno, Triangolo*). Хору повного мішаного складу (за вказівкою автора у партитурі) треба тупотіти, плескати у долоні, імітувати звучання сопілки, кричати й вигукувати. Хоровий заспів “Гей!” завойовує звуковий та динамічний простір, стверджує настрої життєдайного оптимізму. Основна тема “Гей, на видноколі” побудована інтонаційно на народній поспівці у амбітусі зменшеної квінти (у типово-фольклорному неоктавному ладовому утворенні). За характером тема грайлива, танцювального характеру, в колоритному ритмі коломийки. Рух двоголосся паралельними чистими квінтами, а потім – чистими квартами (у партіях тенорів та альтів) фактурно акцентує рядки з назви хору та підкреслює величні епітети Батьківщини. Наголошено шлях єднання світу – через пісню. Сопрано соло з авторською ремаркою “імітуючи народний спів” експонує важливу мелодію теми веснянки-гукавки – такти 57–64 [6, с. 22], в особливому ладовому забарвленні (цей мотив уже знайомий – він повторений у кожній частині п’яти хорів). Надалі у розвивальному розділі композиторка розіграє певний діалог жанрів та стилів. Категорії академічного й народного музикування протиставлені контрастними епізодами за *фактурою і стилем*. Так безпосередньо протиставлені та згодом синтезуються молитовний і фольклорний аспекти жанру та стилю, водночас поєднуючи феномени церковної молитовності й фольклорної обрядово-ритуальної культури. Таким чином у фінальному номері збірки в єдиному звуковому просторі сконцентровано: хоральність, імітації дзвонів, навмисний академізм співу,

голосоведення різних типів фактури (монодійної та гомофонно-гармонійної); фольклорні наспіви жанрів: колядка, веснянка, коломийка, інструментальна народна музика (звуконаслідування у партії хору награванню сопілки “на сопілці гра: тару-тару-та” – такт 99 [б, с. 24]) – це навмисне відтворення прийому народного співу – з іншої. Подібними музичними прийомами вдало розкрито та поєднано виразні комплекси православної молитви і зображення національної культури, українського етнопростору. Так авторка розкриває символіку назви “Молюсь за Україну”, зображаючи у музиці дві її складових – Молитву і Батьківщину.

У підсумку зазначимо, що вербальний компонент хорового циклу Валентини Мартинюк пов’язаний єдиними темою та ідеєю, це вдало відображено у назві збірки “Молюсь за Україну”. Важливого значення для музики п’яти хорових мініатюр збірки набуває ідея звуквідтворення фонацій довколишнього світу: знаменного співу православної церкви; дзвоніння; спокійної колискової Матері-України; емоцій радості та “співу всього довколишнього світу” в хорових перегукуваннях партій окремих груп. Так, звуконаслідування православного співу, імітація дзвоніння, “тукання” весняних обрядів, сонорні ефекти пробудження природи та душі людини вимальовують власну драматургічну лінію, об’єднуючи п’ять частин твору в єдиний цикл. “Над-ідея” твору – молитовне благання спокою, благополуччя та духовного розквіту для рідної землі. Повторюваність образів тексту, музичних поспівок, ладових комплексів на рівні усіх частин твору, періодичність, круговий характер розвитку ідеї молитви за Україну надає побудові п’ятичастинного опусу рис стрункості й композиційного задуму циклічного твору. Такий рівень єдності відображає специфіку циклоутворення за рахунок вербальних та музичних компонентів, які забезпечують художню цілісність хорових творів збірки В. Мартинюк “Молюсь за Україну”. Рівнозначність та дифузія символів молитви й образів Батьківщини дає змогу трактувати молитву в обрядово-етнографічному дусі як узагальнений образ сакрального українського культуротворення, як фольклорно-видове розмаїття молитви Митця за Батьківщину, що й слугує основною передумовою циклоутворення п’яти хорів опусу Валентини Мартинюк.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ветошкина З. Поэтический цикл как особая разновидность художественного текста : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.02.19. Краснодар, 2002. 22 с.
2. Даниленко І. Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція: монографія. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 304 с.
3. Даниленко І. Молитва. Шевченківська енциклопедія / ред. М. Жулинський. Київ, 2013. Т. 4. С. 294–298.
4. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Вип. 6, кн. 2. Одеса, 2005. С. 130–141.
5. Манокіна Г. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2018. 18 с.
6. Мартинюк В. “Молюсь за Україну”: [Ноти]. Видавець : Дмитро Сердюк. Дніпропетровськ, 2005. 30 с.
7. Мартинюк В. Твори для бандури: [Ноти] / Музична редакція та впорядкування С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 56 с.
8. Мартинюк Валентина: Ноти та записи духовних творів. URL: <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynyuk-vn>. (дата звернення 11.12.2018).
9. Мартинюк Валентина: Портал “Дніпро Культура”. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martynjuk\\_Titan\\_of\\_Musical\\_life\\_of\\_Dnipro](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martynjuk_Titan_of_Musical_life_of_Dnipro) (дата звернення 01.12.2018).
10. Поставна А. Образно-стильові парадигми хорової творчості дніпропетровських композиторів. Наукова збірка “Тридцять років окрилення музикою”. Дніпропетровськ, 2007. С. 143–149.

11. Хананаев С., Хананаева Г. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. № 4. С. 111–114.
12. Чумарна М. Символіка народної казки: монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 232 с.
13. Щітова С. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. № 1. С. 147–151.

#### REFERENCES

1. Vetoshkina, Z. (2002). “Poetry cycle as a special kind of artistic text”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.19, Krasnodar, 22 p. (in Russian).
2. Danylenko, I. (2008). *Molyva yak literaturnyi zhanr: geneza ta evoliutsiia: monohrafiia* [Prayer as a literary genre: genesis and evolution: monography], Mykolayiv: Vydavnytstvo Universytetu im. Petra Mohyly (in Ukrainian).
3. Danylenko, I. (2013). Prayer. *Shevchenkivska entsyklopediia* [Shevchenko Encyclopedia], editor M. Zhulinskyi, vol. 4, pp. 294–298. (in Ukrainian).
4. Zabyrchenko, V. (2005). Cycle and cyclicity in music: to the problem statement, *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi* [Musical art and culture. Scientific herald of the Odesa State A. V. Nezhdanova Academy of Music], Vol. 6 (2), p. 130–141. (in Ukrainian).
5. Manokina, H. V. (2018). “The problem of cyclization in the genre of chamber cantata (on the example of works by Elena Firsova)”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.03, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
6. Martyniuk, V. (2005). “*Molius za Ukrainu*”: *noty* [“Pray for Ukraine”: notes]. Dnipropetrovsk: Vydavets Dmytro Serdyuk. (in Ukrainian).
7. Martyniuk, V. (2011). “*Tvory dlia bandury*”: *noty* [Works for bandura: notes], Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
8. Martyniuk, V. (2011). *Noty ta zapysy dukhovnykh tvoriv* [Notes and Records of Spiritual Opuses], available at: <http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynyuk-vn>. (access November 11, 2018). (in Ukrainian).
9. Martyniuk Valentine: Portal “Dnipro Culture”, available at: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martyniuk\\_Titan\\_of\\_Musical\\_life\\_of\\_Dnipro](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Martyniuk_Titan_of_Musical_life_of_Dnipro). (access Desember 1, 2018). (in Ukrainian).
10. Postavna, A. (2007). Figurative-style paradigms of choral creativity of Dnipropetrovsk composers, *Naukova zbirka “Trydtsiat rokiv okrylennia muzykoiu”* [Scientific collection “Thirty years of music exploration”], Dnipropetrovsk, Dnipropetrovsk State Conservatory, pp. 143–149. (in Ukrainian).
11. Hananaev, S. and Hananaeva, G. (2016). Construction of the author’s semantic canvas in the structural model of the choral work (on the example of choral work by V. Martyniuk) *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts], Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Vol. 4, p. 111–114. (in Ukrainian).
12. Chumarna, M. (2007). *Symvolika narodnoi kazky: monohrafiia* [Symbolics of folk tale: monograph], Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
13. Shchitova, S. (2017). Choral spiritual works by Valentine Martyniuk as an allusion to Orthodox singing, *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts], Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Vol. 1, pp. 147–151. (in Ukrainian).

УДК 7.072.2

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.18>

**Ке Лун**

<https://orcid.org/0000-0061-5403-3789>

аспірант

Львівська національна музична академія  
імені М. В. Лисенка

### **СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглянуто проблему діалектичної протидії глобалізації і регіоналізації як взаємообумовлених процесів та різні підходи до визначення феномену “синтез”. Висвітлено поняття “діалог” у рамках процесу діалогу мистецтв і значення розширення поля взаємодії культур. Осмислено важливість ефективної взаємодії різних національних та регіональних культур усередині мистецьких просторів. Досліджено різноманіття форм існування явища синтезу мистецтв та поглядів на значення терміну “синтез”.*

**Ключові слова:** мистецький простір, взаємодія культур, тенденції глобалізації та регіоналізації, синтез мистецтв.

**Ке Лун**

аспірант

Львовская национальная музыкальная академия  
имени М. В. Лисенко

### **СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВЕКА**

*В статье рассмотрена проблема диалектического противодействия глобализации и регионализации как взаимообусловленных процессов и различные подходы в определении феномена “синтез”. Освещены понятие “диалог” в рамках процесса диалога искусств и значение расширения поля взаимодействия культур. Осмыслена важность эффективного взаимодействия различных национальных и региональных культур внутри художественного пространства. Исследованы разнообразие форм существования явления синтез искусств и точек зрения на значение термина “синтез”.*

**Ключевые слова:** художественное пространство, взаимодействие культур, тенденции глобализации и регионализации, синтез искусств.

**Ke Long**

Postgraduate Student

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

### **SYNTHESIS OF ARTS IN THE SPACE OF CULTURE OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURIES**

*The present process of globalization is spreading wider and wider and is evident in all spheres of public space, the artistic one including. At the same time, the opposite trend is taking place in the world – regionalization, which is associated with the desire to preserve and develop the uniqueness of individual cultural spaces. Globalization and regionalization become interdependent processes, and their dialectical opposition actualizes new problem fields. In particular, realizing the inevitability of domination in the modern continuum of these two tendencies, mankind is bound to comprehend the*



*importance of effective interaction between individual countries and cultures, their ability and readiness to respond appropriately to the challenges of the historical time.*

*This problem is actualized not only in the sphere of interaction between different national cultures, but also in the field of research of the interaction even between different regions of a single national culture, as well as the interaction within the spaces of arts themselves. Modern interaction of cultures gains the qualities of totality, including almost all spheres of social and personal life in its orbit, as well as various artistic phenomena. The concrete content and forms of cooperation are defined both by the characteristics of the participants of the interaction themselves and by all the essential features of cultural phenomena. One of the most fruitful forms of such interaction is communication of cultures in the sphere of art, because art is the finest tuning fork of the processes taking place in the whole socio-cultural life of the society. The notion of “interaction” has a rather deep meaning and is an act of mutual relations that have already taken place in the broadest sense.*

*In the framework of the development of modern culture, the problem of dialogue at all levels becomes especially relevant, and therefore it naturally manifests itself at the level of artistic culture phenomena. It should be noted at the same time that there are two natural poles in culture: on the one hand it is seeking for the integrity and interaction of different types of artistic and non-artistic activities, and on the other – the influence of centrifugal tendencies, aimed at separation and the establishment of interspecific boundaries. In the 21<sup>st</sup> century, along with aspirations for universal unification, the presence of individualism is observed, and along with the recognition of the value of the unique, the principle of replication in art dominates. In practice, the existence of these two poles creates tension, which stimulates the development of culture as a whole, as a complex multilayer organism. It is this dialogue that becomes one of the most optimal forms of relations at different cultural levels.*

*Art and artistic creativity, freely using the achievements of contemporary scientific thought, often appear to be the only bridge between the spiritual and technological, creating a field for interaction, for mutual understanding in the technogeneous society. The dialogue of epochs, styles, artistic models, the dialogue, as one of the foundations of content creation, a mechanism of integration of various aspects of modern culture, consequently acquires today a special significance.*

**Keywords:** *artistic space, interaction of cultures, trends of globalization and regionalization, synthesis of arts.*

Сучасний процес глобалізації набуває дедалі більшої осяжності та здійснюється у всіх сферах суспільного простору, в тому числі мистецькому. Одночасно з цим у світі поширюється протилежна тенденція – до регіоналізації, що пов'язано з прагненням зберегти та розвинути унікальність окремих культурних просторів. Глобалізація і регіоналізація стають взаємообумовленими процесами, а їх діалектична протидія актуалізує нові проблемні поля. Зокрема, осягаючи неминучість панування в сучасному континуумі цих двох тенденцій, людство змушене усвідомити важливість ефективної взаємодії між окремими країнами та культурами, їх здатність і готовність до відповідної реакції на виклики історичного часу. Окреслена проблематика актуалізується не тільки у сфері взаємодії різних національних культур, а й у площині дослідження взаємодії навіть між різними регіонами єдиної національної культури та взаємодії всередині самих мистецьких просторів.

Сучасна взаємодія культур набуває ознак тотального характеру, залучаючи у свою орбіту майже усі сфери суспільного й особистого буття, а також різні мистецькі феномени. Конкретніший зміст та форми співпраці визначаються як характером учасників взаємодії, так і усіма сутнісними рисами культурних явищ. Однією з найбільш плідних форм такої взаємодії стає спілкування культур у мистецькій сфері, адже мистецтво виступає найтоншим камертоном процесів, що відбуваються у соціокультурному житті суспільства.

Поняття “взаємодія” має глибокий зміст та є актом взаємних відносин, що вже відбулись у найширшому значенні. Наприклад, у філософській науці поняття “взаємодія” визначають як загальну форму зв'язку явищ, що здійснюється в їх взаємній зміні [7, с. 250]. Розглядаючи відповідні процеси, що відбулись у сфері мистецтва, музикознавець В. Редя зазначає: “Інтегративність – прагнення до взаємозближення, взаємодоповнення,

взаємозбагачення, *взаємодії* на різних рівнях – завжди залишалася найважливішим фактором оновлення й саморегуляції мистецтва” [6, с. 8].

Щодо взаємодії видів мистецтв, то особливо влучне визначення Є. Пахомової: “Взаємодія – це процес, під час якого структурних змін зазнають форми, стан, властивості об’єктів, але їх матерія, об’єкт чи суб’єкт вступає в діалог, не утворюючи нової цілісності. Тому вважаємо взаємодію відкритим двостороннім (багатостороннім) зв’язком об’єктів (видів) мистецтв” [5, с. 7].

Сучасна культура у цілому складається з безлічі складно взаємодіючих підсистем. Визначний сучасний український філософ та культуролог М. Каган (1921–2006) виділив наступні *рівні культурної взаємодії*: одиничне (культура особистості як одиничний прояв); особливе (культура соціальної групи); загальне (культура людства) [2, с. 48]. Створюючи на основі запропонованого системного методу модель художньої культури певного типу, М. Каган розглядав досліджувані культури у соціокультурному, інституціональному, духовно-змістовному та морфологічному аспектах. Елементами такої системи є твори мистецтва, види мистецтв і ті види людської діяльності, з якими мистецтво вступає у взаємини.

Особливостям феномену синтезу присвячено чимало сучасних наукових праць, наприклад: аналізу загальної теорії художнього синтезу (Л. Андрєєв, Ю. Борев, А. Зісь [1], М. Каган [2], О. Кириченко), музично-художнього синтезу (В. Ванслов, Л. Закс, В. Редя [6], О. Шевченко), розробки проблем світломузики (Б. Галєєва, І. Ванєчкін) і синестезії<sup>1</sup> (Є. Пахомова, І. Фейгенберг, Ф. Юр’єв).

Мета статті – виявити взаємодію різних видів мистецтв та різних форм існування явища синтезу мистецтв.

Проблемне поле, що актуалізується крізь призму поняття “взаємодія мистецтв”, є достатньо об’ємним. Це – взаємодія автора і глядача через художній твір, взаємовідносини у процесі творення мистецтва, культурне буття витвору мистецтва, взаємодія різних видів мистецтв та художніх практик. У ХХІ столітті у зв’язку із прискоренням ритму життя, часовим “зменшенням” розмірів нашої планети та візуалізацією культури відбулося глобальне збільшення якості, кількості та швидкості передачі інформації. Це призвело до виникнення феномену “інформаційної експансії”, коли нове не просто засвоюють, а привласнюють. Діалогічні форми спілкування культурних пластів стають особливо важливими як гарантування збереження рівноваги глобального та локального, особистісного та суспільного, міжособистісного у спілкуванні. Діалог стає однією з найоптимальніших форм взаємин на різних культурних рівнях. Тільки діалог рівноправних партнерів може гарантувати повнокровне спілкування, оскільки в іншому випадку можливі знищення одного з партнерів, насильницьке нав’язування певних стратегій, моделей або м’яке розчинення, уніфікація у глобальному просторі.

Зустріч та діалог різних культур має дещо специфічну природу та є результатом непрямой або безпосередньої взаємодії культурних просторів як своєрідного діалогу “свого” і “стороннього”. Варто зазначити, що мистецтво є не просто одним із засобів формування образу “іншого”. Сутність мистецтва, його естетична природа сприяє насамперед зменшенню дистанції, що розмежує “своє” і “чуже” у соціокультурному просторі. Спілкування з творами, в яких відбивається образ іншої культури, допомагає кращому розумінню “іншості”, що, своєю чергою, стимулює розширенню простору контактів і поля взаємодії культур та особистостей. Нівелюючи народжене традиціями насторожене ставлення до інших культур, мистецтво мимоволі сприяє запозиченню елементів інших культур у різних галузях творчої міжнаціональної співпраці. Творча особистість у процесі взаємодії щоразу, як певний праелемент для творчості, засвоює нові й нові системи, використовуючи практично увесь досвід людства.

<sup>1</sup> Синестезія – одночасне відчуття та поєднання різних або й зовсім далеких відчуттів, що асоціативно провають сильні емоції (наприклад, музичних звуків і кольору – що відчували композитори Ф. Ліст, М. Римський-Корсаков, Я. Сібеліус, О. Скрябін, художник Вінсент ван Гог; мовних записів і кольору – письменник В. Набоков; кольору і запаху – герой роману “Дар” В. Набокова).

Сучасне нашій дійсності мистецтво постмодернізму декларує принцип діалогу різних систем і потребує не вибудовування однозначної оцінки за певною системою критеріїв, а уваги до всіх спроб зрозуміти нове без розстановок полюсних оцінок. Прагнення до діалогу на усіх рівнях викликало розширення можливостей мови мистецтва, що спонукає до плюралізму у творчості. Мистецтво та художня творчість, вільно використовуючи досягнення сучасної наукової думки, нерідко виявляються єдиним містком між духовним і технічним, створюючи поле для взаємодії та взаєморозуміння у техногенному суспільстві. Діалог епох, стилів, художніх моделей, діалог як одна з основ змістоутворення та механізм інтеграції різних аспектів сучасної культури сьогодні набуває особливої значущості.

Розглядаючи поняття “діалог” у рамках процесу діалогу мистецтв, відзначимо кілька напрямків розвитку цієї проблематики. По-перше – діалог як прояв відносин “автор–глядач”, що виявляється як форма стосунків “Я–Ти”. По-друге – сама мистецька акція як діалогічний процес. По-третє – діалог як спосіб самоідентифікації автора та глядача через художній твір. По-четверте – процес взаємодій мистецтв є особливою формою міжвидового, міжкультурного діалогу.

Усі ці напрямки тісно пов’язані як поміж собою, так й із загальнокультурними процесами, що відбуваються у континуумі сучасної епохи. Вони відображають сучасний стан мистецтва та допомагають усвідомити мистецькі процеси у розвитку й перспективі. У рамках діалогу однією з найактуальніших у сучасному мистецькому просторі продовжує залишатися проблема взаємодії тріумвірату “автор–твір мистецтва–реципієнт”. Тому особливе поле діалогічних відносин створює внутрішній діалог автора та глядача, що здійснюється через мистецький твір. Саме цей діалог дає змогу створити простір для існування мистецьких творів та різноманіття їх видів і форм.

Специфіка окремих видів мистецтва відображається у виконанні ними різних функцій, а реалізація цих функцій відбувається з різним ступенем повноти. Наприклад, пізнавальна функція мистецтва особливо виразно виявляється у літературі; музика відіграє особливу роль у формуванні емоційної культури особистості; образотворчі мистецтва є найактуальнішим засобом підвищення візуальної культури; у мистецтві кіно, естради та цирку особливо очевидно стає розважальна функція.

Мистецтва поділяються також за способом їх сприйняття: певні види адресовані переважно зоровому сприйняттю (живопис, архітектура, скульптура), інші види більше зорієнтовані на слух (музика), а танець, театр та кіно, наприклад, розраховані рівною мірою на зорове та слухове сприйняття. Проте варто зазначити, що кожен окремий вид мистецтва, виникаючи і розвиваючись, обов’язково взаємодіє з іншими видами мистецтв. Механізмом, за допомогою якого здійснюється взаємодія різних видів мистецтв, слугують такі фундаментальні мистецькі категорії, як: художній стиль, художній образ, художнє сприйняття, художня цінність, художній смак.

До історично усталених норм взаємодії мистецтв можна залучити *категорію синтезу*, що розуміється як особливий вид здійснення художньої творчості. Синтез (від грецького *synthesis* – з’єднання, складання, поєднання) – це взаємодія вже існуючих систем та виникнення на цій основі нової єдиної якості. У мистецтвознавчій думці дослідження проблеми синтезу мистецтв постає насамперед у вигляді докладного аналізу конкретних прикладів взаємодії та взаємовпливу мистецтв з метою виявлення закономірностей і умов народження мистецького синтезу.

Попри значну увагу вчених до категорії “синтез мистецтв”, однозначного погляду на визначення відповідного поняття ще нема. Іноді це явище прирівнюють до взаємодії мистецтв, іноді зазначають наявність інших форм співіснування творчих видів. “У дослідженні синтезу в мистецтві мають сенс усі значення цього поняття. Під синтезом мають на увазі і взаємодію, і поєднання, і злиття, і зіставлення”, – зазначив В. Міхальов [3, с. 59]. При цьому автор цитати стверджує, що причина такого широкого тлумачення синтезу є цілком з’ясованою і криється у різноманітті його проявів у мистецтві.

Дослідниця проблематики синестезії Є. Пахомова визначила, що “синтез мистецтв не створює певної сукупності окремих видів, утвореної механічно, а є вищою формою художньої

цілісності. Синтез мистецтв – це досконала співдружність окремих компонентів, яка породжує нову якість, а сплав частин утворює новий мистецький об'єкт (твір). За сутністю синтез мистецтв – це творчий процес, спрямований на поєднання різних видів і засобів мистецтва з метою досягнення нового естетичного ідеалу, набуття нового мистецького досвіду, формування цілісного ідейного задуму” [5, с. 7].

Слушним є твердження В. Реді: “Підсумовуючи минуле й окреслюючи шляхи у майбутнє, “срібний вік” через свою стислість залишився в історії радше як період культурних і художніх починань, а не здійснень, але його відкритість, діалогічність, інтегративність заклали фундамент художнього універсуму всього ХХ століття, стали орієнтирами на шляху до нових художніх синтезів” [6, с. 28].

Намагання виявити специфіку різних проявів художнього і позахудожнього, визначити поле існування різних видів мистецтва та роль художньої творчості в людському житті завжди актуальні для мистецької науки. Український мистецтвознавець і теоретик мистецтва Федір Шміт (1877–1937) вважав, що в будь-якому, наприклад, образотворчому мистецтві обов'язково наявні необразотворчі елементи – інтонація, ритм, темп, тембр, рух, гармонія. Пропонуючи свою узагальнену модель розвитку мистецтва, Ф. Шміт декларував прагнення до загальнозрозумілого, до загальнолюдського.

Окрім специфічних шарів, що істотно виділяються в будь-якому виді мистецтва як форми вираження (наприклад, звук у музиці, колір у живопису), Ф. Шміт також виділив шари комунікативного потенціалу окремого виду мистецтва або твору – елітарний, демократичний, маргінальний, пластичний та ядро [8]. Демократичний шар – це мистецтво, що готове до діалогу зі суспільством на рівних. Маргінальний – той, що не належить на даний момент до основного суспільного прошарку. Елітарний – той, який призначений для певного обраного кола реципієнтів мистецтва. Пластичний – це пласт мистецтва, що легко змінюється, підлаштовується під обставини. Тією чи іншою мірою у взаємодію здатен вступати кожний шар, набуваючи у новій системі нову якість, трансформуючись або залишаючись на старих позиціях.

Від 50-х років ХХ століття розпочався значно чіткіший прояв та розвиток факторів, що стимулювали процес взаємодії мистецтв. Посилення впливу науково-технічного прогресу привело до народження нових просторів творення та існування мистецтва, залучення до сфери мистецького засвоєння багато нового: від незвичних матеріалів (наприклад, штучних кристалів), електронних музичних інструментів, нових способів комунікації, відбувається утвердження численних нових феноменів власне мистецьких практик: від художнього дизайну до мистецьких акцій, медіа-арту, віртуального мистецтва.

Взаємодія у мистецькому процесі може бути також зрозумілою і як спроба звільнення творця від меж канонічної регламентації, як спроба створити новий рівень масштабнішого творчого мислення. Це, відповідно, має свої позитивні й негативні сторони, оскільки втрата деталей, зникнення чіткої системи критеріїв оцінювання твору мистецтва може приводити як до свободи у творчості, так і спричиняти дезорієнтацію критиків, реципієнтів і самих митців.

Сьогодні успішно працюють митці, які продукують у кількох видах діяльності паралельно та створюють культурні артефакти за допомогою взаємодії мистецтв як методу. Залишається актуальним вираз відомого скульптора Е. Неізнаного: “Синтез не еkleктика, де зібрано все волею випадку. Синтез у мистецтві – це організм, де кожна частина виконує належну їй функцію, а в цілому частини становлять естетичну єдність. Тому гарна книга, музика або скульптура, архітектурний ансамбль, є мікрокосмом” [4, с. 91].

Сьогодні людство переживає перехідний період від “епохи друку” до нової епохи, і варто звернути увагу саме на змістовний бік процесу глобалізації культури, розглядаючи її як сукупність систем цінностей, стереотипів мислення та поведінки. В умовах глобалізації до загальносвітового процесу культурного розвитку виявляється залученою значна кількість учасників та інформації, що дає змогу розширити поле культурно-мистецької взаємодії. Крім того, глобалізація – це ще й зближення ментальностей і можливість відчутти те, що відчуває людина на іншому кінці світу. В результаті діалогу народжується безліч цікавих художніх явищ, феноменів, стилів, напрямків та принципово нових якостей творчої діяльності. Якщо на

рівні одиничного відбувається взаємне збагачення різних видів мистецтва, то на рівні загально особливого триває розсування міжвидових кордонів.

У розвитку світових культурних та мистецьких процесів в сучасних умовах загальнолюдського значення найважливішу роль відіграє діалог культур Заходу та Сходу. В основі різності цих культур – історичні, ментальні та географічні сутності й культурні традиції, наявні у партнерській опозиції “Схід–Захід”. Однак ознаки, які є визначальними для кожної з цивілізацій, із плином часу змінюються залежно від того, які світові та регіональні тенденції розвитку культури домінують у кожному конкретному періоді історії. Мистецька творчість, яка звертається насамперед до почуттів, а не до розуму людини, висловлює своїми засобами результати формування сучасного суспільства, побудованого на західній моделі та суперечливих процесах взаємодії Сучасності й Традиції, Сходу і Заходу.

Отже, явище синтезу мистецтв має різноманітні форми існування, виявляючи себе “і в поєднанні різних мистецтв у загальній композиції, і в розвитку синтетичних мистецтв, і в перекладі одного художнього ряду в інший, і у взаєминах мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, й у використанні окремими мистецтвами виражальних засобів, художньої мови та матеріалу інших мистецтв” [1, с. 17]. Таким чином, можемо констатувати наявність існування у мистецтвознавчому дискурсі різних поглядів на значення терміна “синтез”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
2. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996. 415 с.
3. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. Киев : Наукова думка, 1984. 100 с.
4. Неизвестный Э. Кентавр. Москва, 1992. 238 с.
5. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер “Золотослов” та “Різдяне дійство”): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2018. 18 с.
6. Редя В. Я. Інтегративні процеси у російській музичній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2010. 32 с.
7. Философская энциклопедия : в 5 т. Москва: Советская энциклопедия, 1960. Т. 1. 504 с.
8. Шмит Ф. И. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков : Союз, 1919. 328 с.

#### REFERENCES

1. Zys, A. Ya. (1978). Theoretical background of the synthesis of arts, *Vzaimodeystvie i sintez iskusstv* [Interaction and synthesis of arts], Leningrad: Nauka (in Russian).
2. Kagan, M. S. (1996). *Philosophia kultury* [Philosophy of culture], St. Petersburg (in Russian).
3. Michalew W. P. (1984). *Vidovaya spetsifika i sintez iskusstv* [Specificity and synthesis of arts], Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
4. Neizwestny, T. (1992). *Kentavr* [Centaur], Moscow. (in Russian).
5. Pachomowa, E. G. (2018). “Synesthesian aspects of composer’s thinking Lesya Dychko”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), 26.00.01, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
6. Redia, V. Y. (2010). “Integrative processes in Russian music culture of the late XIX – early XX centuries”, Thesis abstract for Doc. Sc. (Art Studies), 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 32 p. (in Ukrainian).
7. Philosophical Encyclopedia in 5 vol. (1960). Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, vol. 1. (in Russian).
8. Schmit, F. I. (1919). *Iskusstvo – ego psikhologiya, ego stilistika, ego evolyutsiya* [Art – its psychology, its style, its evolution], Kharkiv: Soyuz. (in Russian).

УДК 378.4 (438) : 78 (091)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.19>

**Оксана Гиса**

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

кандидат мистецтвознавства, викладач  
Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка  
oksana.hysa@gmail.com

### СУЧАСНА КРАКІВСЬКА МУЗИКОЛОГІЧНА ШКОЛА ТА ЇЇ ПРЕДСТАВНИКИ

*У статті розглянуто історію виникнення семінаріуму музикології Ягеллонського університету та його подальшу наукову діяльність. Охарактеризовано життєвий і творчий шлях відомих польських музикологів – професорів Богуслава Шеффера й Альції Яжембської – учнів основоположника Інституту музикології Здіслава Яхімецького. Висвітлено, як традиції Інституту музикології розвивають сучасні краківські музикознавці, та окреслено їхній науковий доробок.*

**Ключові слова:** музична культура Польщі, Інститут музикології Ягеллонського університету, наукова спадщина, музична публіцистика.

**Оксана Гиса**

кандидат искусствоведения, преподаватель  
Тернопольский национальный педагогический  
университет имени Владимира Гнатюка

### СОВРЕМЕННАЯ КРАКОВСКАЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА И ЕЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ

*В статье рассмотрена история возникновения семинариума музыковедения Ягеллонского университета и его дальнейшая научная деятельность. Охарактеризованы жизненный и творческий путь известных польских музыковедов – профессоров Богуслава Шеффера и Альции Яжембской – учеников основателя Института музыковедения Здислава Яхимецкого. Освещены развитие традиций Института музыковедения современными краковскими музыковедами и обозначен их научный потенциал.*

**Ключевые слова:** музыкальная культура Польши, Институт музыковедения Ягеллонского университета, научное наследие, музыкальная публицистика.

**Oksana Hysa**

Candidate of Art Studies, Lecturer  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

### THE MODERN KRAKOW SCHOOL OF MUSICOLOGY AND ITS REPRESENTATIVES

*Seminary of Musicology of the Jagiellonian University was founded in 1911. It was headed by outstanding musicologist, doctor of musicology, professor Zdislaw Yahymetsky. The well known scientific works about V. A. Mozart, H. Wolf, J. Haydn, R. Wagner, S. Moniuszko, F. Chopin, K. Szymanowski, T. Boy-Zhelenski, as well as a manual on the history of Polish music had become the result of the activity of Zdislaw Yahymetsky as a scholar.*

*Zdislaw Yahymetsky, as a scholar and a teacher, left his students as a significant heritage in the Polish musical culture. They had a wide range of the scientific interests in the field of musicology as well as their scientific supervisor had.*

*Krakow musicologists still practice the methodological principles of their “patron” – professor Zdzislaw Yahymetsky, develop them in new circumstances as well as the musicological discourse founded by Z. Yahymetsky is building up actively by them now.*

*The “Strength” of Krakow’s School of Musicology is in the continuous tradition of ideas which were laid down by its founder and extended by several generations of its scientific “children” and “grandchildren”.*

*Zdzislaw Yahymetsky as a scientist and educator had left a significant legacy in the Polish musical culture in the face his students. They (like their scientific supervisor) had a wide range of scientific interests in the field of musicology.*

*W. Poźniak, M. Drobner, S. Golachowski, A. Frączkiewicz, T. Strumiłło, B. Schaeffer, T. Kaczyński were among the immediate students of Zdzislaw Yahymetsky whom proved themselves more than others. Such monographs of W. Poźniak (“Zdzislaw Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny”), M. Drobner (“Akustyka muzyczna”), S. Golachowski (“Karol Szymanowski”), A. Frączkiewicz (“Zasady modulacji: podręcznik pomocniczy do nauki harmonii”), T. Strumiłło (“Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej: studia i materiały”), B. Schaeffer (“Almanach polskich kompozytorów współczesnych: oraz rzut oka na ich twórczość”, “Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej”) should be mentioned among their main research works.*

*Elzbieta Dziebowska, Sigmund Švejkowski, Malgorzata Perkowska-Waszek as well as other personalities became the following generation of successors of Zdzislaw Yahymetsky.*

*Their publications are also marked by a wide thematic variety. They turned to the study of polyphonic music of the Middle Ages, liturgical music, Eastern European church monody, drama of the Middle Ages, the bandore (lute) music, the Old Polish song, operettas and the musical as well. Such versatility shows the outstanding vitality and relevance of the Krakow School of Musicology, which developed musicology science at the European level actively and led to the revival of the Polish musicology in postwar years.*

*The adornment of the modern Krakow School of Musicology had become the works of such authors: E. Dziebowska – “Chopin – romantyk, klasyk, modernista. Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku”, “Muzykologia krakowska 1911–1986”; M. Perkowska-Waszek – “Paderewski i jego twórczość: dzieje utworów i rys osobowości kompozytora”; A. Jarzębska – “Strawiński: myśli i muzyka”; M. Woźna-Stankiewicz – “Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki”, “Lwowskie geny osobowości twórczej: rozmowy z Krystyną Moszumańską-Nazar” etc.*

*So, in the Polish musical culture, Zdzislaw Yahymetsky, as a scholar and teacher, left a significant legacy – his disciples. Among them, the most active were Boguslaw Schaeffer and Alcy Jazhemska.*

*Boguslaw Schaefer and Alcy Jazhemska belong to the outstanding figures of Polish musical culture in the first half of the 21st century. Their figures are distinguished among other cultural and public figures by their tireless work, and constant artistic activity contributed to the development and enhancement of Polish musical culture.*

**Keywords:** *Polish musical culture, Department of Musicology of the Jagiellonian University, scientific heritage, musical journalism.*

На початку ХХ століття в Ягеллонському університеті було створено потужну музикологічну школу, представники якої, спираючись на національні традиції та європейські здобутки, готували науковців у галузі музичного мистецтва. Результатом плідної діяльності згаданого наукового центру стало виховання плеяди музикологів європейського масштабу.

Серед відомих сучасних краківських музикознавців особлива роль належить Богуславу Шефферу і Альції Яжембській. Їхня наукова діяльність недостатньо висвітлена в українському і польському музикознавстві та потребує глибшого осмислення.

Проблеми становлення та розвитку кафедри музикології Ягеллонського університету, її творчої і наукової діяльності досліджували Х. Душик [1], Я. Королевич-Вайдова [5], Є. Пажинський [6], В. Позьняк [9], Т. Пшибильський [12], М. Возна-Станкевич [13] та інші вчені. Їхні думки доповнені аналізом публіцистичних робіт З. Яхімецького, подані у працях

М. Дзядек [2], Є. Дзембовської [3], В. Позьняка [8], Л. Полонія [7]. Наукові роботи Богуслава Шеффера охарактеризувала Ядвіга Ходор [4].

Мета статті – розглянути історію виникнення семінаріуму музикології Ягеллонського університету, охарактеризувати життєвий і творчий шлях польських музикологів – Богуслава Шеффера й Альції Яжембської – учнів основоположника Інституту музикології Здіслава Яхімецького, висвітлити, як традиції Інституту музикології розвивають сучасні краківські музикознавці.

Головним напрямом досліджень представників краківської музикологічної школи була, передусім, історія польської музики, яка тяжіла до синтетичних узагальнень, трактуючи музичну творчість, радше як культурологічний факт. Цьому напрямкові досліджень багато зусиль присвятив видатний музикознавець, доктор музикології Здіслав Яхімецький, який очолив Семінаріум музикології Ягеллонського університету, що був заснований у 1911 році.

Ельжбета Дзембовська у праці “Наукові дослідження краківського музикознавства” (“Badania naukowe muzykologii krakowskiej”) (1987) згадувала: “Займався [він] давньою і сучасною музикою, польською та музикою інших країн: цікавили його музична словесність, а також літературні джерела (щоденники чи епістолографія), здійснював інтердисциплінарні дослідження, зокрема для філософії, естетики та літератури, а особливо теорії драми [3, с. 18].

Народився Здіслав Яхімецький у Львові 7 липня 1882 року. Навчався у консерваторії Галицького музичного товариства під керівництвом Станіслава Нев’ядомського, згодом виїхав до Відня, де продовжив вивчати музикологію. У 1911 році Здіслав Яхімецький здобув ступінь доктора філософії (спеціальність “Музикознавство”) і призначений на посаду доцента семінаріуму історії і теорії музики Краківського університету. Науковий ступінь доктора філософії вченому було присвоєно за дисертацію “Впливи італійської музики на польську”. Відтоді професор Яхімецький до кінця життя провадив музикознавчі студії в Ягеллонському університеті. Установа, якою він з ентузіазмом керував, постійно розширювалася, поки не стала кафедрою музикознавства. У зв’язку з цим Здіслав Яхімецький отримав звання надзвичайного професора (1917), а пізніше – звичайного (1921) [10, с. 238].

Важко окреслити межі діяльності Здіслава Яхімецького: педагогічна робота, публічні загальнодоступні лекції, популяризаторська діяльність на польському радіо і на шпальтах газет, композиторська творчість.

Результатом діяльності науковця стали відомі праці про В. А. Моцарта, Х. Вольфа, Й. Гайдна, Р. Вагнера, С. Монюшка, Ф. Шопена, К. Шимановського, Т. Бой-Желенського, а також посібник з історії польської музики [3, с. 10].

Вагомим і дуже цінним є внесок З. Яхімецького в польське історичне музикознавство: у своєму доробку музиколог, розглядаючи й аналізуючи музичну культуру Польщі минулого, разом з тим проявляє значний інтерес до сучасної йому національної музичної культури.

У діяльності З. Яхімецького як публіциста й історика польської музики простежуються виразні дві тенденції: 1) відображаються погляди на музичну критику як невід’ємну складову історії музики, що сформувалися переважно у XVIII ст.; 2) наведені стилістично-аналітичні аргументи й обґрунтування, що притаманні новітній історії музики, чільними представниками яких є Г. Адлер та його прихильники.

Здіслав Яхімецький був переконаний, що основним стильовим надбанням у сучасній йому польській музиці є модернізм, тож акцентував на достоїнствах музичної творчості Р. Вагнера, дотримуючись при цьому своєї національної позиції, реагуючи на “виклик часу”, що пов’язано з творчим надбанням Краківської музичної школи, виразним реальним проявом якого стали діяльність і доробок “Молодої Польщі”;

Серед учнів Здіслава Яхімецького найбільше проявили себе Богуслав Шеффер й Альція Яжембська.

Богуслав Шеффер народився 6 червня 1929 року у Львові. У Ягеллонському університеті вивчав музикологію в професора Здіслава Яхімецького. Там же написав дипломну роботу про Вітольда Лютославського. Згодом Б. Шеффер вивчав композицію у Державній вищій школі музики в Кракові, де викладачем у нього був професор А. Малявський. Завершив навчання в Ягеллонському університеті у 1953 році.



Із 1954 до 1958 року митець працював на кафедрі історії та теорії музики Ягеллонського університету, а також в університетах Зальцбурга, Мідельбурга та в Нью-Йорку. У 1970 році отримав звання доктора наук.

У науковому доробку талановитого композитора, режисера та музиколога є багато оглядових праць з проблем сучасної музики: “Альманах польських сучасних композиторів” (“*Almanach polskich kompozytorów współczesnych: oraz rzut oka na ich twórczość*”), “Нова музика: проблеми сучасної композиторської техніки” (“*Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*”) (1958), “Лексикон композиторів ХХ століття” (“*Leksykon kompozytorów XX wieku*”), II том – (1965). Ще одна праця – “Вступ до композиції” (“*Introduction to Composition*”) (1976) – один із небагатьох у світовій літературі підручників з композиції. Перу науковця належать статті, присвячені, аналізу феномену сучасної музики, праці з філософії. Кожна наукова публікація Б. Шеффера викликає жвавий інтерес, і, як правило, гарячі дискусії. Він займався також режисурою: з 1980 року написав понад 40 п’єс для театру, які були перекладені 17 мовами світу. В 1990 році заснував свій власний видавничий будинок у Зальцбурзі – Collsch Edition. Театрознавчі дослідження митця зосереджені довкола природи акторського перевтілення, автор осмислює взаємозв’язок сценічної правди, ілюзії і брехні, ілюзії і розчарування. Режисера захоплює феномен акторської майстерності, він розглядає відносини між словом драматурга і креативністю актора, який завжди перебуває у двозначному становищі: він і виконавець, і співтворець. Б. Шеффера цікавлять також акторські прийоми, які він використовував у своєму “інструментальному театрі” [4, с. 67]. До найбільш знаних його творів належать: “Квартет для чотирьох акторів” (“*Kwartet dla czterech aktorów*”) (1966), “Коли” (“*Kiedy*”) (1993) [4, с. 67].

Нині Богуслав Шеффер є однією із найоригінальніших постатей польського музичного життя. Для нього характерний надзвичайно широкий творчий діапазон. Як композитора його цікавлять експерименти з новими формами, жанрами і стилями. Він був одним із перших польських композиторів, який займався електронною музикою.

Музику ХХ століття досліджує в Інституті музикології Ягеллонського університету недавній керівник кафедри теорії та музичної антропології, доктор мистецтвознавства, професор Альція Яжембська (25.04.1941). У 1959–1964 роках вона навчалася музикології в Ягеллонському університеті, впродовж 1960–1965 років – у Державній вищій школі музики в Кракові. З 1971 року працювала асистентом на кафедрі історії та теорії музики Ягеллонського університету. Докторську дисертацію з музикознавства захистила у 1979 році. Учений ступінь присвоєно на підставі праці “Сонористичний конструктивізм в балетах Ігоря Стравінського” (“*Konstruktywizm sonorystyczny w baletach rosyjskich Igora Strawinskiego*”). У 2000–2002 роках – заступник директора, а з 2002 до 2008 року – директор Інституту музикології Ягеллонського університету.

Свою наукову діяльність професор Альція Яжембська зосередилась на дослідженнях історії музики двадцятого століття і теорії музичного когнітивізму. Її робота “Стравінський: думки і музика” (“*Strawiński: myśli i muzyka*”) (2002) номінована на нагороду Яна Длугоша й нагороду Міністерства освіти та спорту за нову інтерпретацію композиторської творчості І. Стравінського. Саме вона поєднала філософію “нової музики” та художні ідеї ХХ століття. Науковець запропонувала нову періодизацію творчості композитора та новий метод аналізу музичного твору (когнітивізм). Ввела у науковий обіг термін “патрон” на означення основного конструкційного елемента; посилаючись на поняття інваріантного сприйняття, виділила три типи патронів: ізодіастематичний (зі стабільною схемою висоти звуків), ізоритмічний (із повторюваною схемою ритмічних вартостей), а також ізотембровий (з повторювальним співвідношенням між виконавськими засобами та їх артикуляцією, сферою звуковисотності, типами руху й інтервальної структури часто використовуваних співзвуч).

У синтетичному дослідженні феномену музики А. Яжембська виділила основні напрями в її трактуванні: музика як поєднання звуків різної висоти з акцентами на відчуття цілісності музичного вислову, що виникає з гармонії подібних та різних елементів, які продукують смислові явища, досягаючи абстракційної єдності. У праці “З історії досліджень про музику” (“*Z dziejów myśli o muzyce*”) (2002) дослідниця розглядає проблеми теорії, естетики та

музичного аналізу, починаючи від гармонії Жана-Філіпа Рамо, до теоретичних концепцій ХХ століття, натхнених лінгвістикою, семіотикою, феноменологією і герменевтикою [11].

Серед безпосередніх учнів З. Яхімецького, крім Б. Шеффера й А. Яжембської, також потужно проявили себе Влодзімеж Позьняк, Мечислав Дробнер, Станіслав Голяховський, Олександр Фрончкевич, Тадеуш Струмільло, Богуслав Шеффер, Тадеуш Качинський.

Наступним поколінням учнів З. Яхімецького стали: Ельжбета Дзембовська, Зигмунд Швейковський, Малгожата Перковська-Вашек та інші.

Публікації краківських спадкоємців З. Яхімецького в 50–60-х роках ХХ ст. мали історико-культурологічний характер. Згодом наступав етап джерельних досліджень і видання нот старопольської музики в серіях “Видавництво стародавньої польської музики” (“Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej”) та ін. Ця науково-видавнича традиція, котру започаткували З. Яхімецький та його учні, продовжується сьогодні в серії “Старопольська пісня”.

Краківські музикологи підтримали масштабний науково-дослідний проект – видання “Музична енциклопедія” (“Encyklopedia muzyczna”) під редакцією Ельжбети Дзембовської. У 80-х роках ХХ ст. зріс інтерес краківських музикологів до національних шкіл у європейській музичній культурі (зокрема – італійській, французькій і російській). Упродовж останніх років у діяльності краківських науковців можна зауважити тенденцію продовження напрямів досліджень, які окреслив ще З. Яхімецький, а також осмислення нових явищ сучасної музичної культури. Дослідження здійснюються у таких напрямках: поліфонія Середньовіччя, історія літургії, східний церковний спів, лютнева творчість, старопольська пісня, церковний і монастирський репертуар, проблеми інструментального виконавства, оперета та мюзикл [13, с. 20].

У сфері теорії музики опубліковані праці, метою яких став аналіз давніх італійських трактатів про музику, про модальності пізнього відродження, а також історико-генетичні праці з розвитку теорії музики. Також надруковані дослідження музичної критики і музичної естетики, особливо ХІХ–ХХ століть, французької та італійської виконавських традицій, народної і популярної музики. Розвивається музична антропологія і когнітивне музикознавство. Серед наукових праць, що видали працівники Інституту музикології Ягеллонського університету протягом останнього періоду, на особливу увагу заслуговують серійні видання, серед яких: серія “Історія музики ХVІІ століття” (“Historia muzyki XVII wieku”) (4 томи). Силами вчених побачили світ також періодичні видання іноземними мовами: “Ягеллонська музика” (“Musica Jagellonica”) (4 зошити) і “Дослідження Вітольда Лютославського” (“Witold Lutosławski Studies”) (3 зошити). Важливе місце серед наукового доробку послідовників З. Яхімецького займають співавторські наукові видання, зокрема “Музикознавча думка” (“Affetti musicologici”) – пам’ятна книга, присвячена професору Зигмунтові Швейковському, яку підготувала до 70 річниці від дня його народження редакційна група під керівництвом Пйотра Позьняка (1999); “Музикознавець серед наукових джерел та документів” (“Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów”) – пам’ятна книга, присвячена професору Пйотрові Позьняку в 70-річчя від дня народження (2009) [13, с. 25].

Науковий доробок представників Інституту музикології Ягеллонського університету різноаспектний. Їх цікавила в основному така проблематика: історія польської музики ХІХ–ХХ століть, дослідження польської народної музики, музичної акустики, музичної етнографії, проблеми музичної форми, музична естетика, музична психологія та соціологія, теорія музики, європейська культурологія, а також постаті Ф. Шопена, С. Монюшка, К. Шимановського, П. Еугеніуша, С. Огінського та інших польських композиторів. Окрім того, З. Яхімецький зумів спрямувати своїх учнів на ґрунтовне вивчення європейської музичної культури (італійської, французької і російської).

Їхні публікації також позначені широкою тематичною різноманітністю. Вони зверталися до вивчення поліфонічної музики середньовіччя, богослужбової музики, східноєвропейської церковної монодії, драми середньовіччя, лютневої музики, старопольської пісні, оперети і мюзиклу. Така універсальність засвідчує неабияку життєздатність й

актуальність краківської музикологічної школи, що активно розвивала музикознавчу науку на європейському рівні та стимулювала відродження польської музикології на сучасному етапі.

Отож, у польській музичній культурі Здіслав Яхімецький як науковець і педагог залишив вагомий спадок – своїх учнів. Серед них найактивнішими були Богуслав Шеффер й Альція Яжембська.

Богуслав Шеффер і Альція Яжембська належать до непересічних діячів музичної культури Польщі першої половини ХХІ століття. Їхні постаті вирізняються серед інших культурно-громадських діячів своєю невтомною працею, а постійна мистецька діяльність сприяли розвитку та піднесенню музичної культури Польщі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Duszyk K. Twórczość kompozytorska Zdzisława Jachimeckiego. *Muzyka*. 1983. № 3. S. 21–28.
2. Dziadek M. Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. *Czasopisma i autorzy*. Cieszyn : Uniwersytet Śląski, Filia w Cieszynie, 2002. 435 s.
3. Dziebowska E. Badania naukowe muzykologii krakowskiej. *Muzykologia krakowska 1911–1986*. Kraków, 1987. S. 7–39.
4. Hodor J. M. Schäffer Bogusław : Encyklopedia Muzyczna PWM : część biograficzna pod red. E. Dziebowskiej. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2007. T. 9 : S–Śl. S. 66–77.
5. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wrocław, 1958. 290 s.
6. Parzyński J. Popularyzatorska działalność Zdzisława Jachimeckiego. *Muzyka*. Kraków, 1983. № 3. S. 3–20.
7. Polony L. Polski kształt sporu o istotę muzyki. Kraków, 1991. S. 177.
8. Poźniak W. Jachimecki Zdzisław. *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław, 1962. T. X. S. 265–266.
9. Poźniak W. Studium muzykologii w Uniwersytecie Jagellońskim : W. Poźniak. *Studia z dziejów Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagellońskiego* : red. S. Mikucki. Kraków, 1967. S. 440–448.
10. Poźniak W. Zdzisław Jachimecki jako krytyk muzyczny i teatralny. *Pamiętnik Teatralny* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce teatru. 1953. № 4 (8). S. 238–246.
11. Prof. dr hab. Alicja Jarzębska. URL : [http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/pracownicy/Jarzebska\\_Alicja.htm](http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/pracownicy/Jarzebska_Alicja.htm) (дата звернення: 09.04.2019).
12. Przybylski T. Początki studiów muzykologicznych w Krakowie. *Polski Rocznik Muzykologiczny*. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Warszawa, 2004. S. 230–236.
13. Woźna-Stankiewicz M., Lewicki M., Sitarz A. Zdzisław Jachimecki (1882–1953): twórca muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. Katalog wystawy, 24 listopada – 7 grudnia 2011. Kraków : Biblioteka Jagiellońska, 2011. 38 s.

#### REFERENCES

1. Duszyk, K. (1983). Compositional work of Zdzislaw Yahymetsky, *Muzyka* [Music], no. 3. pp. 21–28. (in Polish).
2. Dziadek, M. (2002). Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914. *Czasopisma i autorzy* [Polish music criticism in the years 1890–1914. Magazines and authors], Cieszyn: University of Silesia, Branch in Cieszyn. (in Polish).
3. Dziebowska, E. (1987). Badania naukowe muzykologii krakowskiej. *Muzykologia krakowska 1911–1986* [Scientific research in Cracow musicology], Krakow Musicology 1911–1986. Krakow, pp. 7–39. (in Polish).
4. Hodor, J. M. (2007). Schäffer Bogusław, PWM Music Encyclopaedia: biographical part edited by E. Dziebowska. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Vol. 9: S–Śl. pp. 66–77. (in Polish).
5. Korolewicz-Waydowa, J. (1958). Sztuka i życie. Mój pamiętnik [Art and life. My diary], Wrocław. (in Polish).
6. Parzynski, J. (1983). Popularizing activity of Zdzislaw Yahymetsky, *Muzyka* [Music], Krakow, no. 3. pp. 3–20. (in Polish).

7. Polony, L. (1991). Polski kształt sporu o istotę muzyki [The Polish shape of the dispute over the essence of music], Krakow. (in Polish).
8. Pozniak, W. (1962). Yahymetsky Zdzislaw. Polish Biographical Dictionary. Wrocław, T. X., pp. 265–266. (in Polish).
9. Pozniak, W. (1967). Studium muzykologii w Uniwersytecie Jagellońskim: W. Poźniak. Studia z dziejów Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagellońskiego [Study of musicology at the Jagellonian University: W. Pozniak. Studies in the history of the Faculty of Philosophy and History of the Jagellonian University]: ed. S. Mikucki. Krakow, pp. 440–448. (in Polish).
10. Pozniak, W. (1953). Zdzislaw Yahymetsky as a music and theater critic, *Pamiętnik Teatralny* [Theater diary]: quarterly magazine devoted to the history and criticism of the theater. no. 4 (8). pp. 238–246. (in Polish).
11. Prof. dr hab. Alicja Jarzębska. URL: [http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/pracownicy/Jarzebska\\_Alicja.htm](http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/pracownicy/Jarzebska_Alicja.htm) (дата звернення: 09/04/2019).
12. Przybylski, T. (2004). Beginnings of musicological studies in Krakow, *Polski Rocznik Muzykologiczny* [Polish Musicological Year], Musicologists Section of the Polish Composers Union. Warsaw, pp. 230–236. (in Polish).
13. Woźna-Stankiewicz, M., Lewicki, M. and Sitarz, A. (2011). Zdzisław Jachimecki (1882–1953): twórca muzykologii w Uniwersytecie Jagiellońskim. [Zdzislaw Yahymetsky (1882–1953): creator of musicology at the Jagiellonian University], Exhibition catalog, November 24 – December 7, 2011. Krakow: Jagiellonian Library. (in Polish).

УДК 785.6:793.31 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.20>

**Людмила Щур**

<https://orcid.org/0000-0002-6432-7219>

асистент

Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка

[luckiness956@gmail.com](mailto:luckiness956@gmail.com)

#### **СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ АНСАМБЛЮ-ЛАБОРАТОРІЇ ЕТНОХОРЕОГРАФІЇ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

*У статті висвітлено питання щодо шляхів дослідження, збереження і пропаганди танцювальних традицій Західного Поділля. Розроблено та здійснено характеристику структурно-функціональної моделі творчої лабораторії етнохореографії Західного Поділля, яка реалізується у діяльності танцювального ансамблю “Веснянка” Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.*

**Ключові слова:** танцювальні традиції, структурно-функціональна модель, блоки моделі, ансамбль-лабораторія, Західне Поділля.

**Людмила Щур**

асистент

Тернопільський національний педагогічний  
університет імені Володимира Гнатюка

#### **СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АНСАМБЛЯ-ЛАБОРАТОРИИ ЭТНОХОРЕОГРАФИИ ЗАПАДНОГО ПОДОЛья**

*В статье отражены вопросы исследования, сохранения и пропаганды танцевальных традиций Западного Подолья. Разработана и осуществлена характеристика структурно-*

функціональної моделі, которая реализуется в деятельности танцевального ансамбля “Веснянка” Тернопольского национального педагогического университета имени Владимира Гнатюка.

**Ключевые слова:** танцевальные традиции, структурно-функциональная модель, блоки модели, ансамбль-лаборатория, Западное Подолье.

**Liudmyla Shchur**

Assistant

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

**STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL OF ACTIVITY  
TO THE ENSEMBLE-LABORATORY OF ETHNOCHOREOGRAPHY  
OF WESTERN PODILLYA**

*Scientifically-research work of creative laboratory from maintenance of dancing traditions of Western Podillya, what caddis “Vesnianka” of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University created on the base of dancing ensemble, sent to bringing in of wide circle of student young people, them searching-scientifically-artistic activity, that, to our opinion, is important and effective direction of spiritual and cultural development of personality.*

*The structural-functional model of activity of ensemble-laboratory of ethnography of Western Podillya as a graphic image, in that there is appropriate intercommunication between clearly certain componens, worked out by us consists of two basic blocks: the first block is contextual of functioning of folk choreographic culture, the second block is structural elements of folk dances.*

*In the first block such componens are included: folklore expeditions, informants, catalogues of audio libraries, traditional instrumental ensemble, educational process, workshop of traditional suit, masterclases, museum of folk choreographic culture, concerto activity.*

*Unorganized by us folklore expeditions, as practical searching-research work of students, sent to the exposure and economies of dancing standards, that exist on Western Podillya.*

*One of important terms during work there is intermingling with informants and clear fixing of the collected materials in folklore expeditions.*

*An essential componens of traditional dance is musical accompaniment. With the aim of reconstruction on to the faculty of arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, the traditional instrumental ensemble of “Kaperush” is created.*

*By us the worked out special courses on themes: “Study of traditional dances of Western Podillya” and “Round dance with singing of Western Podillya”, and also systematic practical employments, on that students meet and study traditional dances of Western Podillya region, that, in turn, inculcate the acquired abilities and skills in passing by them pedagogical practice in general educational establishments of city of Ternopil and area, are conducted.*

*At creation of corresponding choreographic character, a how hardly not the most important role is played by a stage suit and essential elements that is used in folklore dance. In fact a stage folk suit is the creative decision of ethnographic folk suit from modern aesthetic positions.*

*The work of the creative laboratory provides for close cooperation with the Ternopil regional methodical center of folk art, which today is one of the active propagandists and a kind of defender of the traditional folk art of our region.*

*Various research work of ensemble-laboratory stipulated us in organization of “Museum of folk choreographic culture of Western Podillya”.*

*One of key tasks in-process ensemble-laboratory there are realization of various artistic projects and participating in concerto activity, competitions-festivals of choreographic art of different grades, that assists skills of a stage experience and professional height.*

*To the second block (structural elements of folk dances) enter: composition, dramaturgy, plot, styling, musical accompaniment, rhythmic formula, cadence, vocabulary, suit, attribute. Here done description of every element of folk dance.*

*Undertaken a study showed that, due to unity of maintenance and form, a choreographic culture influences on forming of personality and executes such functions of socialization, as informing-cognitive, communicative, in a civilized manner-creative and aesthetic.*

*From here, creation and activity of ensemble-laboratory are the effective means of bringing in youth to scientifically-research work that promotes them spiritual, in a civilized manner – to aesthetic and professional development.*

**Keywords:** *dancing traditions, structural-functional model, model blocks, ensemble-laboratory, Western Podillya.*

У сучасних умовах глобалізаційного розвитку суспільства є гостра необхідність збереження та розвитку культурних надбань українського народу. Пріоритетні завдання розв'язання цієї проблеми – усвідомлення унікальності та неповторності духовної спадщини кожного регіону й етносу.

Особливої актуальності сьогодні набуває наукове осмислення розвитку різних видів культурно-мистецької творчості українців. Серед різноманіття мистецьких жанрів яскравим феноменом представлена народна хореографічна культура, яка займає окреме й особливе місце серед культурної спадщини, адже притаманними саме їй виразовими засобами розкриває сутність і характер нашого народу, в художніх формах відображає явища, взяті безпосередньо з його побуту та праці, репрезентує багатство народної моралі, повагу до родових традицій своїх предків з їх духовною поетикою, красою та ідеалами.

Для збереження і розвитку народних хореографічних традицій у сучасному соціокультурному просторі потрібно докладати зусиль не лише з боку держави, а й наукових інституцій, навчальних закладів та хореографічних колективів як професійного, так і аматорського рівнів.

На початку ХХІ століття відчувається активне поживлення наукових досліджень регіональних стилістичних ознак української етнохореографії, що сприяє повнішому відтворенню генези та еволюції народної хореографії загалом. Для прикладу, хореографічна культура Східної Галичини висвітлена у дисертаційному дослідженні В. Пастух [9], становлення і тенденції розвитку хореографії Прикарпаття вивчає О. Бігус [2], детальний опис танців Східного Поділля належить В. Тітову [15], танцювальні форми побутування на Житомирщині досліджує О. Помпа [11], особливості розвитку хореографічного мистецтва на Слобожанщині висвітлює К. Островська [8], хореографічну культуру Волині досліджує І. Степанюк [13].

Однак питанням історії та розвитку народної хореографічної культури Західного Поділля, яка займає чільне місце у хореографічному мистецтві України загалом, уваги приділено недостатньо.

Мета статті – охарактеризувати діяльність ансамблю-лабораторії етнохореографії Західного Поділля, що відображена у структурно-функціональній моделі, де основна увага спрямована на виявлення та збереження народних танцювальних традицій досліджуваного регіону.

Для вивчення особливостей роботи певної системи та її призначення у взаємозв'язку з внутрішніми й зовнішніми елементами тепер є розробки структурно-функціональних моделей, для прикладу: Л. Гринь [4], А. Зарицької [6], Л. Пілецької [10] та інших, які підтверджують ефективність їх реалізації у роботі, де чітко відображено мету, завдання, причину створення й організовану сукупність елементів і зв'язків між ними.

Науково-дослідницька робота творчої лабораторії, яка створена на базі танцювального ансамблю “Веснянка” ТНПУ ім. В. Гнатюка, спрямована на залучення широкого кола студентської молоді, їх пошуково-наукової та мистецької діяльності, що, на нашу думку, є одним із ефективних шляхів щодо збереження, відтворення та передачі традицій народної хореографічної культури Західного Поділля.

Ансамбль-лабораторія етнохореографії об'єднує у своїй діяльності студентів та викладачів, учнів та вчителів загальноосвітніх шкіл, керівників танцювальних, фольклорно-етнографічних колективів, працівників центрів народної творчості на базі спільних творчих

інтересів для створення, розробки і реалізації нових засобів та ідей науково-дослідницької діяльності.

Як стверджує В. Рожок, у творчій лабораторії, яка не є обтяженою суто навчальними вимогами і звітністю, студент стає самостійнішим і активнішим у пошуку власного “Я” в колективній творчості. Це – своєрідний стартовий майданчик для утвердження студента як пошуковця або студента, як артиста, а в майбутньому – як професійного компетентного фахівця, котрий прагне до інновацій і застосування знань та навичок у творчій роботі. За таких умов участь у діяльності лабораторії стає важливою частиною творчої самореалізації студента [12].

У філософському енциклопедичному словнику В. Шинкарука структура (лат. *structura* – будова, розміщення, порядок) – спосіб закономірного зв’язку між складовими предметів і явищ природи й суспільства, мислення та пізнання, сукупність істотних зв’язків між виділеними частинами цілого, що забезпечує його єдність; внутрішня будова чого-небудь [16, с. 611]. Термін “модель” (лат. *modus* – міра) – у загальному розумінні аналог (графік, схема, знакова система, структура) певного об’єкта (оригіналу), фрагмента реальності, артефактів, витворів культури, концептуально-теоретичних утворень тощо [16, с. 391].

Структурно-функціональна модель діяльності ансамблю-лабораторії етнографії Західного Поділля, котру ми розробили у вигляді графічного зображення, в якому наявний закономірний взаємозв’язок між чітко визначеними компонентами, складається із двох основних блоків: перший блок – *контекстуальність функціонування народної хореографічної культури*, другий блок – *структурні елементи народних танців* (рис. 1).

До першого блоку, що відображає контекстуальність функціонування ансамблю-лабораторії, належать такі складові діяльності: фольклорні експедиції, робота з інформантами, створення каталогів аудіо-відеотек, забезпечення музичного супроводу до танців традиційним інструментальним ансамблем, формування теоретичних основ хореографічної культури у навчальному процесі, робота майстерні традиційного костюма, проведення майстер-класів, організація концертної діяльності, що сукупно утворюють музей народної хореографічної культури.



Рис. 1. Структурно-функціональна модель діяльності ансамблю-лабораторії етнохореографії Західного Поділля

Зорганізовані з нашої ініціативи, починаючи з 2014 року, фольклорні експедиції Західним Поділлям, зокрема у Борщівській, Буцацькій, Бережанській, Чортківській, Заліщицькій, Гусятинській і Терехівській райони, у вигляді практичної та пошуково-дослідницької роботи, спрямовані на виявлення й збереження танцювальних зразків, які побутують у досліджуваному регіоні.

Як зазначає В. Дорошенко, “збирання, фіксація, вивчення танцювального фольклору в наш час є актуальним ще й тому, що його багатства нерідко дуже швидко зникають разом зі своїми носіями, особами похилого віку, і ми повинні квапитися, щоб устигнути зібрати їх якомога повніше /.../ Перш, ніж починати збирати фольклор, потрібна серйозна підготовка. Мабуть, найскладніше – це зуміти відрізнити справжнє, цінне від випадкового або запозиченого, що можливо лише за умови загальної підготовки й розуміння етнографічних особливостей краю, його природи, історії, характерних ознак побуту, культури і та ін.” [5, с. 155].

**Інформанти.** Однією з важливих умов під час роботи у фольклорних експедиціях є спілкування з інформантами та чітка фіксація зібраних матеріалів. За Н. Тарасовою, “є кілька способів їх фіксації: практичне опанування, кінофотографування і нотація хореографічного тексту, також нотація музики і запис тексту пісень. Фіксують умови існування, розповіді-характеристики танцю виконавцями, різні коментарі” [14, с. 54].

Під час спілкування з інформантами ми користуємось питальником, який самі розробили на базі методики збору фольклорної інформації, котру запропонував В. Верховинець у четвертому розділі праці “Теорія українського народного танцю” [3, с. 122–124].

Наступні кроки пошукової роботи були спрямовані на дослідження діяльності народних та зразкових аматорських танцювальних ансамблів Західного Поділля, народних фольклорно-обрядових і фольклорно-етнографічних колективів, які створені у різні роки, починаючи з другої половини ХХ століття, в репертуарі яких чільне місце належить місцевим традиційним танцям, веснянкам, іграм, які супроводжуються грою на народних музичних інструментах, а також їх керівників, які працювали й досі працюють у даному регіоні.

**Традиційний інструментальний ансамбль.** Невід’ємною складовою виконання традиційного танцю є музичний супровід. З метою реконструкції традиційних музичних інструментів, які побутували у Західному Поділлі, на факультеті мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка створений традиційний інструментальний ансамбль “Каперуш”, учасники якого використовують такі музичні інструменти, як скрипка, цимбали, басоля та бубон, що є типовими під час виконання традиційного музичного супроводу до танців західноподільського регіону.

У спільній роботі з керівником інструментального ансамблю детально проводиться аналіз музики до танців, який визначає її зміст та форму.

Таким чином, визначається характер і манера виконання композиції танцю, його емоційність, ритмічний малюнок, музичний розмір, динамічні акценти, а найголовніше – сюжет танцю. Завдяки такій роботі узгоджується хореографічний малюнок танцю до найдрібніших деталей ритмічного співвідношення музики і танцювальних рухів.

У діяльності ансамблю-лабораторії проводяться зустрічі з регіональними автентичними інструментальними гуртами та іншими колективами, які виконують традиційну західноподільську музику, для прикладу, з інструментальним ансамблем “US Orchestra” (“Українська сільська оркестра”) Національного центру народної культури “Музею Івана Гончара” (місто Київ) у складі Андрія Левченка (бубон), Сергія Постольникова (цимбали, басоля) та Ярини Дронь (скрипка). Творчі зустрічі з учасниками цього гурту відбуваються у форматі обміну досвідом між молодими дослідниками – репрезентація традиційних музичних зразків у власному виконанні, обговорення актуальних питань щодо збереження традиційного музичного супроводу, а також відновлення традиційного інструментарію в інструментальних складах ансамблів Західного Поділля.

**Навчальний процес** у ТНПУ ім. В. Гнатюка на окремих спеціальностях (“Музичне мистецтво”, “Сценічне мистецтво”, “Початкова освіта”) передбачає формування теоретичних основ хореографічної культури за рахунок таких навчальних дисциплін, як “Основи



хореографії з методикою навчання”, “Танець”, “Культурно-мистецькі програми і хореографія”, “Ритміка”. Відповідно до цього ми розробили спецкурси на теми: “Вивчення традиційних танців Західного Поділля” та “Обрядові танці Західного Поділля”, а також проводимо систематичні практичні заняття, на яких студенти вивчають традиційні танці західноподільського регіону, котрі своєю чергою, впроваджують під час педагогічної практики у загальноосвітніх навчальних закладах міста Тернополя та області.

При доборі та створенні для виконання хореографічних постановок на основі місцевих традицій Західного Поділля, ми керуємося такими основними критеріями:

– критерій доступності: розуміння виконавцями і глядачами танцю, його сюжету, змісту, художнього образу та можливість оволодіння виконавською й акторською майстерністю;

– критерій точності: виявлення у танці стилістичних особливостей, що максимально точно репрезентують жанрові особливості та композиційне співвідношення хореографічного і музичного матеріалу;

– критерій професійного зростання: збагачення особистого хореографічного і музичного досвіду для кожного з учасників, який, вони згодом зможуть застосувати у власній практичній діяльності.

Одним з дієвих засобів є профорієнтаційна робота викладачів та студентів серед дітей різного шкільного віку – шляхом залучення їх до народного хореографічного мистецтва. Підтвердженням результативності такого виду роботи є створення дитячої хореографічної студії „Писаночка“, яка була зорганізована у 2010 р. на базі Місійного центру Редемптористів міста Тернополя. У репетиційній роботі хореографічної студії “Писаночка” особливе місце належить систематичному вивченню та репрезентації традиційних місцевих веснянок і гаївок у період Великодніх забав, які й дотепер широко побутують у Західному Поділлі, де учасники ансамблю-лабораторії часто виступають репетиторами та організаторами. Останнім часом, у зв’язку із активним залученням в процесі свята інформантів, які охоче навчають дітей та молодь стародавніх гаївок, учасники ансамблю стають дослідниками, які переймають давні зразки місцевих традицій шляхом відеофіксації, словесних та нотних записів тощо.

В. Дорошенко наголошує, що особливо цінною для хореографа є можливість узяти безпосередню участь у житті подібного свята, стати його живим учасником, увійти у виконання танцю, по-справжньому зрозуміти наявність чогось особливого, самобутнього, відчутти необхідність детального вивчення, проникнення в його неповторний, логічно зумовлений внутрішній ритм [5, с. 156].

**Майстерня традиційного костюма.** При створенні відповідного хореографічного образу важливу роль відіграють сценічний костюм та реквізити, які використовують у фольклорному танці, адже “сценічний народний костюм є творчим вирішенням етнографічного народного костюма із сучасних естетичних позицій. Він, своїми лініями, особливостями крою, прикрасами, музикальністю (відповідність костюма до характеру і настрою музики) акцентує рухи виконавців, їхні жести, пози, пластику, динаміку виразного дійства. При цьому враховує національний колорит костюма, його вплив на діапазон і характер рухів учасників“, – стверджує Р. Захаров [7, с. 5].

Створенню та поповненню костюмерної ансамблю-лабораторії сприяла налагоджена творча співпраця із студентами й викладачами інженерно-педагогічного факультету ТНПУ ім. В. Гнатюка (спеціальність “014.10 Середня освіта. Трудове навчання та технології”) та викладацьким і студентським складом Тернопільського вищого професійного училища сфери послуг і туризму.

Учасники майстерні танцювального костюма суттєво збагатили сценічний одяг танцювального ансамблю, доповнили його потрібними елементами, виготовили такі яскраві аксесуари, як хустки, різноманітні головні чоловічі та жіночі убори, притаманні одягу західних подолан, реставрували танцювальне взуття, створили сценічний реквізит тощо.

**Майстер-класи.** У роботі творчої лабораторії передбачена тісна співпраця із Тернопільським обласним методичним центром народної творчості (ТОМЦНТ), який нині є

одним із активних пропагандистів та своєрідним оберегом традиційної народної творчості нашого регіону.

Представники ансамблю-лабораторії часто стають безпосередніми учасниками майстер-класів та семінарів, які організують методисти хореографічного жанру ТОМЦНТ, де актуальними питаннями є створення хореографічних композицій на основі фольклорних танців, що побутують на теренах Західного Поділля, стан та перспективи розвитку аматорського хореографічного мистецтва в Тернополі й області [1].

**Концертна діяльність.** Одним із ключових завдань у роботі ансамблю-лабораторії є пропаганда народної хореографічної культури Західного Поділля шляхом її реалізації у концертній діяльності, різноманітних мистецьких проєктах та участь у конкурсах-фестивалях хореографічного мистецтва різних рангів, що сприяє навикам сценічного досвіду та професійного зростання.

Від часу створення репертуар ансамблю-лабораторії поповнився такими традиційними танцями західноподільського регіону: “Відбивна полька”, “Падеспанець”, “Каперуш”, “Подільський козачок”, “Плескач”, “Швець”, “Канада”, “Танець з хустинкою”, або “Сім сорок”, “Копана полька”, “Верховина” та ін.

30 травня 2017 року на сцені Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка відбувся святковий концерт танцювального ансамблю “Веснянка” під назвою “Плекаймо у танці майбутнє!”, метою якого була популяризація народного хореографічного мистецтва Західного Поділля шляхом активного залучення студентської молоді до цього виду діяльності.

Одним із дієвих напрямків навчально-практичної діяльності є підготовка студентів до участі у хореографічних конкурсах та фестивалях.

Для прикладу, у 2014 році танцювальний дует ансамблю “Веснянка” став лауреатом III премії на II Міжнародному фестивалі-конкурсі “Перлини мистецтв” (місто Львів); у 2017 році танцювальний ансамбль “Веснянка” – лауреат II премії VI Міжнародного фестивалю-конкурсу хореографічних та вокально-хореографічних колективів “Самоцвіти”, який проходив у Львові; у 2018 році – лауреат I премії II Всеукраїнського фестивалю – конкурсу соло-виконавців, малих форм і творчих колективів інструментального, вокального та хореографічного мистецтва “Файна Україна” (місто Тернопіль); цього ж році – лауреат II премії III Всеукраїнського фестивалю-конкурсу соло-виконавців, малих форм і творчих колективів інструментального, вокального й хореографічного мистецтва “Файна Україна” (місто Тернопіль).

У підсумку, на основі всіх охарактеризованих видів діяльності, учасники ансамблю-лабораторії створили *музей народної хореографічної культури*, де зберігаються *аудіо- та відеокаталоги* з фольклорних експедицій: нотації традиційних зразків, описи танців зі слів інформантів, каталоги аудіозаписів і транскрипцій музичного супроводу до танців, фото- та відеоматеріали; створений каталог паспортизації танцювально-інструментальної музики; сформований своєрідний “Музей митців” відомих керівників танцювальних колективів (біографічні дані та віхи їх творчої діяльності), які зробили особливий внесок у розвиток традиційного танцювального мистецтва західноподільського регіону; поповнюються костюмерна та набір реквізиту.

До другого блоку, що відображає структурні елементи народних танців, належать такі компоненти: композиція, драматургія, сюжет, стилістика, музичний супровід, традиційні ритмоформули, характерні каданси, лексика, костюм, атрибутика.

Усі ці компоненти формують характерну локальну своєрідність як кожного танцю, так і в цілому хореографічну культуру регіону. Відображені у моделі складові взаємодіють між собою, створюючи єдність та художню цілісність хореографічного мистецтва.

Дослідження показало, що завдяки єдності змісту і форми народна хореографічна культура Західного Поділля впливає на формування особистості та виконує такі функції соціалізації, як інформативно-пізнавальна, комунікативна, культурно-творча та естетична.

Інформативно-пізнавальна функція виконує передачу, трансляцію танцювального досвіду хореографічної культури Західного Поділля, фіксуючи при цьому зразки традиційного танцювального мистецтва у різні роки їх побутування.

Комунікативна функція хореографічної культури полягає в передаванні танцювального досвіду поколінь та формуванні різноманітних способів і типів спілкування між представниками хореографічного мистецтва й виконує роль збирача етнохореологічних зразків, забезпечуючи живий зв'язок поколінь і закладаючи фундамент для утвердження національної ідентифікації.

Культурно-творча функція хореографічної культури реалізується за допомогою етично-естетичних норм у танці, засвоєння яких необхідне для успішної репрезентації і сприйняття в суспільстві.

Естетична функція хореографічної культури полягає у формуванні певних ціннісних орієнтирів про танець і танцювальних смаків людини, що служить одним з важливих чинників естетичного розвитку особистості [17, с. 24–26].

Отже, дане дослідження підтверджує, що створення та діяльність ансамблю-лабораторії є ефективним засобом залучення молоді до науково-дослідницької роботи, що сприяє передачі й відтворенню танцювальних традицій Західного Поділля; структурно-функціональна модель діяльності ансамблю-лабораторії етнографії Західного Поділля дає змогу в цілому чітко побачити систему науково-дослідницької і творчої роботи задля збереження народної хореографічної культури західноподільського регіону.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Архів Тернопільського обласного методичного центру народної творчості. Статистичні дані про стан хореографічного жанру на Тернопільщині у 2015 році. Тернопіль, 2015. 21 с.
2. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 18 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 149 с.
4. Гринь Л. О. Структурно-функціональна модель процесу вокальної підготовки майбутніх акторів: базовий та усвідомлено-реалізаційний етапи. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. Запоріжжя, 2017. № 2. С. 117–123.
5. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 150–158.
6. Зарицька А. А. Структурно-функціональна модель формування готовності майбутніх учителів музики до професійної самореалізації. *Молодий вчений*. 2015. № 9 (1). С. 148–152.
7. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. Москва : Искусство, 1989. 237 с.
8. Островська К. В. Особливості розвитку народної хореографії Слобожанщини. *Культура України: зб. наук. пр.* 2015. Вип. 50. С. 160–168.
9. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-х–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
10. Пілецька Л. С. Структурно-функціональна модель професійної мобільності особистості. *Теоретичні і прикладні проблеми психології*. 2015. № 1. С. 308–314.
11. Помпа О. Д. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 16 с.
12. Рожок В. І. Музична освіта в Україні на межі століть: реалії, проблеми, перспективи. *Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журнал*, 2009. № 1(2). С. 3–15.
13. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18 (1). С. 78–82.
14. Тарасова Н. Б. Теория и методика преподавания народно-сценического танца: учеб. пособие. Санкт-Петербург : ИГПУ, 1996. 264 с.

15. Тітов В. С. Народні подільські танці. Хмельницький, 2000. 152 с.
16. Філософський енциклопедичний словник: [1700 статей] / уклад. В. І. Шинкарук та ін.]. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. 742 с.
17. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури : монографія. Ч. 3. Типологія хореографії. Київ, 2013. 90 с.

#### REFERENCES

1. *Arkhiv Ternopilskoho oblasnoho metodychnoho tsentru narodnoi tvorchosti* [Archive of the Ternopil Regional Methodological Center of Folk Art] (2015). Statistical data on the state of the choreographic genre in Ternopil region in 2015, Ternopil, 21 p. (in Ukrainian).
2. Bihus, O. O. (2011). "Folk-stage choreography of the Carpathian region: formation and trends of development", Thesis abstract for Cand. Sc.: 26.00.01, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
3. Verkhovynets, V. M. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian folk dance], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Hryn, L. O. (2017). Structural-functional model of the process of vocal training of future actors: the basic and conscious-realization stages, *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Pedagogichni nauky* [Bulletin of the Zaporizhzhya National University. Pedagogical sciences], Zaporizhzhya, no. 2, pp. 117–123. (in Ukrainian).
5. Doroshenko, V. F. (2013). Folk-stage dance as a national heritage of choreographic culture of Ukraine, *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Iss. 43, pp. 150–158. (in Ukrainian).
6. Zarytska, A. A. (2015), Structural-functional model of forming the readiness of future music teachers to professional self-realization, *Molodyi vchenyi* [Young scientist], no. 9 (1), pp. 148–152. (in Ukrainian).
7. Zakharov, R. V. (1989). *Sochinenie tantsa. Stranitsy pedagogicheskogo opyta* [Dance Creation. Pages of pedagogical experience], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
8. Ostrovska, K. V. (2015). Features of the development of folk choreography of Slobozhanshchyna, *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], Iss. 50, pp. 160–168. (in Ukrainian).
9. Pastukh, V. V. (1999). "Stage choreographic culture of the Eastern Galicia of the 20th and 30th years of XX century", Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.01, Kyiv, 20 p. (in Ukrainian).
10. Piletska, L. S. (2015). Structural-functional model of professional mobility of the personality, *Teoretychni i prykladni problemy psykholohii* [Theoretical and applied problems of psychology], no. 1, pp. 308–314. (in Ukrainian).
11. Pompa, O. D. (2013). "Folk dance: genesis and modern forms of life (on materials of Zhytomyr region)", Thesis abstract for Cand. Sc.: 26.00.01, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
12. Rozhok, V. I. (2009). Music education in Ukraine at the turn of the century: realities, problems, perspectives, *Chasopys natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: nauk. zhurnal* [The journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: Sciences. journal], no. 1 (2), pp. 3–15. (in Ukrainian).
13. Stepaniuk, I. V. (2012). Choreographic culture of Volyn in the context of dance art of Ukraine, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, modern, ways of development], Iss. 18 (1), pp. 78–82. (in Ukrainian).
14. Tarasova, N. B. (1996). *Teoriya i metodika prepodavaniya narodno-stsenicheskogo tantsa: ucheb. posobie* [Theory and methodology of teaching folk-stage dance: tutorial], Saint Petersburg, IGPU. (in Russian).
15. Titov, V. S. (2000). *Narodni podilski tantsi* [Folk Podillya dances], Khmelnytskyi. (in Ukrainian).
16. Shynkaruk, V. I. et al. (2002). *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk: [1700 statei]* [Philosophical Encyclopedic Dictionary: [1700 articles]], Kyiv, G. Skovoroda Institute of Philosophy, National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
17. Sharykov, D. I. (2013). *Mystetstvoznava nauka khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury: monohrafiia* [Art Science choreology as a phenomenon of artistic culture: monograph], Part 3. Typology of choreography, Kyiv. (in Ukrainian).

УДК 78.25; 78.2i; 78.071.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.21>

**Цао Шню**

<https://orcid.org/0000-0001-8751-5979>

аспірант

Львівська національна музична академія

імені М. В. Лисенка

[csy931689953@qq.com](mailto:csy931689953@qq.com)

### **ФОРТЕПИАННИЙ ЦИКЛ “КАРТИНА БАШУ” ЗАБУТОГО КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА**

*У статті досліджено постать маловідомого китайського композитора Хуан Хувей та його цикл “Картина Башу” як зразок для вивчення напрямів розвитку китайської фортепіанної музики. Висвітлено аспекти композиторської, педагогічної і наукової праці Хуан Хувей, особливості його індивідуальної стилістики. Охарактеризовано здобутки композитора у китайській музичній культурі. Узагальнено прояви інтегративних процесів китайської і західної музичної творчості у середині ХХ століття.*

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, композитор Хуан Хувей, фортепіанні цикли, особливості стилістики.

**Цао Шню**

аспірант

Львовская национальная музыкальная академия

имени М. В. Лисенко

### **ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ “КАРТИНА БАШУ” ЗАБЫТОГО КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА**

*В статье исследована личность малоизвестного китайского композитора Хуан Хувей и его цикл “Картина Башу” как образец для изучения направлений развития китайской фортепианной музыки. Освещены аспекты композиторской, педагогической и научной деятельности Хуан Хувей, особенности его индивидуальной стилістики. Охарактеризованы достижения композитора в китайской музыкальной культуре. Обобщены проявления интегративных процессов китайского и западного музыкального творчества в середине ХХ века.*

**Ключевые слова:** фортепианное искусство, композитор Хуан Хувей, фортепианные циклы, особенности стилістики.

**Cao Shiu**

Postgraduate Student

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

### **PIANO CYCLE “BASHU PAINTING” FORGOTTEN CHINESE COMPOSER**

*Huang Huwei is a Chinese composer and teacher whose work attracts the greatest interest in the study of trends in the development of national piano music. His musical compositions are among the most successful and striking examples of the combination of ethnic elements of the national musical language with the skill of mastering Western compositional methods. The excitement of the composer to the piano was inspired by the thirst for comprehension of the richness of the expressive capabilities of the instrument that came from the European continent and the possibility of studying*

and applying in the work of the unusual monochromatic Chinese culture of the principles of instrumental development.

*Huang Huwei's piano pieces were immediately recognized as masterpieces of national music both in terms of artistic value and cultural – as they reflected the outstanding achievements of Chinese humanistic art. The high recognition of creativity was facilitated by the desire of the composer to preserve in the piano works the peculiarities of the national musical language and to develop the traditions of national instrumental music.*

*Huang Huwei graduated from the Beijing Central Conservatoire on piano class and composition (class of professor Zhao Yuan Ren). It was discovered that during the study, it was important to attend lectures on the composition of the German composer J. Schloss (1902–1973), who used the method of combining traditional with modern compositional techniques; and in harmony – with the Russian composer Boris Alapov, who, in particular, highlighted the importance of applying in the work to folk melody and the programmatic of musical works as one of the most important ways of uniting music and literature*

*During the years of the cultural revolution, Huang Huwei's piano works, like the exceptional majority of the other best-known Chinese composers, were banned from performing and for a long time completely disappeared from the musical horizon.*

*Thanks to the reliance on national folklore and the use of national means of musical expression, with exceptional importance to sound-imaging effects and acoustic coloring techniques, the piano loops of the composer are considered to be masterpieces of the Chinese national style.*

*Guided by such methods, Huang Huwei striving to achieve the “nationalization” of the European piano and, thus, contribute to its quick introduction into the instrumental space of China.*

*On the example of the piano cycle “Bashu painting” it is shown that the composer constantly tried to transfer to the Chinese national soil a palette of expressive means of European musical impressionism, namely, the weakening of functional harmonic ties, layering, like the picturesque spots of unsolved harmonies, the rudeness of rhythmic drawings, a thin game of segments of the modes, contouring completeness of the invoice. These characteristics point to his deep admiration for the art of impressionism, whose artistic principles were most closely related to both the mentality of the composer and the Chinese nation as a whole.*

**Keywords:** piano art, composer Juan Huawei, piano cycles, peculiarities of stylistics.

Хуан Хувей (*Huang Huwei*, нар. 1932 р. у м. Ченду, провінція Сичуань) – педагог і композитор, творчість якого, привертаючи велику увагу при вивченні напрямів розвитку національної фортепіанної музики, залишається все ще малодослідженою. Масштаб діяльності цієї унікальної особистості й та музична спадщина, автором якої він є, потребує особливої дослідницької праці. У галузі китайської фортепіанної музики поряд із творчістю найвидатніших композиторів – Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде, Ван Лісаня, Хе Лутіна, Чу Ван Хуа, Сан Тона та інших, музичні композиції Хуан Хувей постають одними з найуспішніших та яскравих прикладів поєднання етнічних елементів національної музичної мови з майстерністю володіння західними композиційними методами, прийомами і стилями. Презентуючи високий рівень художньої цінності, його фортепіанна творчість спонукає до глибшого вивчення для поширення виконання не лише у Китаї, а й за його межами.

В українському музикознавстві окреслену проблематику поки ще не розв'язували, тому матеріали представленої статті лише розпочинають вивчення постаті й творчості Хуан Хувей. Для узагальнення відомостей про композитора використано матеріали праць Фен Веньці [2], Чу Ван Хуа [5], Янь Інью Лю [7]; аналізу стилістики його творчості – Чжанг Є [4], Ян Цзиня [6]. У роботі також використано матеріали збірки “Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей” [1] та висловлювання митця, викладені у науковій праці “Робота композитора з інструментальними мелодіями” [3].

Мета статті – відродити ім'я і творчість композитора як одного з тих, хто найбільшою мірою долучився до розвитку китайського фортепіанного мистецтва.

Від самого початку становлення творчого шляху (ранній період творчості Хуан Хувей припадає на 1950-ті роки) композитор присвятив себе створенню фортепіанної музики і без цього не бачив сенсу власної творчості. Його виняткову цікавість до фортепіано інспірували жага досягнення багатства виразових можливостей інструмента, запозиченого з європейського континенту, можливість вивчення й застосування у творчості не властивих монодичній китайській культурі принципів інструментального розвитку.

Фортепіанні твори Хуан Хувей відразу були визнані шедеврами національної музики з погляду як художньої так і культурної цінності. Такому високому визнанню творчості сприяло прагнення композитора зберегти у фортепіанних творах особливості національної музичної мови і розвинути традиції національної інструментальної музики.

Незважаючи на справді високі досягнення у розвитку національної фортепіанної музики, ім'я Хуан Хувей тривалий час було несправедливо забуте. Коротко висвітливо його життєпис. Професійну освіту він здобув спочатку як слухач курсу композиції Сичуаньської консерваторії, а у 1956 р. закінчив Пекінську Центральну консерваторію по класу фортепіано і композиції (клас професора Чжао Юань Женья) [2, с. 92]. Важливим під час навчання стало відвідання лекцій з композиції німецького композитора Юліуса Шльосса, який застосовував метод поєднання традиційного зі сучасними композиційними прийомами; та з гармонії – у російського композитора Бориса Алапова, який, зокрема, виділяв значення звернення у творчості до народного мелосу і програмності музичних творів як одного з найважливіших способів єднання музики та літератури [5, с. 138]. Хуан Хувей досі продовжує працювати професором і завідувачем відділу композиції у Сичуаньській консерваторії. Ряд його учнів стали одними з найвідоміших у Китаї і за рубежом. Серед них – композитори Сюй Чжемінь, Гао Вейцзе, Сан Тон, Чжан Сяолу, Лі Інхай та ін. [7, с. 71]. За видатні здобутки й відмінні результати у педагогічній праці професора Хуан Хувей було неодноразово відзначено високими національними нагородами, а його теоретичні праці “Базові знання з гармонії”, “Стилістика народних пісень провінції Хань” та “Робота композитора з інструментальними мелодіями” стали базовими підручниками у китайських консерваторіях [1, с. 2].

Перший фортепіанний твір “Свято країни” (1954) відразу отримав визначення як “музика у китайському стилі” [1, с. 2]. Твір було опубліковано в першій друкованій збірці фортепіанних творів китайських композиторів, яку видавництво “Музика” випустило у 1960 році. Видання збірки було приурочено до святкування першого десятиліття заснування фортепіанної музики у Китаї. Після стрімкого злету та інтенсивної популярності музики Хуан Хувей упродовж 1950-х років настали роки Культурної революції. Його фортепіанні твори, як і виняткової більшості інших кращих китайських композиторів, були заборонені до виконання і на тривалий час повністю зникли з музичного обрію країни. Особливо жорсткої критики зазнав кращий витвір композитора – сюїта “Картина Башу” (1958), оскільки, як наголосили партійні керівники, “у творі не йшлося про класову боротьбу” [1, с. 2].

Відродження імені й творчості композитора розпочалося лише наприкінці ХХ ст. – у період новітньої історії Китаю, коли інтенсифікувався рух з вивчення національної культурної спадщини, історії розвитку національної музики і повернення до творчості імен забутих композиторів. Так почали повертати із забуття, вивчати і періодично виконувати на концертних сценах й окремі твори Хуан Хувей. Проте до цього часу все ще нема комплексного музикознавчого дослідження, в якому було б узагальнено здобутки композитора у найважливішій для його творчості галузі – фортепіанній музиці, досліджено характерні риси окремих творів та особливості індивідуальної стилістики. Окремого аналізу потребує й вивчення кращих зразків спадщини Хуан Хувей – фортепіанних циклів.

Упродовж усього життя, попри гоніння, переслідування і заборону виконання творів у певні історичні періоди розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, Хуан Хувей виявляв велику прихильність до створення фортепіанної музики і слугував розвитку національної фортепіанної творчості та виконавства. Зважаючи на недостатність фортепіанного репертуару для дітей, він створив ряд творів для шкільного віку – “Маленька дитяча соната”, “Прості варіації”, “Подвійні варіації” на тему народної пісні “Я люблю тебе, сніговий лотос”, п’єси “Хлопчик-пастух”, “Я люблю сніговий лотос” і цикл “Три поліфонічні дрібнички”. Усі ці твори різняться за

ступенями складності, але сукупно, відтворюючи й розвиваючи засади національної музики, сприяють різнобічному осягненню фортепіанних навичок і широко використовуються у педагогічній практиці. Активно сприяючи поширенню серед юнацтва фортепіанних творів національних композиторів, Хуан Хувей розгорнув діяльність з підтримки юних виконавців і у 1990 р. став одним із засновників у Китаї “Премії за дитяче фортепіанне мистецтво” [6, с. 18].

Серед інших визначних фортепіанних творів – Соната фа мінор (1960) і “Фантазія про річку Джілінг” (1979), у якій використано елементи тем з народної пісні “Коли розпустилася квітка” та пісні весляра “Човен Дракона” з давнього обряду поклоніння Змієві. Музичний матеріал “Фантазії” переконливо засвідчує прихильність композитора до втілення сюжетів національної обрядовості й опори на інтонації народних пісень провінції Сичуань.

Хуан Хувей є автором ряду опер, монументальних хорових творів і музики для драматичних телевізійних вистав. У жанрах камерної музики створив ряд мініатюрних фортепіанних п’єс і масштабних творів циклічної будови, танцювальні твори, пісні для голосу в супроводі фортепіано, обробки народних пісень, п’єси для скрипки і флейти та ін. Кращими серед них визнано фортепіанні цикли: сюїти “Картина Башу” і “Щасливий ковбой” та цикл обробок “12 сичуаньських народних пісень”.

В історії розвитку фортепіанної музики Китаю циклічні твори Хуан Хувей поряд із сюїтами Ван Цзянь Чжона (“Народні пісні провінції Юньнань”), Сан Тона (“Сім народних пісень Східної Монголії”), Гао Чжі Хонга (“Танці Синьцзяна”) та Дін Шаньде (“Варіації на теми китайської народної пісні”) належать до неперевершених зразків культурної та художньої цінності. У значному загальному доробку китайських композиторів завдяки використанню національних засобів музичної виразності та спираючись на національний фольклор його цикли фахівці вважають шедеврами китайського національного стилю. Керуючись такими методами, композитор прагнув досягнути “націоналізації” європейського фортепіано і, таким чином, сприяти швидшому його уведенню в інструментальний простір Китаю.

Пошуки Хуан Хувей у сфері індивідуальних яскраво національних засобів музичної виразності окреслили виняткове значення застосування у фортепіанних циклах звукообразних ефектів та звукових колористичних прийомів. Цими засобами він прагнув особливо тонко зафіксувати короточасне емоційне враження або ледь уловимий психологічний стан, що виник унаслідок споглядання картин природи. В усіх фортепіанних циклах композитора з особливою переконливістю виявилось тяжіння до відтворення поетики натхненних пейзажів та відчуття насолоди від їх краси. У поєднанні з акварельною м’якістю звукопису відтворення картин природи стало провідною сферою образної тематики усіх циклів композитора. Ці характеристики свідчать про його глибинне захоплення мистецтвом імпресіонізму – мистецької течії Франції кінця ХІХ ст., художні принципи якої були найближчими як менталітету композитора, так і китайської нації в цілому. Палітру виразових засобів європейського музичного імпресіонізму – послаблення функціональних гармонічних зв’язків, нашарування, немов мальовничих плям, нерозв’язаних гармоній, хиткість ритмічних малюнків, тонку гру сегментів ладів, контурну наповненість фактури – композитор постійно намагався перенести на китайський національний ґрунт.

Узагальненими характерними рисами усіх циклів Хуан Хувей (у цьому вбачаємо послідовне втілення принципів його російського наставника, Б. Алапова) стали також програмність і найширше використання мелодичного й сюжетного матеріалу народних пісень. Ці риси творчості дали змогу виявити індивідуальність підходу композитора до інтерпретації програмного змісту та особливості національно-етичної сутності його музики.

Фортепіанний цикл “Картина Башу” донедавна не був відомим.

У 2001 р. видавництво “Шанхайська музика” ініціювало публікацію спеціальної серії фортепіанних творів національних композиторів, творчість яких на початку ХХІ ст. була визнана як “найзначніша з погляду досконалості композицій та історично видатних досягнень у фортепіанній творчості” [1, с. 3]. Метою видання серії стало сприяння відродженню і найширшій популяризації спадщини тих китайських композиторів, творчість яких досі залишалася все ще маловідомою та ще більше малозрозумілою у світі. До збірок серії було відібрано кращі твори вісімнадцятьох призабутих китайських композиторів, творчість яких у



роки Культурної революції, а також тривалий час після її закінчення була під забороною виконання і навіть згадування. Серед таких – Тан Дун, У Цзунцзян, Чу Ванхуа, Хуан Жо, Чень Пейсюнь та ін. У числі перших серед опублікованих виявилася збірка “Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей”, до якої увійшла сюїта “Картина Башу”.

У китайській фортепіанній літературі сюїту “Картина Башу” вважають неперевершеним зразком продовження розвитку традицій давньої китайської музики та логічного поєднання цих традицій із західними творчими методами. У передмові до видання зазначено, що “дорогоцінна праця нашого видатного композитора Хуан Хувей пройнята мовчазним духом відданості законам творення традиційної музики. Китайська музика сьогодні має обмаль контактів із західним світом. ...Вказуючи шлях покрокового руху вперед, музика сюїти логічно вписується у сучасний контекст, залишаючись самотньою, яскравою і зрозумілою для виконавців усього світу [1, с. 3]. Композитор так висловлювався про свої цикли: “Мої роботи – це лише маленька квітка у горах. Твори, в яких переконливо збережено національний стиль, будуть передаватись багатьом наступним поколінням” [3, с. 27].

У сучасному Китаї сюїта “Картина Башу” є однією з найвідоміших і навиконуваніших творів композитора. Від 2010-х рр. її постійно вводять до концертних виступів кращі піаністи Китаю, а у програмах ряду найзначніших китайських та міжнародних виконавських конкурсів піаністів вона стала обов’язковим твором. Як один із кращих зразків китайської композиторської творчості сюїту включено до підручника “Вивчення творів національних композиторів у класах спеціалізованого фортепіано в музичних академіях”. Такий великий успіх сюїти забезпечується органічним поєднанням національного колориту з бездоганністю форми, в якій дуже виразно виявляється знання композитором європейського гармонічного досвіду.

Сюїта складається зі шести п’єс, теми яких є цитатами з ліричних народних пісень про мальовничі картини природи регіону Байю та про події із життя простих людей провінції Сичуань у 1950-х роках. Матеріалом для першої, третьої та п’ятої п’єс стали цитати з народних пісень місцевості Хань; у другій, четвертій і шостій використано цитати з давніх пісень народів передгір’я Тибету [4, с. 2]. Надихальним матеріалом при визначенні тематики п’єс циклу для композитора стали також образотворчі полотна із зображеннями картин місцевого сільського життя з музичними сюжетами художників Ку Ванга, Чень Іфея, Ці Байші та ін. [4, с. 2]. Кожна з п’єс циклу сповнена яскравого національного колориту і викликає уявлення про мальовничі пейзажі:

1. “Ранкова пісня” – на матеріалі пуцзянської народної пісні “Маленька пісня косарів трави”, яку в народному виконанні співає одностайно група гірських косарів, звеличуючи красу лугів у світанковому тумані. Для відтворення враження від чудового ранкового туману та ефекту освіжального повітря композитор наголошує на увазі до відтворення злетів та немов “падінь” окремих зворотів мелодичної лінії народної пісні. Тому п’єсу слід виконувати з дуже тонким відчуттям дихання фраз і реалістичним відтворенням ефірного декору звуку. Щоб досягти максимально м’якого звучання, слід немов “прожити” зворушливий ритмічний малюнок пісні, короткість її фраз, виховати у собі відчуття вокальної природи мелодії і раціонально використовувати прийоми дихання під час співу, силу торкання клавіш пальцями й застосування педалі;

2. “Відлуння на порожніх долинах” розпочинається темою тибетської народної пісні “Сніг на горі, схожий на квітку”. Для відтворення образів незайманості природного ландшафту та ефекту відлуння у величому спокої порожніх від худоби лугів після дощу влучно обрано використання специфічного акустичного прийому – почергового, зі зміною тембрів, звучання тріольних мотивів у різних регістрах фортепіано, об’єднаних безперервною педаллю. Використання усіх трьох педалей у цій п’єсі має особливе значення: в тексті композитор не виписує їх докладне взяття і зняття. Прагнучи досягнути колористичного ефекту “розмивання” гармонічних поєднань у супроводі пентатонічної мелодії, митець вказує на довільне, дуже обережне користування ними залежно від потреб індивідуальної виконавської інтерпретації, а також на застосування особливого сенсорного відчуття торкання клавіш, не характерного для звичайного звуковидобування;

3. “Плиси, щоб побачити крізь річку кохану в синьому” цитує уривок народної ліричної пісні-балади місцевості Цзяньчжу про почуття закоханості юнака в дівчину. В мінливих переливах інтонацій правої руки у високому регістрі відтворено наслідування звуків дзюркотіння річки. Обраний акустичний прийом немов додає до співу хлопця ще більшої внутрішньої схвильованості та сприяє візуалізації портретної характеристики персонажа. У цій п’есі особливої важливості набувають специфічні вказівки автора, що їх майже не вживають у композиторській практиці, але значно конкретизують емоційні градації виконання: *gentile tutto* (ніжнісімо), *in amore* (закохано), *incantato* (зачаровано), *fino a guai* (до нестями);

4. “Селянський танець” – єдина у циклі п’еса, в якій процитовано уривок із жіночої танцювальної мелодії народу району Аби в супроводі традиційних струнних інструментів: щипкового – піпи та подібного до цитри гуциня. П’еса є яскравим прикладом підходу Хуан Хувей до втілення на практиці проблеми “націоналізації фортепіано” засобами наслідування звучання традиційних китайських інструментів та особливостей звуковидобування на них;

5. “Передмістя Рунчен навесні” з цитатою із ханської народної пісні “Велика ріка”. У цій п’есі циклу змальовано пейзаж сонячного дня на західних рівнинах Сичуані під час розливання весняних вод. У фактурі фортепіано відтворено звучання перекочування хвиль річки та співу птахів, які радісно зустрічають бурхливе пробудження природи;

6. “Нічний клуб Аба” є відтворенням картини народного свята, радісного співу селян і танцю. У п’есі використано матеріал тибетської пісні з танцем із характерними підстрибуваннями після закінчення праці у полі. Фортепіанний супровід пентатонічної мелодії імітує звуки ударів по барабанах.

У кожній з п’ес циклу першочерговим завданням для композитора стало збереження національних характеристик, відтворення простоти, краси та яскравості фарб невибагливої мелодики автентичних народних пісень, а також шести різних настроїв сільських людей – радості праці (у першій п’есі), почуття щастя від споглядання різних картин природи (2; 4; 5), інтимних ліричних почуттів (3), оптимізму та здорового щастя при відтворенні сцен з етнічних святкових традицій (1; 4; 6).

У народному виконанні усі пісні співала одноголосно або в унісон група людей. Композитор зумів органічно об’єднати відмінні за мелодійними ознаками інтонації пісень різних народних стилів. За традицією часу створення сюїти кожна з п’ес циклу має назву обраної народної пісні, а назва циклу свідчить про їх територіальне походження (аналогії спостерігаємо у назвах циклів Сан Тона, Ван Цзянь Чжона, Дін Шаньде та інших).

Прагнучи зберегти національні традиції звучання використаних народних пісень і танців, Хуан Хувей виявив широту художнього мислення, збагативши національні характеристики обраних зразків втіленням прийомів романтичної та імпресіоністичної музики. Таким чином, цикл “Картина Башу” є яскравим зразком раннього періоду китайської фортепіанної літератури, де чітко окреслені інтегративні процеси китайської і західної музичної творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувей. Шанхай : Шанхайська музика, 2001. 54 с.
2. Фен Венці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с.
3. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними мелодіями. Пекін, 1999. 98 с.
4. Чжанг С. Хуан Хувей. Картина Башу. Пекін, 2014. 42 с.
5. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей : Культура і мистецтво, 2013. 270 с.
6. Ян Цзин. Китайські твори для фортепіано у процесі викладання. Гуаньчжоу, 2010. С. 18–25.
7. Янь Ін Лю. Історія музики Китаю. Шанхай : Книгарня Ваньє, 1953. 450 с.

**REFERENCES**

1. [Selected piano pieces by Huang Huwei] (2001). Shanghai: Shanghai Music. (in Chinese).
2. Feng Wenzy (1998). Stories of Mutual Influence of Chinese and Western Music, Shanghai. (in Chinese).
3. Huang Huwei (1999). Work of the composer with instrumental melodies, Beijing. (in Chinese).
4. Zhang Yue (2014). Huang Huwei. Bashu painting, Beijing. (in Chinese).
5. Chu Wang Hua (2013). Collection of articles music, Hefei: Culture and art. (in Chinese).
6. Yang Jin (2010). Chinese pieces in the teaching process, Guangshou, pp. 18–25. (in Chinese).
7. Yan Yin Liu (1953). History of Chinese Music, Shanghai: Book store Vanier. (in Chinese).

# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82:7.071.4

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.22>

**Тетяна Чурпіта**

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>

кандидат педагогічних наук, доцент

Київський національний університет культури і мистецтв

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

## ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ГАЛИНИ КИРИЛОВОЇ

*У статті вперше відтворено картину професійного становлення народної артистки УРСР Галини Миколаївни Кирилової. Розглянуто навчання майбутньої балерини в Ленінградському хореографічному технікумі, охарактеризовано шкільні партії, а також перші провідні ролі артистки в балетних виставах на сцені Державного академічного Малого оперного театру Окреслено роль А. Ваганової, Л. Блок та Л. Лавровського у процесі формування творчої особистості Г. Кирилової.*

**Ключові слова:** Галина Кирилова, виконавська діяльність, солістка балету, танцівниця, балетний театр, МАЛЕГОТ.

**Татьяна Чурпита**

кандидат педагогических наук, доцент

Киевский национальный университет культуры и искусств

## ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ГАЛИНЫ КИРИЛЛОВОЙ

*В статье впервые воссоздана картина профессионального становления народной артистки УССР Галины Николаевны Кирилловой. Рассмотрено обучение будущей балерины в Ленинградском хореографическом техникуме, охарактеризованы школьные партии, а также первые ведущие роли артистки в балетных спектаклях на сцене Государственного академического Малого оперного театра. Определена роль А. Вагановой, Л. Блок и Л. Лавровского в процессе формирования творческой личности Г. Кирилловой.*

**Ключевые слова:** Галина Кириллова, исполнительская деятельность, солистка балета, танцовщица, балетный театр, МАЛЕГОТ.

**Tetiana Churpita**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts

### THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF HALYNA KYRYLOVA

*The article recreates for the first time the picture of the professional formation of the People's Artist of the Ukrainian SSR Halyna Mykolaivna Kyrylova (1916–1986). On the basis of literary sources, the studies of the future dancer in the Leningrad Theatre School and the Leningrad Choreographic College were considered, the first school works, as well as the main roles of the artist in ballet performances on the stage of the State Academic Maly Opera Theatre (hereinafter – MALEGOT) were described. Also, the author outlined the role of A. Vaganova, L. Block and L. Lavrovskiy in the development of the creative personality of H. Kyrylova.*

*A significant contribution to the development of ballet theatre and choreographic education in Ukraine was made by the dancer, pedagogue, People's Artist of the Ukrainian SSR (1977), Laureate of the USSR State Prize (1948), Halyna Kyrylova (1916–1986).*

*Halyna Kyrylova started her career in the world of professional choreography from the Evening ballet courses at the Leningrad Theatre School. Perfect natural talents opened the way for the actress to the Leningrad Choreographic College, heavy daily work and support of A. Vaganova helped H. Kyrylova to master the school of classical dance. Her unique personal style was revealed even in the first school performances, in Madlon and Yulinka roles (ballets “Fadetta” and “Katerina”).*

*After graduating in 1935, H. Kyrylova selects the stage of the MALEGOT and immediately attracts the attention of choreographer L. Lavrovskiy. In the young dancer, he saw the unmistakable technique and unique manner of performance.*

*Extremely complex women's dances by L. Lavrovskiy included constant professional perfection, reliable aplomb, an elegant technique of tours and a great elevation. In addition, innovative director, trying to maximize the diapason of the dancer, forced her to live in a jump, “on a great breath” of broad dance phrases.*

*So the ballerina felt a keen need for a professional teacher who would see her mistakes, especially when working on the character's image. During this difficult period, L. Blok came to help H. Kyrylova. Every day the mentor attended the rehearsals of the dancer and pointed to her shortcomings. She forced her to work out her technique, sitting across from H. Kyrylova in the chair, exchanged with her impressions about what needs to be done, and what needs to be repeated.*

*An essential and indisputable feature of H. Kyrylova as a dancer was the ability to fly expressively and naturally because the rare quality and strength of the elevation and ballon were an unprecedented phenomenon among the dancers of that time.*

*During three years of work in MALEGOT, actress stood out in interesting roles in a row of ballet performances, among which are the capricious arrogant Madlon in “Fadetta”, loving and fragile Lise in “The Wayward Daughter”, the elegant Princess Nina in “The Prisoner of the Caucasus”.*

*Thus, impeccable professional abilities, hard daily rehearsals in the ballet class and the contribution of two unsurpassed mentors A. Vaganova and L. Block helped H. Kyrylova to attract the attention of choreographer L. Lavrovskiy and put her in one line with the leading Leningrad dancers. The events that preceded the entry of the future actress into the Leningrad Choreographic College, as well as the characteristics of H. Kyrylova as the performer of Lise's role in “The Wayward Daughter” ballet, require the further scientific researches.*

**Keywords:** Halyna Kyrylova, performing activity, ballet soloist, dancer, ballet theatre, MALEGOT.

Значний внесок у розвиток балетного театру й хореографічної освіти України зробила танцівниця, педагог, народна артистка УРСР (1977), лауреат Державної премії СРСР (1948) Галина Миколаївна Кирилова (1916–1986). Здобувши у 1935 р. професійну освіту в Ленінградському хореографічному технікумі, вона до 1961 р. танцювала у провідних оперних

театрах Ленінграда, де сповна розкрився неповторний лірико-драматичний і комедійний талант балерини. Після закінчення виконавської кар'єри вона розпочала активну педагогічну діяльність. Із 1972 до 1974 р. була керівником балетної трупи Академічного театру опери і балету УРСР імені Тараса Шевченка, одночасно очолюючи Київське державне хореографічне училище (1972–1986). За невеликий проміжок часу Г. Кирилова створила не тільки свою школу, а й унікальну систему підготовки балерин. Її учениці прикрашали сцени провідних театрів світу, ставали лауреатами міжнародних конкурсів та отримували почесні звання. Серед них варто виділити Н. Семізову, Г. Кушнірову, Т. Боровик, Є. Костильову, Л. Данченко [14, с. 97].

Незважаючи на це, творче становлення Г. Кирилової та її виконавський доробок, що вплинув на подальшу педагогічну діяльність, усе ще залишаються поза увагою вітчизняних мистецтвознавців, потребують глибокого вивчення й аналізу.

Короткі біографічні відомості про Г. Кирилову можна знайти в енциклопедії “Балет” [2], у словниках-довідниках “Все о балете” Є. Суриц [13], “Ленинградский балет. 1917–1987” А. Дегена та І. Ступнікова [3], довіднику “Хореографічне мистецтво України у персоналіях” В. Туркевича [14]; характеристики окремих балетних партій – у роботах Л. Блок [1], В. Красовської [5], Г. Кремшевської [6], Соллертинського [11], Н. Шереметьєвської [15]. Педагогічну діяльність Г. Кирилової в Україні неодноразово висвітлювали на сторінках республіканських і союзних газет (“Вечірній Київ”, “Правда України”, “Дзеркало тижня”) І. Оржиченко [8], Е. Позднякова [9], Л. Самойленко [10], Ю. Станішевський [12].

Мета статті – на основі літературних джерел відтворити особливості професійного становлення народної артистки УРСР Галини Кирилової.

Галина Миколаївна Кирилова народилася 25 березня 1916 р. в м. Єкатеринобурзі (сучасний Єкатеринбург), Росія. Професійне хореографічне навчання майбутня артистка розпочала в Ленінграді на Вечірніх балетних курсах, організованих у 1923 р. при Театральному училищі для молоді. Через різні обставини не змогла в дитячому віці вступити до балетної школи. Попри те, що курси діяли недовго (до 1930 р.), вони мали неабияке значення у творчому шляху багатьох провідних майстрів класичного танцю. Керував ними соліст балету, педагог В. Семьонов; дисципліни вели вчителі денного відділення Хореографічного технікуму [6, с. 42-43].

Класичний танець – основу всіх професійних дисциплін – у дівчат викладала А. Ваганова, у хлопців – В. Пономарьов та В. Семьонов. Характерному танцю, який тільки після Жовтневого перевороту став обов'язковою дисципліною в училищі, навчали О. Ширяєв, О. Монахов, а трохи згодом і А. Лопухов. Тих, хто успішно складав іспити, переводили на денне відділення закладу. Можемо припустити, що саме так сталося з Г. Кириловою [6, с. 43].

Важка, але цікава творча робота об'єднувала викладачів і вихованців технікуму. Крім звичайного навчального процесу учні закладу були широко задіяні у сценічній практиці. Так, молодий балетмейстер Л. Лавровський у 1928 р. поставив для вихованців закладу “Пори року” на музику П. Чайковського, в 1929 р. – “Симфонічні етюди” (“Шуманіану”) на музику Р. Шумана [7, с. 108]. Молоде покоління виконавців брало участь у нових спектаклях, що їх ставили на сцені Державного театру опери та балету (ГАТОБ).

На початку 1930-х рр. поставлені балети зі сюжетами з радянської дійсності. У той час найпопулярнішим з усіх театральних жанрів була комедія (соціальна з елементами сатири-гротеску та ревію). На сцені ленінградського театру глядачі побачили два балети Д. Шостаковича: “Золотий вік” (1930) у постановці В. Вайнонена, В. Чеснакова та Л. Якобсона й “Болт” (1931) у постановці Ф. Лопухова. У цих спектаклях хореографи намагалися вводити нову пластику, прийоми спорту, акробатики й цирку, ритмізовану пантоміму – тобто засоби, що мали принести новий зміст у сценічне мистецтво. Поряд із відомими артистами балету танцювали й учні хореографічного технікуму. Наприклад, на світлині 1931 р. зображена група артистів у костюмах, які брали участь у балеті “Болт”. Серед сімох дівчат впізнаємо Г. Кирилову [4].

Балет “Болт” не затримався в репертуарі, а після прем’єри, що відбулася 8 квітня 1931 р., швидко зник з репертуару. Режисерські знахідки, відкриті у “Золотому віці”, “Футболісті” й “Болті”, постановники намагалися розвивати далі, але вже в нових жанрах.

Першою серйозною партією Г. Кирилової в хореографічному технікумі була роль Мадлон у балеті “Фадетта” (постановка молодого балетмейстера Л. Лавровського). Це був навчально-показовий спектакль на музику балету “Сільвія” Л. Деліба, а також творів А. Тома, Д. Обера, Ж. Массне і Р. Дріго в обробці диригента Є. Дубовського. Сценарій написали В. Соловйов і Л. Лавровський.

Простий сюжет балету розповідав про зворушливу історію кохання бідної селянської дівчини до заможного парубка Андре, зарученого з Мадлон – шаленою дочкою місцевого багатія. Проти кохання Андре і Фадетти виступили місцеві мешканці, але наперекір усім життєвим обставинам закохані пішли назустріч своєму щастю.

Під час розроблення та реалізації сценарію Л. Лавровський враховував можливості балетної молоді [7, с. 395]. Ролі “Фадетти” було втілено здебільшого в класичному танці, й тому відібрати учнів на головні жіночі партії балетмейстеру допомогла А. Ваганова. Вона порадила своїх учениць, Н. Красношєєву й Г. Кирилову, на ролі Фадетти і Мадлон [5, с. 179]. Ця робота дала змогу перспективним виконавцям показати свої технічні можливості та вміння працювати над образом. Керівництво школи вбачало у “Фадетті” корисний матеріал для виховання майбутніх солістів і формування кордебалету.

Прем’єра твору відбулася 21 березня 1934 р. на сцені Ленінградського театру опери і балету. Це була значна подія не тільки для хореографічної школи, а й для всього культурно-мистецького життя Ленінграда.

Після показу вистави критики, хоча й мимохідь, але відзначили Г. Кирилову як ученицю, добре підготовлену до “стереотипів” подібних партій. Її викладач, А. Ваганова, раділа й за балетмейстера Лавровського, і за свою підопічну. Вона вважала, що “обоє показали високий професіоналізм: він створив канонічне *pas de deux*, вона – відмінно його виконала за коректної підтримки Боярського” [5, с. 179].

У спогадах В. Красовської знаходимо ще одну характеристику виступу Г. Кирилової в партії Мадлон. “Г. Кирилова належить до того типу танцівниць, – зазначила мистецтвознавець, – яка за скромної зовнішності ставала красивішою під гримом і у світлі рампи. У цій партії їй навіть не потрібно було грати характер розпещеної, примхливої Мадлон... За неї це робив танець” [5, с. 179].

Для випускного спектаклю керівництво училища знову звернулося до Л. Лавровського. Улітку і восени 1934 р. були написані сценарій і постановчий план балету “Катерина” на музику А. Рубінштейна й А. Адана. Балетмейстер повернув до вже відомої у театрі теми – долі кріпосних акторів, де любов знову забарвлена у трагічні тони соціальних протиріч.

Перед нами – підмосковна садиба початку XIX століття. Поміщик-меценат має кріпосний балетний театр, у якому першокласними акторами стали лакей та покоївка – Володимир і Катерина. Юлінька (донька поміщика) та її наречений Андрій (племінник губернатора) належать до вищого соціального стану і протиставлені закоханим кріпосним. У процесі розвитку сюжету Катерина через примхи розбещеного губернатора переходить до його рук. За спробу захистити її від насилля Володимира забили батогами у стайні. Актриса знайшла єдиний вихід у самогубстві.

На прем’єрному показі спектаклю, що відбувся у травні 1935 р., випускниця Г. Кирилова виконала партію Юліньки. Її партнером був К. Боярський, який танцював партію Андрія. Для розкриття обох образів постановник широко використав рухи класичного танцю, але зробив це в “бально-паркетному плані” [7, с. 111].

Як наголосив сам балетмейстер: “Танцювальні рухи цієї пари сюжетно обіграні так, як розвивався б діалог молодих людей на балу. Перший вальс Юліньки й Андрія – немов легкий бальний флірт, що розкриває відмінності їхніх характерів. Він – світський гульвіса, звично фліртує, із захопленням віддається танцям; вона – наївна серпанкова панночка, закохана у нього, щиро вірячи, що метеликові пурхання на балу – найкраще в житті” [7, с. 111]. У цієї пари

були свої лейтмотивні танці, що виражалися в класичних, салонно оброблених па серед низки бальних рухів (наприклад, перекидне жете у вальсі й у мазурці).

Звертаючись до рецензії І. Соллертинського, не знаходимо детальних характеристик учасників шкільної вистави. Критик робить загальний висновок: “У “Катерині” була показана талановита молодь, яка зовсім не прагнула до технічного рекордменства, але старанно працювала над образно-сценічною виразністю. Вдумливу та серйозну роботу над роллю й хороші танцювальні якості показали Н. Балтачєєва (Катерина), Г. Кирилова (Юлінька)...” [7, с. 162].

У школі за успіхами Г. Кирилової уважно спостерігала Л. Блок – у минулому драматична актриса, дружина та муза поета О. Блока, донька відомого хіміка Д. Менделєєва. Її знанням специфіки класичного танцю задрив не один професіонал. Опановуючи основи балету, вона постійно відвідувала уроки досвідченого педагога А. Ваганової, яка високо цінувала її поради й зауваження [6, с. 106–108]. Як шанувальниця академічних традицій Л. Блок із великою любов’ю та увагою ставилася до учениць Хореографічного технікуму, допомагаючи їм увійти у величний світ танцювального мистецтва. Вона не тільки піклувалася про розширення їхнього світогляду через літературу та живопис, а й давала прості життєві поради. Гострота суджень і характер Г. Кирилової напрочуд вразили Л. Блок, яка вирішила познайомитися з балериною ближче [5, с. 180].

У 1935 р. молода Г. Кирилова закінчила технікум, і замість Кіровського театру, де на неї чекало вакантне місце, норавлива артистка обрала сцену Малого академічного Ленінградського державного оперного театру (далі – МАЛЕГОТ). Ще у школі балерина відчула смак успіху й була впевнена у своїх силах. Вона не хотіла роками виконувати другорядні ролі й чекати свого зіркового часу; цей вибір підтримала Л. Блок. Так історик класичного танцю ледь не посварилася з А. Вагановою, яку вкрай образило “відступництво” її учениці [5, с. 191].

У театрі доля Г. Кирилової складалась успішно. Молода труппа Малого оперного театру під керівництвом Ф. Лопухова жила повноцінно і творчо. Там розквітали таланти випускниць Вечірніх курсів – В. Розенберг та Г. Ісаєвої. Після переїзду З. Васильєвої в Москву Г. Кирилова зайняла вакантне місце [5, с. 191]. В особі Г. Кирилової театр отримав класичну танцівницю із бездоганними професійними даними [15, с. 183]. Свобода, з якою вона володіла ваганівською школою танцю, її мінлива жіночність у виконавстві активізували уяву Л. Лавровського, який згодом замінив Ф. Лопухова на посаді головного балетмейстера. “У Кириловій він знайшов безпомилкову техніку, природну елевацію та балон, а разом із ним і найбільше йому необхідне – широку, співучу, ліричну манеру” [1, с. 482]. Відповідно до цього артистка швидко увійшла в діючий репертуар.

Для свого балетмейстерського дебюту в МАЛЕГОТі Л. Лавровський створив новий варіант “Фадетти”. Крім упровадження деяких комедійних елементів, він збільшив масштаби вистави до повнометражного трьохактного балету, повністю переставив увесь другий акт, додавши нову картину – “Каменярню” [15, с. 183].

В оновленій “Фадетті” Г. Кирилова знову виконала вже відому їй партію Мадлон. Як зазначила Н. Шереметьєвська: “Відточена танцювальна форма Кирилової-Мадлон привносила у виставу риси справжнього академізму” [15, с. 184].

У 1937 р. вже згаданий балетмейстер поставив “Марну пересторогу”. Сюжет до балету на три дії написав Ж. Доберваль (перша постановка твору здійснена в 1786 р.), сценарій і постановка належали талановитому Л. Лавровському. Музика П. Гертеля була доповнена творами інших відомих композиторів в обробці П. Фельдта. Прем’єра твору відбулася 10 січня 1937 року.

Балетмейстер, звертаючись до класичної спадщини, намагався не реставрувати чужу роботу, а вияскравити у сценарії Доберваля і численних постановочних пластах ті думки, які могли б зацікавити сучасного глядача [7, с. 113]. Він залишив недоторканою тему боротьби двох люблячих сердець, Лізи й Колена, за своє кохання, але доповнив її новими епізодами, переакцентував характеристики героїв та змінив сценічні події. До двох актів боротьби за щастя він додав третій, що розповідав про народження сім’ї і народження дитини. Пов’язав він цю подію із сільським травневим святом – початком польових робіт. Було створено нові танці,



максимально пов'язані із сюжетною лінією. Такими були варіації Лізи (зі стрічкою та в першій картині другої дії), Алена, дует із Коленом, тріо Лізи, Алена й Колена в першій дії, любовний танець Лізи й Колена в другій картині другої дії тощо. Також Л. Лавровський посилив і розвинув романтичні стосунки Лізи й Колена. Кокетство та грайливість Лізи, що наповнювали попередню постановку “старовиною”, були залишені в минулому. Його героїня була капризною, ніжною, веселою й різкою, реалістичнішою порівняно зі своїми попередницями [7, с. 115].

У цій виставі Г. Кирилова втілила образ Лізи. Мету, поставлену перед виконавицею головної ролі, чітко сформулювала Л. Блок. У статті “Марна пересторога” вона написала: “Завдання нашої виконавиці Лізи – відмовитися від зображення героїні поза часом та простором і показати нам Лізу французькою дівчиною XVIII століття, втіленою всіма могутніми засобами сучасної танцювальної техніки й сценічної гри” [7, с. 163]. Характеристики згаданої ролі поки що знайти не вдалося, але подальші події у творчому житті Г. Кирилової потребують особливої уваги.

Працюючи у трупі Малого оперного, артистка була позбавлена змоги займатися у класі вдосконалення А. Ваганової, яка була художнім керівником балетної трупи в Кіровському театрі (1931–1937) [5, с. 195]. Остання так і не змогла примиритися зі “зрадою” учениці, яка добровільно відмовилася від великої сцени [6, с. 107].

Сама Г. Кирилова визнавала, що була не дуже старанною ученицею, за що їй не раз “діставалося” від вимогливого педагога. У школі вона була успішною завдяки природним здібностям, а театр вимагав більшого. Надзвичайно складні жіночі танці Л. Лавровського передбачали постійне професійне вдосконалення, надійний апломб, витончену техніку турів і велику елевацію. Крім того, постановник-новатор, намагаючись максимально розширити діапазон танцівниці, змушував її жити у стрибку, “на великому подиху” широких танцювальних фраз [1, с. 482]. Відтак балерина відчувала гостру потребу в професійному педагогові, який бачив би її помилки, особливо під час роботи над образом.

Саме у цей непростий період Г. Кирилової допомогла Л. Блок, яка запропонувала їй незвичайний експеримент. Він полягав у тому, що наставниця щодня відвідувала репетиції балерини і вказувала їй на прорахунки [6, с. 107].

У той час у квартирі Л. Блок “усе було підпорядковане її роботі. Вона писала книгу про класичний танець, – згадував один із її родичів, – і давала балетні уроки танцівникам Кіровського й Малого оперного театрів – Г. Кирилової, Н. Дудинській, В. Чабукіані та іншим. Усі меблі з кімнати вилучили, натомість були встановлені великі дзеркала і балетний станок” [16, pp. 74–75].

Колеги ставилися до “небалетного” викладача здебільшого скептично (Г. Кирилову це не хвилювало), але спілкування з А. Вагановою не минуло повз увагу такої чуйної та розумної людини, як Л. Блок. Передусім вона намагалася вплинути на самолюбство молодій балерини тим, що та не виправдає надій нового колективу. Любов Блок змушувала її відпрацьовувати свою техніку, сидячи проти неї в кріслі, обмінювалася з нею враженнями про те, що треба доробити, а що необхідно повторити [6, с. 107].

Можемо припустити, що саме так, під наглядом Л. Блок, Г. Кирилова готувала партію княжни Ніни з балету “Кавказький полонений” Б. Асаф'єва в постановці Л. Лавровського. Прем'єра вистави відбулася 14 квітня 1938 р. на сцені МАЛЕГОТУ.

Витончена героїня Г. Кирилової, княжна Ніна, нагадувала мініатюри 1820-х рр. “Легкі повітряні складки бального вбрання подовжували відточену фігуру, невагомі локони обрамляли надмірно капризне обличчя. Княжна пливла у мріях полоненого, щось лукаво обіцяла й вислизала з його снів, як раніше вислизала наяву” [5, с. 192]. Галина Кирилова змалювала свою княжну Ніну легкими й тонкими рисами. Танці княжни були сповнені романтичної старовинної ліричності, ліній, що тануть, “душею виконаних польотів” російської Терпсіхори. Невід'ємною та незаперечною рисою Кирилової-танцівниці було вміння літати виразно й невимушено, позаяк рідкісної якості та сили елевація і балон були небаченим явищем серед тодішніх танцівників. Дуже яскраво Л. Лавровський використовував цей дар балерини: “У прекрасному адажіо другого акту він поставив наступну послідовність рухів: Кирилова робить по діагоналі в

глибину велике жете, і зараз же за цим слідує висока підтримка, що забирає її далі у тому ж напрямку в летючій позі. Ефект виходить грандіозний. Немов сама балерина летіла вгору і пронеслася в повітрі...” [1, с. 499].

Варіацію прологу – вкрай складний і технічно важкий танець – Г. Кирилова опанувала блискуче, роблячи труднощі виконання невідчутними для необізнаного в таємницях класичного танцю глядача.

“Особливо привертають увагу з великим мистецтвом поставлені й виконані тури на аттіюд: від швидкого кружляння Кирилова ніби звільняється легкими пліє і знову застигає в летючій позі, – ефект важко передати словом, але він приковує увагу новизною і виразністю” [1, с. 500].

Згадуючи постановку “Кавказького полоненого”, І. Соллертинський написав: “Майстерно проводить партію княжни Г. Кирилова, жартома долаючи серйозні технічні труднощі й даючи поетичний образ у справді пушкінських тонах” [7, с. 166].

Цікавим фактом було те, що на прем’єрний показ балету Г. Кирилова відправила А. Вагановій та Л. Блок два квитки поряд – такою була воля останньої. Історик хореографії знала, що самозакоханий педагог безмежно поважає вчителя, який підтримав Г. Кирилову в скрутний момент, і давно згорає від бажання подивитися на результати їхніх експериментів. Відтак А. Ваганова здивовано вказала на успіхи своєї учениці, яка не зупинилася на досягнутому, а вийшла на якісно новий рівень майстерності (не помітити це було важко) [6, с. 107].

Так княжна Ніна, одна з головних героїнь балету, примирила колишню ученицю з педагогом. Невдовзі А. Ваганова запропонувала Г. Кириловій повернутися до її класу, незважаючи на те, що танцівниця продовжувала працювати в Державному академічному Малому оперному театрі [5, с. 192; 6, с. 107].

Отже, свій шлях у світі професійної хореографії Г. Кирилова розпочала з Вечірніх балетних курсів при Ленінградському театральному училищі. Бездоганні професійні дані, важка повсякденна робота в балетному класі й підтримка двох неперевершених наставниць – А. Ваганової і Л. Блок – допомогли Г. Кириловій оволодіти школою класичного танцю, привернути до себе увагу балетмейстера Л. Лавровського і стати поряд із провідними ленінградськими танцівницями.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Блок Л. Классический танец : История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
2. Григорович Ю. Балет: Энциклопедия / под общ. ред. Ю. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917–1987 : Словарь-справочник. Ленинград : Советский композитор, 1988. 264 с.
4. Королек Б. Болт. 1931. *Мариинский театр*. 2017, 20 ноября. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt> (дата обращения: 26.03.2019).
5. Красовская В. Ваганова. Ленинград : Искусство, 1989. 223 с.
6. Кремшевская Г. Агриппина Яковлевна Ваганова. Ленинград : Искусство, 1981. 136 с.
7. Лавровский Л. Документы, статьи, воспоминания. Москва : Всероссийское театральное общество, 1983. 424 с.
8. Оржиченко І. Звуки музики. *Вечірній Київ*, 1974. 4 квітня.
9. Позднякова Е. Тайна белого лебедя. *Правда Украины*, 1979. 8 марта.
10. Самойленко Л. Уроки прекрасного. *Вечірній Київ*, 1976. 6 жовтня.
11. Соллертинский И. Статьи о балете. Ленинград : Музыка, 1973. 208 с.
12. Станишевский Ю. Очень “авторитетный” гала-концерт. *Зеркало недели*, 1996. 21 сентября.
13. Суриц Е. Все о балете. Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. 456 с.
14. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
15. Шереметьевская Н. Молодые балетные театры. *Советский балетный театр. 1917–1967* / под ред. В. Красовской. Москва : Искусство, 1976. С. 155–217.

16. Rylkova G. The Archaeology of anxiety : The Russian Silver Age and its legacy. Pittsburgh : University of Pittsburgh press, 2007, 256 p.

REFERENCES

1. Blok, L. (1987). *Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost'* [Classical dance: History and modernity], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
2. Grigorovich, Iu (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia], Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
3. Degen, A., and Stupnikov, I. (1988). *Leningradskiy balet. 1917–1987: Slovar'-spravochnik* [Leningrad ballet. 1917–1987: dictionary directory], Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
4. Korolek, B. (2017). Bolt. 1931. *Mariinskii teatr* [Mariinsky Theatre], November 20, available at: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt> (access date 26.03.2019).
5. Krasovskaya, V. (1989). *Vaganova* [Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
6. Kremshchenskaya, G. (1981). *Agrippina Yakovlevna Vaganova* [Agrippina Yakovlevna Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
7. Lavrovskiy, L. (1983). *Dokumenty, stat'i, vospominaniya* [Documents, articles, memories], Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo. (in Russian).
8. Orzhychenko, I. (1974). The sound of music. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], April 4. (in Ukrainian).
9. Pozdniakova, E. (1979). The mystery of the white swan. *Pravda Ukrainy* [The Truth of Ukraine], March 8. (in Russian).
10. Samoilenko, L. (1976). The lessons of beautiful. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], October 6. (in Ukrainian).
11. Sollertinskiy, I. (1973). *Stat'i o balete* [The articles about ballet], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
12. Stanishevskiy, Iu. (1996). A very authoritative gala concert. *Zerkalo nedeli* [Mirror Weekly], September 21. (in Russian).
13. Surits, E. (1966). *Vse o balete* [All about ballet], Moscow; Leningrad: Muzyka. (in Russian).
14. Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: biobibliorafichnyi dovidnyk* [The choreographic art of Ukraine through personalities: bibliographical guide], Kyiv: Biohafichnyi instytut NAN Ukrainy. (in Ukrainian).
15. Sheremet'evskaia, N. (1976). Young ballet theatres, *Sovetskiy baletnyy teatr. 1917–1967* [The Soviet ballet theatre. 1917–1967], Moscow: Iskusstvo, pp. 155–217. (in Russian).
16. Rylkova, G. (2007). The Archaeology of anxiety: The Russian Silver Age and its legacy. Pittsburgh: University of Pittsburgh press. (in English).

УДК 792.071

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.23>

**Маргарита Васишин**

<https://orcid.org/0000-0002-2653-8162>

асистент

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

aktoro4ka@gmail.com

**РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ  
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ТА СЛОВЕСНОЇ ДІЇ**

*У статті висвітлено роль одного з корифеїв українського театру, актора, режисера, педагога Панаса Карповича Саксаганського у розвитку і становленні українського сценічного*

слова. Охарактеризовано методику роботи Саксаганського-актора над сценічним мовленням. Проаналізовано його значення у розвитку словесної дії на сценах українських театрів.

**Ключові слова:** Панас Саксаганський, сценічна мова, театр, актор, словесна дія.

**Маргарита Васишин**

асистент

Тернопольский национальный педагогический университет  
имени Владимира Гнатюка

### **РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСКОГО В ФОРМИРОВАНИИ УКРАИНСКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ И СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ**

*В статье освещена роль одного из корифеев украинского театра, актера, режиссера, педагога Панаса Карповича Саксаганского в развитии и становлении украинского сценического слова. Охарактеризовано методику работы Саксаганского-актера над сценической речью. Проанализировано его значение в развитии словесного действия на сценах украинских театров.*

**Ключевые слова:** Панас Саксаганский, сценическая речь, театр, актер, словесное действие.

**Marharyta Vasylyshyn**

assistant

Ternopil Volodymyr Hnatyuk National  
Pedagogical University

### **THE ROLE OF PANAS SAKSAGANSKY IN THE FORMATION OF UKRAINIAN STAGE SPEECH AND VERBAL ACTION**

*Improving the linguistic culture of the people occupies a significant place in preserving national identity. At all times, a significant educational role in this area belonged to the theatre.*

*The article highlights the role of one of the leaders of the Ukrainian theatre, an actor, a director, a teacher Panas Saksagansky in the development and formation of the Ukrainian stage speech.*

*Practical activity of P. Saksagansky and his theoretical works were especially significant in the development of the realistic scenic Ukrainian speech.*

*Based on his work on numerous roles, Panas Saksagansky has developed a rule – do not rely solely on talent, although he did not imagine that creative success can exist without talent. Likewise, he did not rely solely on his inspiration, although he demonstrated masterpieces with high inspirational performance.*

*Panas Saksagansky tried to be the first in the history of the Ukrainian theatre, who theoretically summarise the laws of verbal action. Unfortunately, the conditions in which the Ukrainian theatre was in the XIX century did not contribute to his intentions (the term “a verbal action” was introduced into the theatrical practice by K. Stanislavsky).*

*P. Saksagansky did not study at the theatre school, that is why he faced with many difficulties in the Ukrainian theatre. It prompted him to work hard on himself. Over the years and practice, his technique of speech achieved virtuosity: this was one of the reasons of his high performing skills.*

*Panas Saksagansky attached special importance to vocal expression. Though the actor had serious natural voice data, it did not reassure him: he was working to improve the sound of words throughout his life. Panas Saksagansky comprehensively developed the expressiveness and flexibility of the voice, the force of sound, he constantly expanded the range of sound.*

*He paid particular attention to the study of the author’s text. Panas Saksagansky was interested not only in social and domestic specificity of the image, but also the author’s outlook, the era, the environment. Saksagansky knowing censorship obstacles persistently protects the author’s text from arbitrary interference and alterations. He demanded from the actors not only absolutely*

*clear and accurate study of the text, but its meaning, because actors often do not care about understanding the lexical meaning of the words.*

*In his acting work Saksagansky created a whole gallery of peculiar “linguistic portraits” and used for this a rich palette of his voice.*

*Simultaneously with acting, P. Saksagansky for the first time in the history of the Ukrainian theatre tried to theoretically summarise the laws of verbal action. In his writings about work on the role, he paid special attention to the scenic word.*

*Panas Saksagansky used diction and timbre modulations, pauses, accents, rhythmic for creating scenes script speech for creating scores of the stage speech. But this technical perfection of the stage speech was used to reveal the different spiritual world of characters, their class and ideological positions.*

*Practical activity of Saksagansky and his theoretical works were focused on improving the cultural level of the stage speech.*

**Keywords:** *Panas Saksagansky, stage speech, theatre, actor, verbal action.*

Істотне місце у збереженні національної ідентичності посідає підвищення мовної культури народу. В усі часи значна виховна роль у цій царині належала театру. Реалізація й прагнення збагатити й розширити культурний і духовний рівень акторів не можливе без аналізу здобутків у сценічному мовленні видатних митців та корифеїв театральної справи.

У сучасній науковій літературі практично немає досліджень, в яких би детально простежувався розвиток сценічної мови та її основних засобів виразності. Проте стало тенденцією простежувати проблеми українського сценічного слова. Значним набутком у розвитку сценічної мови та словесної дії є теоретичні погляди і практичний досвід видатних митців вітчизняного й зарубіжного театру, зокрема, К. С. Станіславського, В. І. Немировича-Данченка, Леся Курбаса, Єжи Гротовського, творча та педагогічна спадщина фундаторів українського театрального мистецтва – П. К. Саксаганського, М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського, М. К. Заньковецької, А. М. Бучми, Г. М. Юри, І. О. Мар'яненка та ін. На сучасному етапі науково-методичну базу становлять посібники: Т. Нечаєнко [3], А. Гладишевої [1], М. Ігнатюк, М. Сулятицького [2], Р. Черкашина [7] та ін.

Особливе значення для становлення реалістичної української сценічної мови мали практична діяльність П. К. Саксаганського, його теоретичні праці [6] та спогади митців про нього [4; 5].

Мета статті – висвітлити роль одного з корифеїв українського театру, актора, режисера, педагога Панаса Карповича Саксаганського у розвитку та формуванні українського сценічного слова і значимості словесної дії.

Панас Саксаганський, плакаючи свою мрію про перший розумний, моральний та загальнодоступний театр, був переконаний: “Театр, як трибуна і школа, має ще один надзвичайно цінний плюс: він може в один раз, однією виставою охопити незрівнянно більш численну аудиторію слухачів, ніж це може зробити інша освітня інституція” [6, с. 147].

У роботі над численними ролями Панас Карпович виробив собі правило – не покладатися тільки на таланти, хоча й не мислив творчого успіху поза талантом. Так само він не покладался лише на своє натхнення, хоча демонстрував шедеври високонатхненого виконання. Досконале опрацювання, точне, за певними мізансценами, фіксування ролі, поєднання глибини широкого узагальнення, на основі життєвого досвіду, з детальним розробленням, філігранним шліфуванням кожної риси сценічного образу, – було законом акторської діяльності Саксаганського. І понад усе – правда життя [6, с. 11].

Ще на початку свого творчого шляху Панас Карпович багато аналізував, переосмислював західноєвропейських теоретиків – Г.-Е. Лессінга та Д. Дідро. Критично розглядав брехтівську теорію удавання: “За цією теорією виходить, що треба тільки вміти майстерно удавати чужі почування. А я бачив, що деякі з наших видатних артистів плакали на сцені справжніми сльозами. Я відчував, що це краще, ніж майстерне удавання. Я хотів зрозуміти, на чієму боці правда, хотів уявити собі, як можуть ці артисти доходити до такої натуральності на сцені, як вони можуть так перевтілюватись” [6, с. 83].

Панас Саксаганський першим в історії українського театру намагався теоретично узагальнити закони словесної дії<sup>1</sup> та її нормативності. На жаль, умови, в яких перебував український театр ХІХ століття, не сприяли його задумам.

У своїх працях про мистецтво актора і режисера він зазначив: “Я віддав і багато часу на вироблення чіткої дикції. Чіткість вимови – важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невиразно щось мимрить собі під носом?” [6, с. 129]. “Уміти просто і красиво говорити – ціла наука, в якій мають бути свої закони. Ці закони сформулював і ґрунтовно дослідив К. С. Станіславський. У його вченні про словесну дію зовнішня техніка мови (дихання, голос, дикція, орфоепія) є основним компонентом справжньої творчості. “Хороша дикція потрібна для ясної думки – ці вимоги він ставив як до драматичних акторів, так і до співаків. Роботі над мовою присвячувалась більшість репетицій” [1, с. 6]. Послідовність роботи П. Саксаганського над мовою: вивчення тексту п’єси й розуміння теми, ідеї, конфлікту, визначення подій та логіки мислення; перетворення слів автора на сценічну дію; створення яскравого і виразного підтексту й кіноплівки бачень.

У житті словесну дію стимулюють ті чи інші обставини, потреби, бажання, плани, мрії. На сцені словесна дія підпорядковується творчій меті. Ще до того, як розпочинається словесна дія, в свідомості людини виникає певна внутрішня установка: попередній, загальний план мовлення. На його основі потрібні слова відшукуються і складаються у фрази самі собою, а голос слухняно підкоряється їх змістові. Мова тече вільно, невимушено, і лише коли губиться внутрішня логіка думки або не відразу спливає в пам’яті точне слово, словесна дія наче спотикається об внутрішню перепону. Протилежністю словесної дії у сценічній мові є формальне словоговоріння, бездумне проказування вивчених напам’ять слів, що втратили свіжість думки і вже не збуджують щирого почуття.

Слова в жодному разі не можна вимовляти бездумно. Читець повинен щоразу знов і знов жити текст власними внутрішніми баченнями образної уяви, наповнюючи наперед вивчені слова свіжістю думки, живими асоціаціями емоційної пам’яті.

Із самого початку своєї творчості Панас Саксаганський боровся з патяканням на сцені, “дражнінням хохла”. У листі “До театральної молоді” згодом, уже в радянський час, написав: “Селянин” на сцені виходив якимсь страшним опудалом, говорив... обов’язково неприродним грубим голосом, при тому кривив рота набік, ставив у роті язик спеціальним способом, і коли вимовляв слова, то виходило якесь потворне патякання. Не розумію, чому їм всім здавалось таким смішним і дотепним виставляти нашого селянина таким дурним, та ще з такою каліченою мовою! Це огидне патякання тривало на сцені й протягом довгих, довгих років” [6, с. 95–96].

Панас Саксаганський не навчався у театральній школі й зустрівся з багатьма труднощами в українському театрі, що спонукало його до наполегливої роботи над собою. З роками та практикою його техніка мови досягала віртуозності: саме це було одним із чинників високої виконавської майстерності. Актор постійно удосконалював дикцію, багато працював над диханням, голосом, використовуючи для цього вокальні вправи, читаючи уривки з поем Гомера, написаних гекзаметром, монологи з драм Шекспіра і Шиллера. Тому так легко і природно виголошував на безперервному диханні тиради текстів.

Необхідно відзначити підвищену яскравість і чистоту вимови П. Саксаганським тексту своїх ролей. “Я не можу пригадати жодної дикційної вади у Саксаганського, – згадує Б. В. Романицький. – І в подачі характерного звукового та дикційного обрамлення образу, і в інтонаційних спогадах, і в півтонах розмовної й іноді психологічної подачі слова, і в сценах найвищого горіння, і в напруженні пристрасного шепоту, і в грайливості легкої комедії, і у винятково блискучому вмінні артиста подавати кресендо, і в скоромовці, і в мові широкого білого вірша, – словом, у всій багатющій і безконечній барвистості сценічної мови – скрізь допомагала Панасові Карповичу його виняткова дикційна вправність. Вона ніколи не зраджувала йому” [5, с. 157–158].

<sup>1</sup> Термін “словесна дія” увів у театральну практику К. С. Станіславський.

Особливого значення надавав П. Саксаганський голосовій виразності. І хоч актор мав неабиякі природні голосові дані, це не заспокоювало його: над поліпшенням звучання слова він працював упродовж усього життя. Панас Саксаганський всебічно розвивав виразність і гнучкість голосу, силу звуку та його забарвлення, постійно розширював діапазон звучання. “Муштра всього тіла і язика забирала в мене багато часу і доводила мене часто до фізичної втоми”, – зізнався він пізніше” [6, с. 135].

У своїй акторській роботі П. Саксаганський створив галерею своєрідних “мовних портретів”, використовуючи для цього багатющу палітру голосу.

Працюючи над партитурою сценічної мови, Панас Карпович використовував дикційні, тембральні модуляції, паузи, акценти, ритміку. Але ця технічна досконалість сценічної мови не була самоціллю, а служила для виявлення різного духовного світу персонажів, їх класових та ідейних позицій.

Видатний український поет і вчений М. Т. Рильський наголосив: “Саксаганський-артист працював ненастанно. Його акуратність у ставленні до роботи ввійшла в прислів'я. Коли другий велетень українського театру, брат Панаса Карповича і по крові, і по сцені – Микола Садовський – іноді, покладаючись на свій величезний досвід і колосальний темперамент, дозволяв собі “грати під суфлера” або імпровізувати слова ролі, то Саксаганський, як правило, завжди точно знав не тільки свою роль, а і всю п'єсу” [4, с. 111].

Особливу увагу Панас Саксаганський приділяв вивченню авторського тексту; його цікавили не тільки соціальна та побутова конкретність образу, а й світогляд автора, епоха, середовище. Добре знаючи цензурні перепони, П. Саксаганський наполегливо захищав авторський текст від довільного втручання і переробок. Він вимагав від акторів не тільки абсолютно чіткого і точного вивчення тексту, а і його смислового навантаження, бо часто актори не дбають про розуміння лексичного значення слова. “Наприклад, вимовляють на сцені назву “Єрмолой” неправильно, кажучи “Єрмолай”, не усвідомивши, що означає це слово, і що це не є ім'я Єрмолая, а назва книжки, яка навчала крючкового співу, тобто співу по нотах” [6, с. 90].

Одночасно з акторською діяльністю П. Саксаганський уперше в історії українського театру намагався теоретично узагальнити закони словесної дії. У працях про роботу над роллю особливу увагу він приділяв сценічному слову. В “подачі слова”, тональності, акцентуванні митець вбачав дуже відповідальну роботу актора як щодо розкриття і втілення авторського задуму, так і щодо тлумачення образу героя. Крім того, вважав за необхідне, разом із створенням зовнішньої і внутрішньої характеристик персонажів, подачу слова також поділяти на внутрішню і зовнішню техніку роботи над словом. Зовнішня техніка – це голос, дихання, дикція, логічний розбір. При оволодінні ж внутрішньою технікою весь текст ролі він поділяв на три категорії слів: високодинамічні, динамічні та службові: “Слова службового та вирішального значення не можуть вимовлятися однаковим тоном. Потрібна нюансировка слів. Я не кажу, що всі динамічні слова вимагають обов'язкового підвищеного голосу, крику. Треба уникати одноманітності в звучанні голосу. Одноманітність обезбарвлює мову і заважає виділити головне і цікаве” [6, с. 132].

Говорячи про нюансування, темп, впевненість і твердість тону, П. Саксаганський підкреслював, що створити закон про інтонації неможливо, бо “багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом” [6, с. 89].

Використовуючи великий досвід створення сценічних реалістичних образів, П. Саксаганський прийшов до висновку, що міміка, вираз очей, жести, хода – все це мусить діяти в цілковитій погодженості зі словом.

Положення П. Саксаганського практично реалізували в репетиційній роботі, а також “на вечорницях”, де молоді актори у вільний час збиралися для розширення професійних знань і вдосконалення акторської майстерності.

Сьогодні неймовірно часто можна помітити нехтування сталими нормами української мови, недбале ставлення як акторів, так і режисерів. Український театр, як театр передусім народний, спирається на традиції усної народної творчості. Варто усвідомити, що театр – це

живий процес. Необхідно простежувати тенденції розвитку усного народного мовлення і вироблення певних норм сценічної мови.

Отже, роль Панаса Саксаганського у формуванні української сценічної мови та словесної дії відіграла важливе значення у подальшому їх розвитку. Адже функціонування на сцені власне української мови, на думку фахівців, жорсткий мовний режим у театрі – справа необхідна, однак, на жаль, сьогодні недосяжна. За оцінками експертів, мова, яка звучить зі сцени, не є сповна українською – так само, як у російськомовних театрах вона давно вже не цілком російська. І саме в невичерпних джерелах образної поетичної народної мови, яку впроваджував на сцені П. Саксаганський, збагачується не лише словник, а й сама система художнього мислення акторів. Висока культура мови, її досконалість сприяють розвиткові художньо-реалістичного українського мовлення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гладисева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Навч. посібник. Київ : Вид-во “Червона Рута-турс”, 2007. 264 с.
2. Ігнатюк М. М., Сулятицький М. І. Свічадо зореслова : посібник-хрестоматія зі сценічної мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 532 с.
3. Нечаєнко Т. В. Словесна дія : Основи техніки мовлення : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ : НАКККиМ, 2000. 133 с.
4. Рильський М. Т. Панас Саксаганський. Спогади про Панаса Саксаганського : Збірник / Упоряд., вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука. Київ : Мистецтво, 1984. С. 109–113.
5. Романицький Б. В. Спогади про Панаса Карповича Саксаганського. Спогади про Панаса Саксаганського : Збірник / Упоряд., вступ. стаття, приміт. Р. Я. Пилипчука. Київ : Мистецтво, 1984. С. 144–171.
6. Саксаганський П. К. Думки про театр / Упоряд. М. Дібровецька, вступ. стаття Ю. Костюка. Київ, 1955. 232 с.
7. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені. Київ: Вища школа, 1989. 324 с.

### REFERENCES

1. Gladysheva, A. O. (2007). *Stsenichna mova. Dyktsiina ta orfoepichna normatyvnist. Navch. posibnyk* [Scenic language. Dictation and orphoepic normality. Tutorial], Kyiv, Publishing House “Chervona Ruta-Tours”. (in Ukrainian).
2. Ihnatiuk, M. M. and Suliatytskyi, M. I. (2011). *Svichado zoreslova: Posibnyk-khrestomatiia zi stsenichno movy dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv kultury i mystetstv* [Svichado is on fire: Handbook-textbook from the stage language for students of higher educational institutions of culture and arts], Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. (in Ukrainian).
3. Nechaienko, T. V. (2000). *Slovesna diia: Osnovy tekhniky movlennia: Navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. kultury i mystetstv* [Verbal action: Fundamentals of broadcasting technology: Teaching. manual for the stud higher education institutions of culture and arts], Kyiv, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. (in Ukrainian).
4. Rylskyi, M. T. (1984). *Panas Saksagansky, Spohady pro Panasa Saksahanskoho: Zbirnyk* [Memories about Panas Saksagansky: Collection], Compilation, introductory article, notes R. Ya. Pylypchuk, Kyiv: Mystetstvo, pp. 109–113. (in Ukrainian).
5. Romanytskyi, B. V. (1984). *Memories about Panas Karpovych Saksagansky, Spohady pro Panasa Saksahanskoho: Zbirnyk* [Memories about Panas Saksagansky: Collection], Compilation, introductory article, notes R. Ya. Pylypchuk, Kyiv: Mystetstvo, pp. 144–172. (in Ukrainian).
6. Saksagansky, P. K. (1955). *Dumky pro teatr* [Thoughts about the theater], Compiled by M. Dibrovetska, introductory article Yu. Kostiuk, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Cherkashyn, R. O. (1989). *Khudozhnie slovo na stseni* [Artistic word on stage], Kyiv: Vyshcha shkola. (in Ukrainian).



УДК 792.071+097 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.24>

**Павло Смоляк**

<https://orcid.org/0000-0003-0694-8540>

кандидат історичних наук, доцент  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка  
smolyak.te@gmail.com

### **ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В'ЯЧЕСЛАВА ХІМ'ЯКА**

*У статті охарактеризовано ролі Остапа Бульби, Ібрагіма-паши, Данила Галицького, Северина Наливайка, Івана Сірка, Івана Мазепи, які зіграв В'ячеслав Хім'як у виставах історичної тематики на сцені Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, проаналізовано значення історичних постатей у сценічній інтерпретації актора, висвітлено вплив цих вистав на збагачення ерудиції та естетичне враження глядача.*

**Ключові слова:** актор, вистава, головна роль, історична постать, сценічний образ, глядач.

**Павел Смоляк**

кандидат исторических наук, доцент  
Тернопольский национальный педагогический университет  
имени Владимира Гнатюка

### **ІСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЯЧЕСЛАВА ХИМЯКА**

*В статье охарактеризованы роли Остапа Бульбы, Ибрагима-паши, Данила Галицкого, Северина Наливайко, Ивана Сирко, Ивана Мазепы, которые сыграл Вячеслав Химyak на сцене Тернопольского академического областного украинского драматического театра имени Т. Г. Шевченко в спектаклях исторической тематики, проанализировано значение исторических личностей в сценической интерпретации актера, освещено влияние этих спектаклей на обогащение эрудиции и эстетическое впечатление зрителя.*

**Ключевые слова:** актер, спектакль, главная роль, историческая личность, сценический образ, зритель.

**Pavlo Smoliak**

Candidate of History, Associate Professor  
Ternopil Volodymyr Hnatiuk  
National Pedagogical University

### **HISTORICAL FIGURES IN SCENIC INTERPRETATION OF VYACHESLAV KHYMYAK**

*Among the representatives of the T. Shevchenko Ternopil Regional Academic Ukrainian Drama Theater, occupies an important place Vyacheslav Khimyak, an actor of the theater and cinema, People's Artist of Ukraine, laureate of all-Ukrainian and regional awards in the field of culture and art.*

*During his work in the Ternopil Drama Theater, Vyacheslav Khimyak played many versatile performances, creating more than a hundred images. It was interesting and extraordinary that the*

actor played the role of historical heroes, who are known in their history of the Ukrainian nation by their state-political and military achievements.

Bright and talented Vyacheslav Khimyak played the role of Ibrahim pasha in the performance "Roksolana", which took place in 1985 on the stage of the Ternopil drama theater. Vyacheslav Khimyak, performing the role of Ibrahim, tried to show cynicism, insidiousness to a new captive Roksolana in the Suleiman harem. During the performance, it is noticeable how Ibrahim-Khimyak tries to serve his master, in order not to fall into his disgust. In the play, the actor depicts Ibrahim as a good friend and at the same time, a true servant of Suleiman.

In the performance "Roksolana" Vyacheslav Khimyak declared himself as a self-sufficient actor, able to approach as closely as possible in his game to the historical realities that were characteristic of this time.

In 1987 at the T. Shevchenko Ternopil Drama Theater, took place the premiere of the performance "Danylo Halitskyi". In the performance Vyacheslav Khimyak created the stage image of King Danylo Halytskyi. Actor his game showed the history of King Danylo, taking into account all the complexities and contradictions of his character, showed his formation as a man and a politician. On the stage, V. Khimyak portrays Danylo Halytskyi as a politician, as a diplomat, who seeks to regain independence for his people, establish peace in Rus. The embodiment of Vyacheslav Khimyak in the image of Danylo Halytskyi convincingly proved the ability of the actor to reproduce the best features of the commander of the early Middle Ages and made this role memorable for many spectators.

In 1990, on the stage of the Ternopil Drama Theater, a performance of "Nalyvayko" was performed. The role of Severyn Nalyvaiko was performed by Vyacheslav Khimyak. The actor recreated the stage image of Severyn Nalyvaiko as a true spokesman for the masses, the leader of the uprising against Polish enslavement. The performer of the role represents Nalyvayko to the viewer, as a knight of honor and nobility, a volitional man whose heart is open to great victories. The role of Nalyvayko clearly belongs to iconic in creative activity of Vyacheslav Himyak.

In 1991, in the T. Shevchenko Ternopil Drama Theater, with great success took place the premiere of the performance "Hetman Doroshenko". In the spectacle, Vyacheslav Khimyak reproduced image of the Zaporizhzhya Sich Cossack chieftain Ivan Sirko. The actor depicted the hero as one of the most legendary and heroic historical figures of the Cossack era. Ivan Sirko was the brightest person after the death of Bogdan Khmelnytskyi. Ivan Sirko was respected not only by Cossacks and Registered Cossacks, but also by enemies. His authority was the same as in Hetman Petro Doroshenko. The performance of the play remained in the memory of the audience as an unusual and original interpretation of the images of the historical characters, and, in general, the actor's remarkable talent was an expression among them.

In March 1992, the premiere of the performance "Ivan Sirko" took place. This performance made it possible for Vyacheslav Khimyak to fully reveal his talent in the lead role of Ivan Sirko. The main role performer was able to convey to the spectator freedom-loving aspirations of the ataman and direct them in the national and patriotic direction. Ivan Sirko performed by V. Khimyak – one of the most colorful figures in the play – a fighter for the freedom of Ukraine. Vyacheslav Khimyak, as the performer of the role of Sirko, emphasized the disclosure of the inner state of the hero and showed him not only as a conductor of the Zaporizhzhia Cossacks, but as a man full of spiritual torment and suffering caused by his activity. This role, undoubtedly, can be attributed to the stages in the work of the actor.

The most distinct and most notable Vyacheslav Khimyak, as an actor, has shown himself as Hetman Ivan Mazepa in the same performance. It was in this performance that he managed to translate into his image in full. The explanation is that in acquiring the previous roles of historical characters, the actor has accumulated significant stage experience and showed his hero in all its greatness, as the famous Hetman of the Zaporizhzhia Sich, a state-builder and founder of an independent Ukrainian state.

Premiere of the performance "Mazepa. Confession to People and Time" took place at the end of 2010. Vyacheslav Khimyak, in the image of Ivan Mazepa, posed before the spectator a brave and determined leader who seeks to tear Ukraine out of Moscow's enslavement. Despite the courage and heroism, the Hetman is portrayed as a loving son who is in conversation with his mother. The image of

*Ivan Mazepa Vyacheslav Khimyak reveals the means of monologic communication with the viewer. The reflections of Hetman alone with their own conscience testify to the constant struggle that continues in its inner world.*

*Thus, the acting talent of Vyacheslav Khimyak in the context of the creative activity of the T. Shevchenko Ternopil Regional Academic Ukrainian Drama Theater can hardly be overestimated. The roles played by him by historical figures tend to encourage the viewer to interpret them in depth, based on the historical realities in which they were.*

**Keywords:** actor, performance, main role, historical figure, scenic image, spectator.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства дедалі актуальнішими стають театрознавчі дослідження, присвячені відомим майстрам сцени – акторам чи режисерам українських академічних театрів. За двадцять вісім років незалежності, українське театральне мистецтво у своєму розвитку зазнало значних позитивних змін: утворилося багато експериментальних, комерційних театрів. У режисерів й акторів виникли можливості для творення цікавих та оригінальних вистав, які в часи радянського тоталітарного режиму були заборонені, а комуністична пропаганда відносила їх до буржуазно-націоналістичних, антиморальних і чужих для радянської людини вполюбань.

Важливе місце в українському театральному мистецтві займає діяльність Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Історія виникнення цього мистецького закладу бере початок з XIX століття, але найбільшого розквіту театр набув у другій половині XX століття, коли в 1957 році було збудовано нове приміщення зі сучасною сценою, зручним глядацьким залом і красивим зовнішнім виглядом. Відтоді тут працює плеяда талановитих і харизматичних акторів, які піднесли театр на високий мистецький рівень і дарують глядачам неперевершені враження від вистав та інших імпрез.

Серед представників Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка виділяється В'ячеслав Хім'як – актор театру та кіно, народний артист України, лауреат всеукраїнських і обласних премій в галузі культури й мистецтва, який служить у цьому храмі Мельпомени уже 45 років.

Історію та передумови виникнення Тернопільського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, його репертуар і короткі відомості про творчий склад колективу описували О. Корнієнко [10], П. Медведик, В. Миськів, Н. Іванко [15]. Діяльність цього закладу в контексті соціокультурних трансформацій в Україні у XX – на початку XXI століть досліджувала Л. Ванюга [2]. Цікаві нариси про видатних особистостей театру знаходимо у монографії Г. Садовської та В. Собуцької [12]. Про життєвий шлях та педагогічну працю В. Хім'яка писали М. Шот [16], О. Тирон [17], О. Чуйко [19]. Творчу діяльність та характеристику його акторських робіт описували В. Дишкант [5], В. Семеняк-Штангей [14], В. Колінець [9], А. Паламар [11]. Ґрунтовніших досліджень про життєвий і творчий шлях В'ячеслава Хім'яка досі немає, що й актуалізує вибір теми дослідження і дає змогу краще розкрити грані його таланту.

Мета статті – охарактеризувати ролі В'ячеслава Хім'яка, які він зіграв у виставах історичної тематики, проаналізувати значення історичних постатей у сценічній інтерпретації актора та показати їх вплив на розширення ерудиції та естетичне враження глядача.

Упродовж значного періоду творчої праці в Тернопільському драматичному театрі В'ячеслав Хім'як зіграв у багатьох різножанрових виставах, створивши понад сотню образів: здебільшого позитивних героїв зі своїми терзаннями, болями, стражданнями. З цього приводу журналістка і театральний критик однієї з місцевих газет зауважила: “В'ячеслав Хім'як в гримі чи без нього, в перуці чи без неї, вусатий чи безвусий, а від вистави до вистави творить характери дивовижні, які не забуваються з роками” [13, с. 4].

Цікаво та неординарно зіграв актор ролі історичних героїв, які відомі в історії української нації своїми державно-політичними та військовими здобутками. Саме їхні образи створив під час вистав В'ячеслав Хім'як, втілюючи у них всю свою повноту таланту та

неперевершену харизму. В одному з інтерв'ю актор зауважив: “Усі, хто займається мистецтвом – біографи народу, бо творять портрет часу, в якому живуть” [16, с. 7].

Переважну більшість вистав, в яких відображені події з історії української нації та її боротьби за національне визволення від загарбників було поставлено, починаючи з другої половини 1980-х років. Очевидно, це пов'язано з Горбачовською перебудовою, яка сприяла певній “відлизі” в усіх сферах суспільного життя, що позначилось і у відображенні правдивості історичних подій та їх інтерпретації у пресі, а деякою мірою також на телебаченні й на театральних сценах.

Однією з перших вистав, в якій висвітлені історичні події в житті українців, була інсценізація повісті “Тарас Бульба” М. Гоголя, режисерами-постановниками якої стали П. І. Загребельний і А. В. Бобровський. У цій виставі В'ячеслав Хім'як зіграв роль Остапа – старшого сина Тараса Бульби. Прем'єра відбулася у червні 1980 р. на сцені Львівського академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. Задум та постановку вистави здійснили на честь 325-річчя підписання Переяславської угоди, яка, за твердженням ідеологів російської імперії, а згодом і Радянського союзу відіграла значну роль у подальшому розвитку та співіснуванні російського й українського народів у складі однієї тоталітарної держави. Тому дана вистава, незважаючи на місце і час виконання, відбувалася з великим пафосом, підкреслюючи разом з тим героїчну боротьбу українців проти споконвічних ворогів – польської шляхти.



*В'ячеслав Хім'як у ролі Остапа Бульби з вистави “Тарас Бульба”*

Основна думка, яку режисер хотів передати у виставі – це безмежна любов до своєї батьківщини, готовність служити їй чесно та віддано. Однак акцент зроблено не лише на боротьбі за Вітчизну: головні герої демонструють насамперед прагнення захистити й не зрадити найдорожче і при цьому залишитися людиною. Крім того, у виставі була зачеплена така важлива проблематика, як стосунки батьків та дітей, складність морального вибору, самопожертва, єдність нації, честь і зрада.

Яскраво і переконливо зіграв В'ячеслав Хім'як одного з головних персонажів – Остапа Бульбу. Актор, виконуючи роль Остапа, демонстрував міцну і сильну будову тіла, а також такий самий твердий характер. Підтвердження цьому знаходимо вже у епізоді з першої дії вистави, де в кулачному бою прямо і чесно захищає себе, незважаючи на те, що його противником є батько.

Ще одну рису характеру, яку прагнув підкреслити у виставі актор, була завзятість. Саме вона допомогла Остапу стати в один ряд з кращими учнями семінарії. Він був занадто суворий і черствий. Остап, на відміну від свого брата Андрія, ніколи б не втратив голову через прекрасну дівчину. “Сльози матері або міфічної дружини по буйній голівоньці козака не зворушили б його серця, а навіть, скоріше, розлютили. Всі його думки були звернені до війни. І саме на полі битви він і показує найкращі якості своєї душі”, зауважив рецензент у газетній статті [7, с. 4].

Як воїн Хім'як-Остап – мужній, хоробрий, безстрашний, вольовий. Відсутність досвіду і молодість не стають перешкодою: холонокровний юнак із тверезою головою нічим не поступається мудрим козакам. Окрім усього названого, Остап у виставі демонструє задатки лідера, вождя. Саме йому старійшини довіряють посаду курінного отамана. В інтерв'ю про свою роль актор сказав: “Нехай на полі бою, розмахуючи шаблею, затиснутою в твердій руці, Остап і проявляє себе як славний воїн, у душі він добра людина, яка переживає за брата Андрія,

хоч і не подає вигляду. Цей молодий хлопець високо цінує дружбу, що не опускається до дрібних сварок і образ<sup>1</sup>.

У фіналі вистави режисер вирішив не перенасичувати емоції глядачів трагічними сценами і показав страту поляками лише Тараса Бульби. Хоча не менш вражаючою, як на думку В'ячеслава Хім'яка, могла би бути сцена страти старшого сина Тараса, який з відчуттям безпорадності спостерігав за мученицькою смертю Остапа. Тому військо польського гетьмана Миколи Потоцького наздогнало і Тараса. Він був прив'язаний залізним ланцюгом до дерева і спалений.

Отже, В'ячеслав Хім'як, розкриваючи образ Остапа, прагнув закцентувати увагу на тому, що він у своїх переконаннях схожий на батька: головна справа його життя – служити вірою і правдою рідному краю та українському народові. І хоча життя його героя обірвалося занадто рано, зате воно було справді гідним. Остап в очах глядачів назавжди залишився вірним своїй вітчизні, козакам і християнській вірі.

У 1985 році на сцені Тернопільського драматичного театру відбулася прем'єра вистави “Роксолана” за романом П. А. Загребельного (автор п'єси Г. Бодикін, режисери-постановники П. І. Загребельний та А. В. Бобровський).



*В'ячеслав Хім'як у ролі Ібрагіма з вистави “Роксолана”*

Ефектно та сценічно довершено зіграв В'ячеслав Хім'як роль Ібрагіма-паші, демонструючи своєю грою події та інтриги, що відбувалися в цей історичний період при дворі султана Сулеймана Пишного. У виставі всі події сконцентровані навколо Роксолани (Насті Лісовської), роль якої виконала Людмила Давидко. В'ячеслав Хім'як, виконуючи роль Ібрагіма, намагався показати цинічність, підступну “доброзичливість” до нової бранки в гаремі Сулеймана – Роксолани. Впродовж вистави помітно, як Ібрагім намагається вислужитися перед своїм господарем, аби тільки не потрапити в його немилість. Через інтриги Ібрагіма і Махідеврар Роксолана страждає, але мудрість та розсудливість полонянки дає змогу перебороти ворога: Ібрагіма страчують.

У виставі актор зображає Ібрагіма як хорошого товариша та, водночас, вірного слугу Сулеймана. Адже Ібрагім здобув освіту разом із Сулейманом, вивчив багато іноземних мов і став дуже ерудований. Після вступу Сулеймана у 1520 р. на Османський престол він був удостоєний різних звань. Ібрагім – блискучий полководець, парламентар та дипломат.

Він доводить свою майстерність у численних дипломатичних зустрічах та військових кампаніях. На знак поваги до Ібрагіма й задоволення його скромністю, Сулейман присягнув, що Ібрагім ніколи не може бути страчений під час правління Сулеймана. Після призначення на пост візира Ібрагім-паша продовжував отримувати інші додаткові посади й титули від султана, і його вплив в Османській імперії став майже настільки ж абсолютним, як і вплив самого Сулеймана. Саме такі риси В'ячеслав Хім'як як актор втілює в образі Ібрагіма, й зробив це він майстерно. Кожен його рух і погляд на сцені додавали османському візирі статечності, художньої повноти і довершеності. Саме цим і виділявся герой Хім'яка з-поміж інших персонажів вистави.

Дещо по-іншому трактував свого героя – турецького султана Сулеймана народний артист України, режисер-постановник вистави Павло Загребельний. Його типаж – глибокий, багатогранний та інколи суперечливий у діях і вчинках. Образ Сулеймана у його виконанні постає то як люблячий і романтичний чоловік своєї дружини Роксолани, то як нерозсудливий володар-тиран. Особливо ця риса показана у фіналі вистави, коли Сулейман перед тим, як буде

<sup>1</sup> Матеріал використаний із особистого архіву автора, зібраного у результаті інтерв'ю з народним артистом України В'ячеславом Хім'яком / Архів не упорядкований.

страчено Ібрагіма, захиляючись від люті, говорить, що йому недосить влади над людиною – він хоче покірності Землі [18, с. 4].

Водночас герой Павла Загребельного постає й доволі покірним перед Роксоланою. Вона підкорила його красою і мудрістю, впливала на політику Османської імперії, схилившись у любові до свого народу. Зіставлення гри двох головних персонажів вистави засвідчує неоднакові підходи у трактуванні своїх героїв. Якщо в образі Султана-Загребельного відчувається тонкий психологізм правителя, то в образі Ібрагіма-Хім'яка – поєднання характерних рис одночасно мудрого візира й цинічного інтригана султанського гарему. Ці риси актор відтворив доволі влучно й художньо вмотивовано. Підтвердження цього засвідчено в рецензії на виставу О. Черномаз: “В центрі подій вистави – Настка-Роксолана, чию незриму присутність відчуваємо і тоді, коли її нема на сцені. Ця присутність – в нестримній ненависті Махідеван, в холодній жорстокості і жадобі влади матері Сулеймана – валіде, в підступній доброзичливості Ібрагіма. У їх розмовах про Роксолану ще яскравіше розкривається істинне нутро поплічників “великого” Сулеймана. [18, с. 4]. Аналізуючи виставу, рецензентка також зазначила, що “у виставі чудовий ансамбль акторів, завдяки зіграності яких потрапляємо в правдиво відтворену епоху Османської імперії” [18, с. 4].

У виставі “Роксолана” В'ячеслав Хім'як заявив про себе як про самодостатнього актора, який уміє максимально наблизитись у своїй грі до історичних реалій, що були властиві цьому часу. Втілення в образ Ібрагіма на сцені дало акторові змогу стати відцентровою силою, що надавала експресії всьому творчому ансамблю спектаклю.

Двома роками пізніше – у 1987 р. в Тернопільському, тоді музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра вистави “Данило Галицький” (автори п'єси – В. Фащук, А. Хижняк, режисер-постановник А. Бобровський). У виставі В'ячеслав Хім'як створив переконливий образ короля Данила Галицького.

Актор своєю грою показав історію життя короля Данила з урахуванням усіх складностей і протиріч його натури, відтворив його становлення як людини і політичного діяча у внутрішньому розвитку. В'ячеслав Хім'як як виконавець ролі Данила Галицького акцентував на відтворенні глибини і складності неординарної особистості й дав можливість глядачам перенестися в ті далекі часи і подати цю складну особистість у максимально наближеному вимірі.

На сцені В. Хім'як зображає Данила Галицького як політичного діяча, як дипломата, котрий прагне відвоювати незалежність своєму народові, встановити мир на Русі.

Данило Галицький – один з наймогутніших і найвідоміших державних діячів, полководців домонгольської Русі. Його яскраве життя повне драматичних колізій, думок і пошуків, помилок та розчарувань, як і не менш насичена різними подіями перша половина XIII століття. Король Данило боровся за справедливість, за людську гідність, самопожертву в ім'я незалежності рідної землі, боровся за незалежність українських земель перед загрозою татаро-монгольської навали, проти зазіхання з боку зажерливих сусідів в особі польських та угорських феодалів, внутрішньої боярської опозиції. Усе це тією чи іншою мірою знайшло відображення в його образі. Актор переконує глядача у справедливості визвольної боротьби слов'ян, в історичній правоті Данила.

Однією з найвиразніших і правдивіших своєю достовірністю у виставі є лінія боротьби із татаро-монголами. Уперше Русь зійшлась із ними у 1223 році на річці Калці, коли половці попросили допомоги в руських князів. Своєрідними домінантами є також відтворення образу короля Данила з боку військового призначення, через яке уславлена доблесть народу під час татарської навали і боротьби із загарбниками – шаблі, що блищать на сонці, кінь, який виграє під вершиком.



*В'ячеслав Хім'як у ролі Данила Галицького з вистави “Данило Галицький”*

Військову та політичну діяльність Данила Галицького режисер вистави завдяки акторському талантові В'ячеслава Хім'яка намагався порівняти з подвигами Володимира Мономаха чи Романа Мстиславовича. Воля та рішучість були головними союзниками короля Данила на сцені. З цього приводу театрознавець В. Дишкант зазначив: "Глибина, серйозність дослідження проблеми, новизна погляду на історичне минуле, високохудожність засобів і прийомів, прекрасна, багата на образність мова. Можна відчувати, що таке справжня художність і глибина проникнення в життя, істинне напруження духовних, інтелектуальних сил людини" [4, с. 7].

В образі Данила Галицького актор своєю грою підкреслив такі риси короля, як чесність у політиці, вдячність боярам і народу за підтримку, довіру за дипломатію, мудрість у своїх діях, авторитет серед інших правителів. Звичайно, як й інші його попередники, король Данило прагнув слави, але не тільки для себе, а для всієї Галицької держави. Втілення В'ячеславом Хім'яком образу Данила Галицького переконливо довело вміння актора відтворити найкращі риси неперевершеного полководця раннього Середньовіччя і зробило цю роль пам'ятною для багатьох глядачів.

На початку 1990-х років – у період активного національного та культурного відродження, вистави на історичні теми набули ще більшої популярності й разом з тим актуальності. Це був період, коли люди потребували більшої інформації про свою історію, нелегкі часи, які пережили українці, про національних героїв, які своїми вчинками піднімали народ на боротьбу за визволення від колоніального і соціального гніту. У цей час глядачі прагнули вистав, у яких події зображали незаангажовано, без цензури, максимально правдиво. Завдяки таким виставам вони мали змогу дізнатись і зрозуміти правду про важку долю українського народу, його прагнення жити у вільній і незалежній державі. Тому режисери обирали для постановок такі п'єси, які б повертали історичну правду, а також виховували в молодого покоління почуття національної гідності й патріотизму.



*В'ячеслав Хім'як  
у ролі Северина Наливайка  
з вистави "Наливайко"*

У 1990 році – на сцені Тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка відбувся показ вистави "Наливайко" за твором Івана Ле. Автори інсценізації – В. Грипич та В. Серпков. Роль Северина Наливайка виконував заслужений артист України В'ячеслав Хім'як.

Варто зазначити, що ця вистава йшла на сцені Тернопільського театру ще в 1950–1960-х роках. Роман Івана Ле "Наливайко" був написаний у 1940 році й сприймався неправдоподібно й заангажовано, без відчуття національного духу і патріотичної настроєвості. Але саме в 1990 році актори зуміли зіграти цю виставу по-новому, зацентрувати увагу на ті події, які в радянські часи підкреслювати було небезпечно.

Важливим аспектом у трактуванні вистави було те, що в кінці 1950-х років роль Наливайка виконував відомий актор Богдан Антків. Тому цю роль В'ячеслав Хім'як відтворював з особливою відповідальністю. Зі слів актора дізнаємося, що костюм Наливайка дістався йому саме той, у якому виходив на сцену Богдан Антків, і під час вистави він був своєрідним талісманом – надавав впевненості та можливості краще втілитись

у цей образ<sup>1</sup>. До речі, музику до вистави написав теж Богдан Антків, який був не лише талановитим актором, драматургом а й непересічним композитором.

В'ячеслав Хім'як відтворив сценічний образ Северина Наливайка як справжнього виразника народних мас, ватажка повстання проти польсько-шляхетського поневолення. Виконавець цієї ролі представив глядачеві Наливайка, як лицаря честі та благородства, вольової людини, серце котрої відкрите для великих перемог. Головний персонаж вистави

<sup>1</sup> Матеріал використаний із особистого архіву автора, зібраного у результаті інтерв'ю з народним артистом України В'ячеславом Хім'яком / Архів не упорядкований.



завдяки емоційній грі актора притягував глядацьку публіку і вселяв їй віру в незламність українського народу. Актор подав свого персонажа не статично, а динамічно, в постійному композиційному русі. Вже зі самого початку перед глядачем постає сотник полку князя Костянтина Острозького, який відрізняється від інших військовиків людяністю, співчутливим ставленням до простого народу. Наливайко намітив собі конкретну мету – підняти народні маси на боротьбу проти польської шляхти й домогтися перемоги над нею. Хоча його наміри не здійснилися, зате він увічнив себе в нащадках як національний герой, прагнення котрого здійснилися тільки у наші часи.

Сильне враження залишають завершальні картини, що відбуваються у підземеллі. Тут артист домальовував риси національного героя, розкривав його незламний дух. Великій ідеї Наливайко підпорядковує все: і власну славу, і козацьку гордість, і особисте щастя. Заради суспільних інтересів ладен поступитися перед Грицьком Лободою – відмовляється від красуні Касильди, забуває особисті образи, що завдав той же Лобода. Северин гине внаслідок підступної зради своїх честолюбних і користолюбних сподвижників, а також закоханої в нього шляхтянки (а насправді окатоличеної українки) Касильди – їхнє запізніле оспівування й порозуміння по-своєму символічне як докір одвічній національній розмежованості, ганебному розбрату й зраді. Трагедія зденационалізованої української еліти, її ганьби як перекинчиків і зрадників рідного народу – теж одна з провідних проблем у виставі.

Роль Наливайка з однойменної п'єси належить, без сумніву, до знакових у творчій діяльності В'ячеслава Хім'яка. Адже своїм трактуванням героя він вніс вагому лепту в становлення та розбудову української держави, а в душі глядачів посіяв зерна патріотизму і національної свідомості, формування яких у цей період було важливим чинником у тодішніх суспільних процесах.

У 1991 році в Тернопільському театрі імені Т. Г. Шевченка з великим успіхом пройшла прем'єра вистави "Гетьман Дорошенко" (за драматичною поемою Л. Старицької-Черняхівської; режисер-постановник П. Ластівка). У виставі В'ячеслав Хім'як відтворив колоритний образ кошового отамана Запорізької січі Івана Сірка.

Дія вистави відбувається у період "великої руїни" в історії України. Саме на цей час припадає гетьманування Дорошенка. Після Андрусівського перемир'я Україна була поділена навпіл – на Правобережну та Лівобережну. Польща, Москва, кримські татари, турецьке військо – усі роздирали, шматували Україну. Об'єднати, створити власну самостійну незалежну державу прагнув гетьман Дорошенко. Це була його найзаповітніша мрія і зміст усього життя [3, с. 4].

В'ячеслав Хім'як зобразив Івана Сірка як одну з найбільш легендарних і героїчних історичних постатей козацької епохи. Він був чи не найяскравішою особистістю після смерті Богдана Хмельницького. Кошового Сірка поважали не лише запорожці та реєстрові козаки, а й вороги. Його авторитет був не менший, аніж у гетьмана Петра Дорошенка. Це підтверджує епізод, де Іван Сірко засуджує підписання Переяславської угоди з Московським царством та продовжує переконувати гетьмана до продовження відчайдушної боротьби проти російських поневолювачів. Саме на цих рисах кошового Івана Сірка й акцентував увагу актор В'ячеслав Хім'як. Він також цікаво і переконливо вияскавив його в епізоді написання козаками на чолі з Сірком листа до турецького султана.

Вистава залишилася в пам'яті глядачів неординарним і самобутнім трактуванням образів історичних персонажів, а насамперед, вияскавленням серед них непересічного таланту

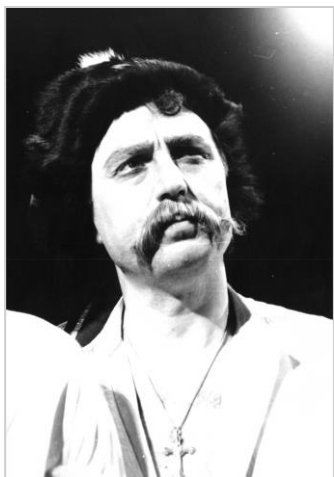


*В'ячеслав Хім'як у ролі Івана Сірка та Іван Ляховський у ролі гетьмана Дорошенка з вистави "Гетьман Дорошенко"*



актора В'ячеслава Хім'яка, його вмінням подати роль так, щоб глядач зміг розставити знакові акценти від побаченого і зробити з них певні висновки.

27 березня 1992 року на хвилі успіху від вистави “Гетьман Дорошенко”, а також хорошої роботи у ній В'ячеслава Хім'яка відбулася прем'єра спектаклю “Іван Сірка” за п'єсою С. Черкасенка “Про що тирса шелестіла” (режисер-постановник П. Ластівка). Варто зазначити, що це була вже друга постановка вистави на історичну тематику цього режисера. Дана вистава дала В'ячеславу Хім'якові змогу сповна розкрити свій талант у головній ролі кошового Івана Сірка.



*В'ячеслав Хім'як у ролі Івана Сірка з вистави “Іван Сірко”*

Твір за жанром – романтична трагедія – розгортається як монументальне героїко-романтичне художнє дійство, що розповідає про незбориму силу народного волелюбства, благородство та мужність борців за волю і правду. Зважаючи на військові обставини, а також на її глибинний філософський зміст, що не завжди прочитували театри, виконавець головної ролі В'ячеслав Хім'як зумів донести глядачеві волелюбні прагнення кошового і скерувати їх у національно-патріотичне русло. Такі якості виводить головного героя на передній план і відрізняють його від трактувань цього персонажа іншими акторами – усталений образ Сірка у народній свідомості закарбувався відважним і монолітним народним героєм.

Іван Сірко у виконанні В. Хім'яка – одна з найколіоритніших фігур у виставі – борець за волю України, месник за муки і страждання простого народу. На ці якості свого героя звернув увагу і сам актор в одному із інтерв'ю, зазначивши: “Ця п'єса, як на мене, нова для сучасного українського театру.

Наш театр за останні десятиліття через таку драматургію не проходив, і в цьому складність її втілення на сцені. П'єса лише на перший погляд видається історичною. Сам автор застерігав нас, що історичні події в п'єсі – “тільки тло”, на якому оживають його власні образи і, передусім, хотілося б ці образи зрозуміти і втілити на сцені” [5, с. 4].

Доволі обгрунтовано охарактеризувала образ головного героя у виставі мистецтвознавець Т. Дігай: “Рамки героя вистави диктують свої правила гри. Актор їх не порушує, чітко дотримується стилю, добирає зі свого мистецького арсеналу тонкі й відповідні засоби сценічного втілення. Поетичні монологи героя – філософський центр вистави, що несе тягар основного смислу символістського узагальнення. Вибуховий темперамент актора випромінює енергію думок та почуттів надзвичайної сили впливу і на партнерів по сцені, і на глядача. Разом з тим попри весь згаданий символізм, перед нами жива людина, що проходить свій страдницький шлях до людськості, сплачуючи власним життям останній борг перед Богом” [6, с. 4].

Режисер не прагнув відібрати у свого персонажа відваги, йому був потрібний такий герой – відважний воїн, який уславився успішними походами на татарів. Тому В'ячеслав Хім'як своєю грою і показав саме такого кошового отамана Івана Сірка, якого хотів побачити сучасний глядач. Театрознавець В. Дишкант із цього приводу зауважив: “Свідомість Сірка у виставі роздвоюється, його гнітять сумніви, він близький до каяття за ріки пролитої крові. “Я просто втік сюди, аби не захлинутися в морі крові, що сам розлив”, – пояснює він своє повернення додому із Запоріжжя. Його мета полягала в тому, аби ми задумалися над ціною крові людської, пролитої в численних війнах” [5, с. 4].

Окрасою вистави стала сцена написання листа турецькому султанові, де Сірко показав свій талант як оратор та успішний дипломат. Козацька громада підтримує Сірка і владно підкоряє пружним ритмом дії та вогнистим гумором.

Найвиразніше у виставі актор продемонстрував внутрішній конфлікт у душі героя – боротьбу добра і зла. Характерно, що зловісна Оксана (актриса Лариса Дишкант) стала каталізатором того злого начала у душі кошового отамана Сірка, який став заручником власної пристрасті. Адже кошовий, стомлений походами й боями, прагнув каяття за скоєне, миру та

спокою, осудивши будь-яке насильство і кровопролиття. Однак дії розчарованого героя, спровоковані Оксаною Орлівною і викликані любов'ю до неї, спричинили не тільки особисту трагедію, а й смерть коханої [6, с. 4].

Отож, В'ячеслав Хім'як як виконавець ролі Сірка чи не вперше зацентрував увагу на розкритті внутрішнього стану героя і показав його не лише як неперевершеного провідника Запорізького козацтва, а й як людину, сповнену душевних мук і страждань, спричинених своєю діяльністю. Цю роль, без сумніву, можна віднести до етапних у творчості актора.

До написаних вище рядків варто додати, що у квітні 1992 р. в Запоріжжі проходив перший Всеукраїнський театральний фестиваль “Козацькому роду нема переводу”, присвячений 500-річчю Запорізького козацтва та 225-річчю Коліївщини. Протягом десяти днів вісім театрів з різних областей України виступали з виставами спільної тематики – історія Запорізького козацтва, боротьба українського народу за вільну, демократичну, незалежну державу.

Творчий колектив Тернопільського театру ім. Т. Г. Шевченка теж взяв участь у фестивалі, показавши глядачам вистави “Гетьман Дорошенко” та “Іван Сірко”. Для підтвердження цієї події доцільно навести цитату кореспондентки однієї із запорізьких газет: “Без перебільшення і з радістю кажу: таких оплесків і такого глядацького визнання, яке випало на долю тернопільчан, протягом семи фестивальних днів не “удостоївся” жоден театр. Тернопільський український музично-драматичний театр імені Шевченка чекали і запоріжці, і гості, які залишилися переглянути дві роботи цього талановитого колективу. Не помилилися і не розчарувалися. Актори збудили у глядачів такої сили співпереживання, що по закінченню вистави людям не хотілося розходитися” [8, с. 4].

Виконавці головних ролей – В'ячеслав Хім'як та Іван Ляховський з нагоди участі у конкурсі отримали нагороди – сувенірні гетьманські булави та інші цінні подарунки.

Найвиразніше та найпомітніше В'ячеслав Хім'як як актор проявив себе в ролі гетьмана Івана Мазепи. Прем'єра вистави “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом” відбулася наприкінці 2010 року. Автори інсценізації повістей циклу Б. Лепкого про гетьмана – Б. Мельничук та О. Мосійчук (останній – режисер-постановник).

Завдяки продуманій роботі авторів інсценізації, оригінальному режисерському задумові О. Мосійчука, а також злагодженій грі акторського колективу глядачі мали змогу переглянути вражаючі сцени вистави з відповідними світловими ефектами та цікавим сценографічним оформленням. Режисер залучив не лише весь акторський склад театру, а й студентів акторського відділення Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Це дало виставі видовищного ефекту.

Про неординарність і самобутність цієї постановки свідчить й інформація в місцевій періодиці, де, зокрема, було зазначено: “Автори п'єси “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом”, на відміну від сучасників Богдана Лепкого, зуміли вдало відтворити основні аспекти всієї сюжетної лінії роману. Вони інсценізували події, що мають символічне значення в історичній епопеї... Заслугою режисера О. Мосійчука в постановці вистави стало те, що він зумів не тільки відобразити в театральній постановці проблематику історичного роману, а й емоційно та образно збагатити його, загострити ідейно-філософське звучання твору” [1, с. 208].

Цікавим є й твердження виконавця головної ролі В'ячеслава Хім'яка стосовно сценічного трактування постаті гетьмана Івана Мазепи. З цього приводу він сказав: “Моїм



*В'ячеслав Хім'як  
у ролі Івана Мазепи з вистави  
“Мазепа. Сповідь перед людьми і часом”*

завданням було показати нову грань – трагічний злам цієї величної та суперечливої постаті та суспільну самотність Мазепи. Зіграти мудрого гетьмана, якого зрадили, – дуже непросто. Чим менше в актора тексту і чим більше мовчання, тим важче. До того ж постать І. Мазепи не лише велична, а й суперечлива”<sup>1</sup>.

В’ячеслав Хім’як в образі Івана Мазепи постав перед глядачем хоробрим та рішучим державником, котрий прагне вирвати Україну з московських кайданів. Незважаючи на мужність та героїзм, гетьман зображений як люблячий син, коли веде розмову з матір’ю. Мазепа не соромиться зізнатися самому собі: “Дуже страшно, мамо”. І оця безпосередність духу пробуджує в гетьманові велику “дитинність” [14, с. 14]. Журналістка Валентина Семеняк-Штангей охарактеризувала виставу так: “Під час перегляду відбувається глибоке занурення у давні історичні пласти-події, після чого починаєш відчувати себе духовно багатшим, мудрішим. Бо на інтуїтивному рівні бачиш себе причетним до всього, що було колись, що є зараз і що буде в майбутньому. Ідентифікуєш себе українцем, не відокремлюєшся від нації” [14, с. 14].

Образ Івана Мазепи В’ячеслав Хім’як розкриває засобами монологічного спілкування з глядачем. Роздуми гетьмана на самоті з власною совістю свідчать про постійну боротьбу, що триває у його внутрішньому світі. У виставі актор найвиразніший у розкритті образу Івана Мазепи в той момент, коли він сповідається глядачеві про свої вчинки. Ця сповідь подана нетрадиційно. Вона нагадує стан людини, яка перебуває на краю прірви, і від правильності прийнятого рішення залежатиме доля: або залишишся живим, або впадеш на вірну смерть. Гетьман говорить про те, що йому було найдорожче і чого він прагнув у житті. Сповідається перед Богом, перед людьми й перед Україною. На сповіді він промовляє наступні слова: “Між двома проваллями стояв, готовими нас пожерти! Тож волів не терпіти безодні лиха, викувати з тисяч і тисяч козацьких шабель меч перемоги. Нічого не шукав, окрім щастя народові, який шанував мене гетьманською гідністю і довірив свою долю...” [9, с. 105].

Вражаючою є також сцена оголошення анафема Мазепі. Люди в чорних рясах тримають високі й обмашені сажею свічки, вносять манекен гетьмана. Кат кидає його на землю і тягне запилюженою вулицею. Хтось нарікає, хтось, не занурившись в історичний пласт тогочася і не розставивши для себе акценти, засуджує діяння Мазепи. А гетьман тільки однією фразою посилає відповідь у всі три часові виміри одночасно – в минуле, теперішнє і майбутнє, просто й дохідливо: “Іноді крадається думка: покласти булаву і сказати: беріть, хлопці, хто відважиться...” [14, с. 14].

Неперевершеним у виставі видається діалог Хім’яка-Мазепи з Мотрею, яка для нього була не лише коханою, а й символічним втіленням краси рідної землі. “Кульмінаційного напруження набувають їхні стосунки, коли гетьман розкриває Мотрі свої наміри утвердити вільну українську державу. Щоб не завадити в їхній реалізації, Мотря погоджується на шлюб із закоханим у неї Іваном Чуйкевичем. Хлопці, дівчата, піснеспіви, лапатий сніг, що сипле навмання, сором’язливий сміх, дотепні жарти – це справжня Україна, її символічний образ. Але цей образ подано не нав’язливо, не вульгарно, а вишукано, делікатно, мудро і щемливо. І це, незважаючи на криваві події, що розгортаються навкруги” [14, с. 14], зауважує рецензентка вистави.

Сповіддю гетьмана Мазепи й завершується вистава. Головний герой каже, що, може, і помилявся в чомусь – не йому судити. Але найголовніше це те, що засвідчено в його останніх словах: “Я чесний перед вами, мамо, перед людом своїм чесний, Господе, Ісусе Христе, Ти чуєш?.. Лише добра бажав народу нашому. Добра і волі. Волі!” Це найголовніший підсумок життя, багатогранної діяльності Мазепи. Рецензент вистави, узагальнюючи, зауважив: “Підсумок вражаючий. І згадана сцена надзвичайно зворушлива. У багатьох глядачів на очах сльози. Зала встає і довго-довго аплодує, цим висловлюючи свою солідарність із гетьманом. Якби сповідь здалася нещирою, неправдивою, такої реакції не було б...” [9, с. 105–106].

<sup>1</sup> Матеріал використаний із особистого архіву автора, зібраного у результаті інтерв’ю з народним артистом України В’ячеславом Хім’яком / Архів не упорядкований.

Саме у виставі “Мазепа. Сповідь перед людьми і часом” В’ячеслав Хім’як зумів втілитись у свій образ в повному обсязі. Виконуючи попередні ролі історичних персонажів, актор нагромадив значний сценічний досвід та показав свого героя у всій його величі як відомого гетьмана Війська Запорозького – державотворця і фундатора незалежної української держави.

Отже, акторський талант В’ячеслава Хім’яка в контексті творчої діяльності Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка важко переоцінити. Сам актор неодноразово стверджував: “Є ролі, яким ти віддаєш усі сили. І ролі, які тобі багато дають. Вони мене збагачують, після кожної зустрічі з ними відчуваєш себе сильнішим, вищим від будденості. Це значить: герой спрямовує свою духовну силу на актора. Тепер пора віддавати її іншим образам”<sup>1</sup>. Ролі історичних особистостей, які зіграв В. Хім’як, схиляють глядача на глибинне їх трактування, враховуючи історичні реалії, в яких ті перебували. Вони то нарочиті своєю поведінкою, то сповнені героїчною невгамовністю, то психологічно заглиблені в осмислення вчинків цих персонажів. Це ще раз засвідчує вміння актора В’ячеслава Хім’яка підкреслити історичну вмотивованість згаданих постатей і надати їм яскравого й емоційного психологічного забарвлення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білик Надія. Інсценізація історичної епопеї Богдана Лепкого “Мазепа” та її втілення у Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 1 (вип. 38). С. 204–210.
2. Ванюга Л. С. Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (XX – початок XXI ст.). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.01.01. М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 23 с.
3. Василенко М. Роль на все життя. *Профспілкове життя*. 1991. 11 грудня. С. 4.
4. Дишкант Вадим. Банально, але на повний голос. *Ровесник*. 1987. 29 жовтня. С. 7.
5. Дишкант Вадим. Побороги ворога у власному серці. *Тернопіль вечірній*. 1992. 25 березня. С. 4.
6. Дігай Тетяна. Поетичний образ історії. *Вільне життя*. 1992. 1 квітня. С. 4.
7. Завалков А. На дальші орієнтири. *Культура і життя*. 1980. 21 вересня. С. 4.
8. Кліюк Ганна. Світитиме зорею Дорошенко. *Запорізька правда*. 1992. 18 квітня. № 71. С. 4.
9. Колінець Володимир. Тернопільський “Мазепа” переміг! *Літературний Тернопіль*. 2012. № 1. Січень. С. 104–107.
10. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1980. 103 с.
11. Паламар А. Пізнай ясноту ідеалу. *Вільне життя*. 1981. 16 січня. № 11. С. 4.
12. Садовська Галина, Собуцька Влада. Два пера – одна любов. Тернопіль : Збруч, 2007. 448 с.
13. Садовська Г. З Тарасової криниці ковток свяченої води. *Вільне життя плюс*. 2008. 6 лютого. № 10. С. 4.
14. Семеняк-Штангей Валентина. Про шану треба думати не на час, а на віки. *Слово Просвіти*. 2011. 12–18 травня. Ч. 19. С. 14.
15. Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик / укл. : П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. 264 с.
16. Хім’як В. В’ячеслав Хім’як: “Творю портрет часу”: [інтерв’ю] / розмову вів Микола Шот. *Досьє 02*. 1999. Вересень. № 16 (17). С. 7.
17. Хім’як В. В’ячеслав Хім’як: “А хто ж небо тримати буде?”: [інтерв’ю] / розмову вела Оксана Тирон. *Тернопіль вечірній*. 1999. 27 жовтня. № 85. С. 1.

<sup>1</sup> Матеріал використаний із особистого архіву автора, зібраного у результаті інтерв’ю з народним артистом України В’ячеславом Хім’яком / Архів не упорядкований.

18. Чорномаз О. Роксолана, любов моя. *Вільне життя*. 1985. 31 травня. № 105. С. 4.  
 19. Чуйко Оксана. Пігмаліона звати В'ячеслав Хім'як. *Вільне життя плюс*. 2008. 6 лютого. № 10. С. 4.

REFERENCES

1. Bilyk, Nadiia (2018). Stage version of the Bohdan Lepky's historical epic "Mazepa" and her embodiment in the Ternopil T. Shevchenko Academic Regional Ukrainian Dramatic Theater. *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, no. 1 (issue 38), pp. 204–210. (in Ukrainian).
2. Vaniuha, L. S. (2014). "Activities of the T. Shevchenko Ternopil Regional Academic Ukrainian Drama Theater in the context of socio-cultural transformations in Ukraine (XX – the beginning of the XXI century), Thesis abstract for Cand. Sc.: 26.00.01, Kyiv, 23 p. (in Ukrainian).
3. Vasylenko, M. (1991). The role for life, *Profspilkove zhyttia* [Trade Union Life], December 11, p. 4. (in Ukrainian).
4. Dyshcant, Vadym (1987). Banal but full voice, *Rovesnyk* [Contemporary], October 29, p. 7. (in Ukrainian).
5. Dyshcant, Vadym (1992). Defeat the enemy in your own heart, *Ternopil vechirni* [Ternopil Evening], March 25, p. 4. (in Ukrainian).
6. Dyhai, Tetiana (1992). A poetic image of history, *Vilne zhyttia* [Free Life], April 1, p. 4. (in Ukrainian).
7. Zavalkov, A. (1980). On the further landmarks, *Kultura i zhyttia* [Culture and life], September 21, p. 4. (in Ukrainian).
8. Klikovka, Hanna (1992). Doroshenko will light the sun. *Zaporizka pravda* [Zaporizhia truth], April 18, no. 71, p. 4. (in Ukrainian).
9. Kolinets, Volodymyr (2012). Ternopil "Mazepa" won! *Literaturnyi Ternopil* [Literary Ternopil], no. 1, January, pp. 104–107. (in Ukrainian)
10. Kornienko, O. Z. (1980). *Ternopilskyi teatr imeni T. H. Shevchenka* [T. Shevchenko Ternopil Theater], Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian).
11. Palamar, A. (1981). Know the clarity of the ideal, *Vilne zhyttia* [Free Life], January 16, no. 11, p. 4. (in Ukrainian).
12. Sadovska, Halyna, Sobutska, Vlada (2007). *Dva pera – odna liubov* [Two feathers – one love], Ternopil: Zbruch. (in Ukrainian).
13. Sadovska, H. (2008). From the Taras's well, a drink of sacred water. *Vilne zhyttia plus* [Free Life Plus], February 6, no. 10, p. 4. (in Ukrainian).
14. Semenyak-Shtanhey, Valentyna (2011). About honor it is necessary to think not for an hour, but for centuries, *Slovo Prosvity* [Word of Prosvita], May 12–18, Part 19, p. 14. (in Ukrainian).
15. Medvedyk, P. K., Myskiv, V. Ya. and Ivanko, N. K. (2001). *Teatralna Ternopilshchyna. Bibliohrafichnyi pokazhchyk* [Theatrical Ternopilshchyna. Bibliographic index], Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. (in Ukrainian).
16. Khimyak, V. (1999). Vyacheslav Khimyak: "I create a portrait of time": [interview] / talk led by Mykola Shot, *Dosie 02* [Dossier 02], September, no. 16 (17), p. 7. (in Ukrainian).
17. Khimyak, V. (1999). Vyacheslav Khimyak: "And whoever will keep the sky?": [interview] / talk led by Oksana Tyron, *Ternopil vechirni* [Ternopil Evening], October 27, no. 85, p. 1. (in Ukrainian).
18. Chornomaz, O. (1985). Roksolana, my love, *Vilne zhyttia* [Free Life], May 31, no. 105, p. 4. (in Ukrainian).
19. Chuiko, Oksana (2008). Pygmalion is called Vyacheslav Khimyak, *Vilne zhyttia plus* [Free Life Plus], February 6, no. 10, p. 4. (in Ukrainian).

УДК 792.22.026.1:821.162.1-2 (438:477) "18"В. Лозинський  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.25>

**Майя Гарбузюк**  
<https://orcid.org/0000-0002-6215-9477>  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Львівський національний університет  
імені Івана Франка,  
[harbuzyuk.maya16@gmail.com](mailto:harbuzyuk.maya16@gmail.com)

**КОМЕДІЯ "ПРИБЛУДА" ВЛАДИСЛАВА ЛОЗИНСЬКОГО (1862):  
АВТОР, СЦЕНІЧНА ДОЛЯ П'ЄСИ ТА ПИТАННЯ  
МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

*У статті вивчено обставини створення комедії "Приблуда" В. Лозинського, окреслено постать її автора, проаналізовано головні ідейно-естетичні й жанрово-сюжетні особливості твору. Коротко охарактеризовано сценічну історію п'єси на польському кону, її критичну рецепцію. Закцентовано увагу на факті та причинах переходу твору зі сцени польської на українську як на прикладі міжнаціональної театральної комунікації.*

**Ключові слова:** польська драматургія XIX ст., польсько-українські театральні взаємини XIX ст., театральна імагологія, постколоніальні студії в театрознавстві.

**Майя Гарбузюк**  
кандидат искусствоведения, доцент  
Львовский национальный университет  
имени Ивана Франко

**КОМЕДИЯ "ПРИБЛУДА" ВЛАДИСЛАВА ЛОЗИНСКОГО (1862):  
АВТОР, СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ПЬЕСЫ И ВОПРОСЫ  
МЕЖНАЦИОНАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ**

*В статье изучено обстоятельства создания комедии "Приблуда" В. Лозинского, охарактеризовано индивидуальность автора, проанализировано идейно-эстетические и жанрово-сюжетные особенности произведения. Дано короткую сценическую историю пьесы на польской сцене, ее критическую рецепцию. Акцентировано внимание на факте и причинах перехода комедии с польской на украинскую сцену как на примере междунациональной театральной коммуникации.*

**Ключевые слова:** польская драматургия XIX ст., польско-украинские театральные отношения XIX ст., театральная имагология, постколониальные студии в театрознавстве.

**Maiia Harbuziuk**  
Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Ivan Franko National University of Lviv

**COMEDY "PRYBLUDA" BY VLADYSLAV LOZYNSKYI (1862):  
AUTHOR, STAGE FATE OF THE PLAY  
AND ISSUES OF INTER-ETHNIC THEATER DIALOGUE**

*For the first time in the Ukrainian theater studies, V. Lozynskyi's "Prybluda" comedy (1862) was chosen as a subject of a separate study. The relevance of the scholar analysis of this little-known work of the Polish playwright is explained by its ideological and aesthetic symptoms, in particular, the need to find out the tradition and specificity of the functioning of the Arcadian image of Ukraine and Ukrainians at the time of the Polish stage, the importance of considering the causes and*

*circumstances of the appearance of the work itself, its stage history, as well as motives for its further transition to the Ukrainian stage.*

*The aim of the work is to uncover the prerequisites for the creation of a comedy, its stage history, critical reception, issues of intercultural interaction between Polish and Ukrainian theater in the 1860's in Galicia, the specifics of the creation of hetero-images and auto-images of Ukraine on the Polish and Ukrainian stages.*

*In this work a set of methods is used, aimed at fulfilling the stated purpose, namely: microbiographic – for the definition of philosophical features and creative engagements of the author; genetic and historical-typological – to find out the sources and influences, as well as the contextualization of the work on certain historical and aesthetically formed traditions; method of analysis of remarks – for accurate reproduction of time-spatial characteristics of scenes; imogological – for the disclosure of strategies for representing Ukrainian images as a ghetto (on the Polish stage) and auto-image (on Ukrainian stage); post-colonial criticism – to identify and deconstruct the colonial strategies of the author, hidden in the work.*

*Comedy “Prybluda” was considered one of the earliest works of V. Lozynskyi, created by the author-schooler at the age of 18 years. Based on the description of the life circumstances of the young playwright, a number of good reasons for the appearance of the first play was revealed: the excitement about the theater, the beginning of theatre-critical activity, engagement with the current problems of the Rus population of the region, the relevance of the “Rus” issue among the Polish intelligentsia in the early 1860's before the January uprising of 1863. All this together led to the creation of a comedy with singing and dancing from the life of Ukrainians of the Sambir Carpathians – a region well known to V. Lozynskyi from his childhood. Due to these and a number of other circumstances, the first (and last) dramatic work of the future prominent art historian, historian, public and cultural figure, and theatre critic V. Lozynskyi had features of artistic secondary and low stage quality. Analyzing the ideological and aesthetic, genre and plot parameters of the work, we open the borrowed motifs and characters of the famous Polish and Ukrainian comedy repertoire (Krakivians and Gural, V. Boguslavsky, “The Wedding on the Goncharivka” by H. Kvitka-Osnovyanenko). “Folk painting”, “folk comedy” with compulsory singing and dancing for this genre typologically continued the tradition of popular folk comic operas and musical and dramatic works that V. Lozynskyi transferred to well-known Carpathian soil. But neither the level of author's stylization of “folk songs” and images, nor the very content of the work corresponded to the actual aesthetic demands of time.*

*The premiere of the work on the Polish stage in Lviv (1865) was not successful, but when transposed to the Ukrainian stage in 1866 in the translation of Podusivskyi and music by M. Verbytskyi, it received recognition. The complex of problems of the contemporary Ukrainian theater in Galicia is outlined, in particular, the phenomenon of substituting the image of Ukraine and Ukrainians by hetero-images from the works of Polish-speaking authors as a consequence of the underdeveloped national Ukrainian repertoire. The issue of the impact of such translated works on the processes of forming the Ukrainian identity of the audience in the language of the theater, colonial and anticolonial discourses in the context of which this and a number of other similar facts of the Polish-Ukrainian theatrical relations should be considered is emphasized.*

**Keywords:** *Polish drama of the nineteenth century, Polish-Ukrainian theatre relations of the nineteenth century, theatre imagology, postcolonial studies in theater studies.*

Історія польсько-українських театральних взаємин XIX ст. досі потребує детального вивчення, оскільки містить багато маловідомих або й цілковито незнаних сторінок, імен, явищ. Одним із цікавих та нерозкритих уповні моментів міжкультурних стосунків польської та української професійних сцен є досвід запозичення та уведення в український національний репертуар творів польських авторів, апробованих на польському кону. До таких, зокрема, належала комедія “Приблуда” (“Przybłuda”) відомого львівського історика, мистецтвознавця, журналіста і публіциста, колекціонера, наукового секретаря “Оссолінуему” Владислава Лозинського (Władysław Łoziński, 1843–1913).

Про цього автора достатньо відомостей знаходимо у численних енциклопедичних українських та польських виданнях [2; 3; 5; 14]. Увага дослідників здебільшого прикута до його

мистецтвознавчих розвідок, публіцистичної та прозової літературної творчості, тим часом як єдина п'єса залишається на маргінесах досліджень. Окремі дослідження про його театральну діяльність, є у доробку польських літературознавців і театрознавців, хоча й тут не приділена увага першій (та єдиній) п'єсі В. Лозинського [17; 18]. Серед українських театрознавців, мабуть, найгрунтовніше поставився до постаті автора й драматичного твору відомий український історик театру Р. Пилипчук. Учений виділив окреме місце виставі “Приблуда” В. Лозинського на сцені Руського (українського) театру товариства “Руська бесіда” у розвідці, присвяченій сценічним прочитанням польської драматургії на кону українського професійного театру в Галичині [4, с. 365–366]. Однак, не будучи ознайомленим із текстом польської оригінальної комедії В. Лозинського, український учений зупинився лише на її українській версії, вважаючи, зокрема, що українська вистава була перекладом-адаптацією польського твору [4, с. 366]. Це твердження потребує уточнення. Не менш важливим є уведення в науковий театрознавчий обіг ширших відомостей про п'єсу В. Лозинського, як й інформації про особистість її автора.

Мета статті – охарактеризувати постать автора, а також історію створення комедії, здійснити ідейно-естетичний аналіз твору та образів українців зокрема, окреслити її сценічну історію на польському кону, уточнити, доповнити й інтерпретувати з погляду постколоніальних студій інформацію щодо особливостей її переходу на українську сцену.

Владислав Лозинський народився у с. Опарі (нині – Дрогобицького р-ну Львівської обл.) у родині дрібного шляхтича [2, с. 260]. Навчався у Самбірській гімназії, де й розпочав активно дописувати у газети – львівські та віденські. Після закінчення гімназії 1862 р. вступив до Львівського університету, де вивчав право, згодом історію та філософію, завершив навчання 1868 року. Ще студентом університету редагував газету “Літературний щоденник” (“Dziennik Literacki”), пізніше був редактором “Львівської газети” (“Gazeta Lwowska”) і щомісячного видання “Науковий та літературний путівник” (“Przewodnik Naukowy i Literacki”). У зрілому віці став співзасновником і заступником голови Історичного товариства у Львові, членом Академії знань у Кракові; написав кілька монографій з історії мистецтва, звичаєвості, матеріальної культури давніх віків у Галичині. Його заслуги перед культурою й наукою були відзначені присвоєнням престижних звань почесного доктора Львівського університету (1900), почесного громадянина Львова (1907), члена-кореспондента Центральної археологічної комісії у Відні та Художньої ради при міністерстві віросповідань і освіти Австрії [2, с. 260].

Владислав Лозинський був також відомим театральним критиком. Його перу належало близько сотні публікацій на театральні теми: рецензій, есеїв, оглядів, фейлетонів тощо, перелік яких подано в окремому гаслі електронної Енциклопедії польського театру [18]. Укладачка гасла, польська дослідниця А. Маршалек, зазначила, що особливо активно театральнокритичною діяльністю В. Лозинський займався у ранній період життя й творчості (1862–1874), залишаючись незмінним учасником ключових дискусій з проблем діяльності львівського театру в місцевій пресі аж до початку ХХ століття. Був також у складі журі драматичних конкурсів (1890-ті рр.), став членом Комітету будівництва Міського театру у Львові (1895) [18].

Театром В. Лозинський захопився в юнацькі роки, коли був глядачем вистав гастролюючих у Самборі театрів. Літературознавець Р. Майковська у розлогіій статті про ранній період життя В. Лозинського окремий підрозділ виділила саме його театральним зацікавленням [17, с. 194–195]. Так, довідуємося, що 1862 р. гімназист В. Лозинський написав свою першу театральну рецензію на виступи у Самборі польської трупи під орудою Констани Лобойка. У відгуку початківця, який був надрукований у львівському “Літературному щоденнику”, автор окрему увагу звернув на молоду актрису Гелену Моджеєвську, передбачивши їй велику кар'єру – в той час як усі критики поставилися до перших ролей дебютантки вкрай скептично.

Того ж, 1862 р., В. Лозинський написав власну п'єсу – єдину в його доробку. Її створення можна пояснювати кількома чинниками. Одним із них могло стати захоплення виступами Г. Моджеєвської, про що вже йшлося. Другим – любов юного самбірського гімназиста до Карпат, руської теми, його справжнє зацікавлення життям сільського люду, яке він знав ще від дитинства. Третім чинником могла слугувати літературно-театральна мода на



карпатські теми, що її започаткував ще “Карпатськими верховинцями” Ю. Коженювський. Прикметно, що саме початок 1860-х рр. дав кілька спроб продовження карпатсько-української тематики на польській театральній сцені: у Львові відбулися прем’єри “Велюньський староста” Леопольда Євгеніуша Стаженського (1861) та “Папороть” Юліуша Старкеля (1862). Чи міг якимось чином бачити їх самбірський гімназист, захоплений театром, нам невідомо, але щонайменше читати щоденні львівські газети, які повідомляли про ці прем’єри, він міг. Ще одним чинником появи п’єси української тематики могла стати загальна атмосфера польського суспільства напередодні Січневого повстання 1863 р., зокрема й прихильне ставлення до українського селянства.

Текст п’єси, датований 1862 р., зберігається у відділі рукописів Національної бібліотеки ім. Осолінських у Вроцлаві [15] у Львові комедія вийшла друком 1864 р. як окреме видання [16] того ж року її було надруковано частинами у кількох випусках краківського видання “Домашній приятель” (“Przyjaciół domowy”). Вісімнадцятилітній драматург довільно поєднав сюжетні мотиви відомих польських та українських комедій, обравши місцем дії підкарпатське село на Самбірщині. Типова схема любовного трикутника була запозичена зі “Сватання на Гончарівці” Григорія Квітки-Основ’яненка: Ганка любить Дмитра, але батьки хочуть видати її заміж за Васька-відпускника (тобто – вільного чоловіка). Не менш виразні паралелі ведуть до “Краків’ян і гуралів” Войцеха Богуславського, зокрема мотив “прийшого студента” (“академік” Ожешек), котрий обертає дію на користь закоханих. Так само відчитуються паралелі з любовним сюжетом із “Краків’ян і гуралів”, адже там батьки також хочуть видати дочку за нелюбого їй гуралю. Щоправда, у комедії В. Лозинського студент перебуває на сцені від самого початку і є промотором дії: видаючи себе за мандрівного знахаря, він переконує Ганку, що начарує їй шлюб із коханим усупереч наполяганням її батьків. Особливої драматургічної напруги, базованої на соціальному (в Г. Квітки-Основ’яненка) чи соціально-регіональному (В. Богуславський) конфліктах у цій боротьбі не виникає, бо коханий Ганки – заможний син вїйта. Тож усе зводиться до поверхового та штучного протистояння поміж вїйтом і дяком за старшинство у селі.

Попри те, що практично всі персонажі – українці, місце дії – українське карпатське село, текст п’єси написано польською мовою, де-не-де збагаченою українськими словами та фразами. Численні пісні – ліричні, комедійні, за послідовністю та характером близькі до музично-вокальних номерів з “Наталки Полтавки” – звучали також польською мовою і були авторськими стилізаціями українських пісень, за винятком прямого цитування популярної на той час української народної пісні “Гандзя”. Власне, ім’я головної героїні твору – Ганка – вочевидь було пов’язане із цією піснею.

Отже, зрозуміло, що драматург-початківець через і свій юний вік, і відсутність досвіду не зміг створити якісно новий мистецький твір, вийти за межі вже напрацьованих стереотипів. Автор запропонував уже добре знану версію стилізованого, квазінародного аркадійського українського селянського хронотопу – з тією лише різницею, що тепер це були Карпати. У початкових репліках студента як представника “міського світу” В. Лозинський актуалізував контраст дискурсів: урбаністичного (холодного байдужого до людини) й сільського (гармонізованого із життям природи). Таке наполягання на “природності” й гармонійності сільського топосу було, з одного боку реанімованою версією пізньоромантичної романтичної парадигми, з іншого боку, підкреслена локалізація українського життя як сільського продовжувала й підтримувала колоніальні за своєю природою стратегії трактування українства як суто селянської нації. Хоча це значною мірою відповідало історичним реаліям, але з іншого боку, і формувало їх, адже утверджуючи такі іміджеві характеристики українця, театр впливав на суспільні стереотипи його сприйняття, підтримував політику маргіналізації, символічного недопущення його до міського простору й культури. Зважаючи на жанр твору, варто зауважити, що це був “образок”, тобто шкїц, замальовка, картина з життя підкарпатських русинів, створена ще в той час, коли українського (руського) театру не існувало – і тим, безумовно, цінна. Але водночас вона була симулякром цього життя, сентиментальним заміником, що нічого нового не додавав до вже відомих та відпрацьованих у добі романтизму, зокрема у творчості представників т. зв. “української школи”, образів українців та України. У

цьому сенсі варто говорити про розвиток та культивування до певної міри кітчевих образів українця як Іншого, адже сформовані вони були на засадах легкої впізнаваності, підвищеної емоційності та сентиментальності, не пропонували нічого нового в опрацюванні теми, радше повторювали вже звичне і перевірене – усе це належить до ознак кітчю [1].

Прем'єра вистави відбулася 19 лютого 1865 р. на сцені польського театру у Львові [12, с. 546], коли сам В. Лозинський уже був студентом Львівського університету. Ролі виконували: Черепашко – Адольф Лінковський, Димітр – Кароль Бродовський, Гаврило Малахай – Юзеф Барановський, Макрина – Барбара Лінковська, Ганка – Амелія Барановська, Маринка – Філомена Квещінська, Ожешек – Юліан Вількошевський та ін. [19]. У єдиній рецензії на виставу критик (D) (вочевидь, Ян Добжанський), підкреслив, що текст твору написано, коли авторові було 18 років [8]. Саме цим рецензент цілком слушно виправдав численні драматургічні вади твору та підкреслив, що на афіші ім'я композитора Станіслава Дунецького було вказано своєвільно, без погодження з композитором, а всі музичні твори зібрано з вистав попереднього репертуару театру. Це могло свідчити лише про одне: прем'єру готували не надто ретельно. Вистава успіху на професійній сцені не мала і пройшла лише один – прем'єрний – раз, як і занотовано у “Польській драматургії” [12, с. 546].

Це дає підстави зазначити, що час на такого характеру розважальні, поверхові, вторинні за тематикою і сюжетоскладенням драматичні та сценічні твори й репрезентації українства на польській сцені вже минав. Спектаклі музично-драматичного жанру, “кротохвилі”, популярні у першій половині XIX ст., не знаходили активного відгуку в публіки. Сприяла цьому і поразка польського повстання 1863 р., котра ще більше розмежувала два суспільства, що формувались як окремі, дедалі більше ворогуючі політичні нації.

Але водночас для українського професіонального театру в Галичині (який щойно постав 1864 р. у Львові як Руський (український) професіональний театр товариства “Руська бесіда”) ця комедія польського драматурга виявилася потрібною. Українською мовою (переклад Подусівського) вона вийшла на галицьку сцену під назвою “Школяр на мандрівці” (1866). Окрему увагу цій виставі приділив Р. Пилипчук [4, с. 365–366]. Зокрема, історик наголосив, що логіку переходу цього твору на українську сцену можна пояснити саме наявністю у ньому близької для українського галицького глядача теми з власного сільського життя. Хоча, не маючи змоги прочитати п'єсу, вчений вважав, що оригінальний текст “приспонував до українського життя” її перекладач [4, с. 366]. Поміж тим переконуємося, що пристосовувати її не було потреби, оскільки події твору вже відбувалися в українському селі, тож йдеться справді про літературний переклад. Спираючись на відгук у пресі, Р. Пилипчук обґрунтовано вважав, що перевагою драматургічного матеріалу була музика, яку М. Вербицький скомпонував спеціально для цієї вистави. Про її художню якість свідчили слова рецензента газети “Слово”, котрий, порівнявши українську та недавню польську вистави, віддав перевагу українським виконавцям і композиторові [6]. Безумовно, українська вистава мала бути підготована набагато старанніше, ніж польська. В українській виставі ролі виконували: Теофілія Бачинська – Ганна, Айтал Вітошинський – Василь. Їхній дует, а також хор селян були викликані на біс, як і вся вистава мали беззаперечний успіх у глядачів [6].

Отже, для української сцени – за відсутності власного широкого національного репертуару – не найкращої якості п'єси польського автора виявилася репертуарною знахідкою. Це був далеко не перший випадок, коли українські образи приходили на українську сцену саме з польської: згадаємо “Карпатських верховинців” Ю. Коженювського та “Поворот запорожців із Трапезунду” К. Гейнча, що також увійшли до репертуару української сцени в Галичині 1864 р. і мали успіх.

Водночас – цілком закономірно – попри допрацювання музичної складової вистави, разом із цим твором українська сцена привласнювала і стереотипні погляди польського автора на самих себе. Таким чином польський гетерообраз України й українців перетворювався на автообраз, заступаючи автентичне, оригінальне – сконструйованим, привнесеним зовні. Не можна не зауважити й іншого аспекту: Т. Бачинська походила з польської театральної родини, А. Вітошинський також чудово знав стандарти польської сцени, тож варто говорити про дуже умовне відтворення саме української автентичної складової у цій комедії. Можна навіть

припускати, що самі критерії представлення української культури до цієї та інших вистав були ще не надто розроблені й перебували на рівні радше впізнаваних зовнішніх мовно-фольклорно-образних знаків, на рівні маніфестування власної національної Іншості, що було важливішим за драматургічну якість твору. Відтак можна припускати, що в цілому другорядний, з ознаками кітчю образ українців/русинів у “Приблуді” на польській сцені за принципово інших умов – у перекладеному й оздобленому якісною музикою М. Вербицького варіанті під назвою “Школяр на мандрівці” на українській сцені значною мірою втрачав свою кітчєвість, оскільки слугував для глядачів-українців не зужитим стереотипом, а знаком-типом, засобом власної ідентифікації та консолідації, механізми яких тільки утверджувалися мовою національного театру. Хоч і з певними застереженнями, що потребують подальших розвідок, можна говорити про те, що перейшовши з польської на українську сцену, п’єса В. Лозинського, де факто складова полоноцентричного колоніального дискурсу, стала частиною поступово утверджуваного на театрі українського антиколоніального дискурсу.

Подальше життя твору на польській сцені було пов’язане з аматорськими колективами. У колекції афіш Ягеллонської бібліотеки вдалося відшукати ще принаймні три документи, пов’язані з цією виставою. Усі вони стосуються діяльності аматорського театру у Величці (місто неподалік Кракова, відоме своїми соляними шахтами). Тут відбулися покази вистави “Приблуда” у виконанні аматорів 26 листопада 1871 р. [11], 2 лютого 1892 р. [9] і 3 квітня 1898 р. [10]. Усі вистави йшли в програмі разом із різними одноактівками і становили другу дію театрального вечора. Згадані вечори було організовано з благодійною метою: для збору коштів на потреби сиріт, бідних, голодуючих.

Творчість В. Лозинського тим часом ще раз прислужилась українській сцені: у репертуарі українського театру в Галичині останньої третини XIX ст. йшла інсценізація повісті “Чорний Матвій”, що під пером українського актора, режисера, керівника театру Андрія Стечинського мала назву “Олекса Довбуш” [7, с. 150]. Отже, тема впливу творчості польського автора на український театр потребує подальшого вивчення.

Народну комедію “Приблуда” В. Лозинського створив драматург-початківець, у ній відображені як індивідуальні світоглядні риси юного автора (зокрема, зацікавлення долею українського народу), так і комплекс стереотипів, притаманних творам української тематики польських авторів доби романтизму. Вторинна у мистецькому сенсі, комедія В. Лозинського виявила вичерпаність пізньоромантичної світоглядно-естетичної парадигми і стала черговим прикладом продукування стереотипних за своїм характером образів українців-селян на польській сцені, що осцилювали поміж т. зв. “популярним романтизмом” та колоніальним кітчєм.

У контексті польсько-українських театральних взаємин зауважено, що народна комедія польського драматурга, з одного боку, збагатила не надто широкий репертуар українського (руського) театру в Галичині перших років його функціонування. На підставі протилежних за інтенсивністю та успіхом сценічних історій цього твору на польській та українській сценах висловлено припущення: гетерообрази українців як персонажів польських музично-комедійних, пасторальних жанрів на початку 1860-х рр. завершували своє існування, у той час як українські сценічні автообрази тільки розпочинали у цей час своє життя на сцені (у зв’язку із започаткуванням постійнодіючого Руського професіонального театру товариства “Руська бесіда” у Львові 1864 р.). Тому є всі підстави вважати, що при переході з польської на українську сцени комедія, що мала вочевидь невисокі мистецькі якості, підсилена новим музичним вирішенням М. Вербицького, набувала символічного значення національної (етнічної) авторепрезентації українців і перетворювалася з типово колоніального твору на твір антиколоніального характеру, що й визначало його цінність для української аудиторії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Кітч. *Енциклопедія сучасної України* [електронний документ]. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=7117](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117) (дата звернення 20.11. 2018).

2. Ісаєвич Я. Д. Лозінський Владислав. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 6 : Ла–Мі. С. 260.
3. Лозінський (Łoziński) Володислав. *Енциклопедія українознавства* : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955–2003. Т. 4. С. 1375.
4. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.) / упор. О. Є. Гулякіна ; вступ. ст. О. Ю. Клековкіна. Київ : Криниця, 2015. 512 с.
5. Піх О. Лозинський Владислав. *Енциклопедія Львова* / За редакцією А. Козицького. Львів : Літопис, 2012. Т. 4. С. 188–189.
6. Слово. 1866. 12 (24) III. Ч. 21.
7. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси. Статті. Матеріали. Світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
8. (D) [Dobrzanski Jan] Teatr polski. *Gazeta Narodowa*. Lwów, 1865. № 42. 21 lut. S. 3.
9. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” 02. 02. 1892 // Biblioteka Jagellońska. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
10. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” 03. 04. 1898 // Biblioteka Jagellońska. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
11. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” 26. 11. 1871 // Biblioteka Jagellońska. Zbiory specjalne. Dokumenty życia społecznego.
12. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 1. A–Ł. 550 s.
13. *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* / Stanisław Hałabuda, Jan Michalik, Anna Stafiej. Przy współpracy Barbary Maresz i Alicji Przybyszewskiej. Warszawa, 2014. T. 2. K–W. S. 551–1086.
14. Knot A. Łoziński Władysław. *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk : Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973. T. 18. S. 460–463.
15. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. Muz. układu Stanisława Dunieckiego // Zakład Narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisów. Rkp. 1862. Sygn. 10670/I.
16. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. Muz. układu Stanisława Dunieckiego. Lwów, 1864. 52 s.
17. Majkowska R. *Młodość i początki działalności literackiej Władysława Łozińskiego 1843–1870. Pamiętnik Literacki*. 1970. Z. 3. S. 167–201.
18. Marszałek A. Łozinski Władysław. *Encyklopedia teatru polskiego*. URL: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/32555/wladyslaw-lozinski>.
19. Marszałek A., Radecka E. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie 30 III 1864–1872. *Teatry we Lwowie 1789–1945*. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.

#### REFERENCES

1. Hundorova, T. Kitch. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine], available at: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=7117](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117) (access date November 11, 2018). (in Ukrainian).
2. Isaievych, Ya. D. (2009). Lozinskyi Vladyslav. *Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t.* [Encyclopedia of the History of Ukraine: in 10 volumes], V. Smoliy (the head) and others, Institute of History of Ukraine NASU, Kyiv: Naukova Dumka, Vol. 6: La – Mi, p. 260 (in Ukrainian).

3. Lozynski (Łoziński) Volodyslav. *Entsyklopediia ukrainoznavstva: Slovnykova chastyna: v 11 t.* [Encyclopedia of Ukrainian Studies: Vocabulary volume: in 11 volumes, Shevchenko Scientific Society; chief editor prof. Volodymyr Kubiyovych, Paris, New-York: Molode Zhyttia; Lviv; Kyiv: Hlobus, 1955–2003, Vol. 4, p. 1375. (in Ukrainian).
4. Pylypchuk, R. (2015). *Ukrainskyi profesionalnyi teatr v Halychyni (60-ti roky XIX st.)* [Ukrainian professional theatre in Galicia (60's of 19th century)], O. Huliakina; introduction O. Klekovkin, Kyiv: Krynysia. (in Ukrainian).
5. Pikh, O. (2012). Lozynski Vladyslav. *Entsyklopediia Lvova* [Encyclopedia of Lviv], ed. by A. Kozytskyi, Lviv: Litopys, Vol. 4. pp. 188–189. (in Ukrainian).
6. *Slovo* [The Word] (1866), March 12, part 21. (in Ukrainian).
7. Charnetskyi, S. (2014). *Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy. Statyi. Materialy. Svitlyny* [History of Ukrainian theatre in Galicia. Outlines. Articles. Materials. Images], Lviv: Litopys. (in Ukrainian).
8. (D) [Dobrzanski Jan], (1865). Teatr polski. *Gazeta Narodowa* [People's Newspaper], February 21, part 42, p. 3. (in Polish).
9. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” [Poster “Amateur theatre in Wielichka”] 02. 02. 1892. *Jagellonska Library*. Special collection. Documents of the social life. (in Polish).
10. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” [Poster “Amateur theatre in Wielichka”] 03. 04. 1898. *Jagellonska Library*. Special collection. Documents of the social life. (in Polish).
11. Afisz “Teatr amatorski w Wieliczce” [Poster “Amateur theatre in Wielichka”] 26. 11. 1871. *Jagellonska Library*. Special collection. Documents of the social life. (in Polish).
12. Hałabuda, S., Michalik, J. and Stafiej, A. (2014). *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* [Polish Drama 1765–2005. Performances, prints, archives], Warszawa, T. 1, A–Ł. (in Polish).
13. Hałabuda, S., Michalik, J. and Stafiej, A. (2014). *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia* [Polish Drama 1765–2005. Performances, prints, archives], Warszawa, T. 2, K–W. (in Polish).
14. Knot, A. (1973). Łoziński Władysław. *Polski Słownik Biograficzny*. [Polish Biographical Dictionary], Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, T. 18, p. 460–463. (in Polish).
15. Łoziński, W. (1862). *Przybłęda*, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. [drama Incomer in two acts], Muz. układu Stanisława Dunieckiego, Zakład Narodowy im Ossolińskich, dział rękopisów, manuscript, No. 10670/I. (in Polish).
16. Łoziński W. *Przybłęda*, obrazek dramat. lud. Komedia lud. w 2 a. [drama Incomer in two acts], Muz. układu Stanisława Dunieckiego, Lwów, 1864. 52 p. (in Polish).
17. Majkowska, R. (1970). *Młodość i początki działalności literackiej Władysława Łozińskiego 1843–1870* [Youth and beginnings of literary activity of Władysław Lozynski], *Pamiętnik Literacki* [Literacy Writer], Z. 3, pp. 167–201. (in Polish).
18. Marszałek, A. Lozynski Władysław. *Encyklopedia teatru polskiego* [Polish Theatre Encyclopedia], available at: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/32555/wladyslaw-lozynski> (access date April 15, 2019). (in Polish).
19. Marszałek, A. and Radecka, E. Teatr Skarbka, przedstawienia polskie 30 III 1864–1872 [Skarbek's Theatre, Polish performances 30 III 1864–1872 ], *Teatry we Lwowie 1789–1945* [Theater in Lviv 1789–1945], Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane. (in Polish).

УДК 792.2.071.1(477.83-25)“19”(092)  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.26>

**Христина Новосад-Лесюк**  
<https://orcid.org/0000-0001-6891-8887>  
аспірант  
Київський національний університет  
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого  
[hrystynkaLV@ukr.net](mailto:hrystynkaLV@ukr.net)

### **КОМПОЗИТОРИ У ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРАХ ЛЬВОВА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: БІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті систематизовано та введено до наукового обігу біографічні дані про композиторів-завідувачів музичних частин театрів, що були переміщені до Львова після закінчення Другої світової війни. Окреслено їхню співпрацю з культурно-мистецькими установами міста та іншими драматичними театрами України загалом. Виявлено обставини, що сприяли зацікавленню композиторів у написанні музики для театру.*

**Ключові слова:** театральний композитор, завідувач музичної частини драматичного театру, Львівський театр юного глядача ім. М. Горького, Львівський театр ім. М. Заньковецької.

**Христина Новосад-Лесюк**  
аспірант  
Київський національний університет  
театра, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого

### **КОМПОЗИТОРЫ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕАТРАХ ЛЬВОВА СЕРЕДИНЫ ХХ ВЕКА: БИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*В статье систематизированы и введены в научный оборот биографические данные о композиторах-заведующих музыкальных частей театров, которые были перемещены во Львов после окончания Второй мировой войны. Очерчено их сотрудничество с культурно-художественными учреждениями города и другими драматическими театрами Украины в целом. Выявлены обстоятельства, способствовавшие заинтересованности композиторов в написании музыки для театра.*

**Ключевые слова:** театральный композитор, заведующий музыкальной части драматического театра, Львовский театр юного зрителя им. М. Горького, Львовский театр им. М. Заньковецкой.

**Khrystyna Novosad-Lesiuk**  
Postgraduate Student  
I. Karpenko-Kary Kyiv National University  
of Theater, Cinema and Television

### **COMPOSERS IN LVIV DRAMA THEATRES MIDDLE OF THE TWENTIETH CENTURY: BIOGRAPHICAL ASPECT**

*Since the after-war time the two state drama theatres exist in Lviv, due to which it is possible to trace the peculiarities of composers' integration into theatrical life. This is M. Horkey Theatre of Young Spectator (now First Academic Ukrainian Theatre for Children and Youth) and M. Zankovetska Lviv Drama Theatre (now M. Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theatre) that were moved to Lviv at the end of 1944 from Kharkiv and Zaporizhzhia correspondingly. Among those who*

*moved to Lviv with theatrical troops were directors of music part Izydor Vymer and Oleksandr Radchenko.*

*Izydor Vymer, a Kharkiv citizen, is a graduate of Kharkiv Musical High School and Kharkiv Music-Drama Institute. In 1934 I. Vymer took the position of the senior conductor and director of music part in Theatre of Young Spectator. Simultaneously, he established the first in the Soviet Union children orchestra of folk instruments, that numbered almost a hundred and a half performers, thus the work with children assisted him to compose music for theatre. After his relocation to Lviv, he had created musical accompaniment for 71 performances at M. Horkiy Theatre of Young Spectator and a bunch of other theatres of Ukraine. Simultaneously with his work in theatre I. Vymer was a board member of Lviv Regional union of composers, founded the only at the time in Ukraine children symphonic orchestra, founded and headed the department of folk instruments at Lviv conservatory.*

*The native of Poltava region, O. Radchenko started composing music at the age of twelve. He finished Odesa Musical High School and was among the first students of Odesa Conservatory who had to interrupt their studies because of the mobilization of 1914. In 1930 he was invited by M. Zankovetska Theatre troop to take the position of the director of music part, where he had been working till 1965 and wrote music to over 200 performances. In Lviv he also had a part-time position as a head of department of musical affairs in Lviv region, head of committee on revision of educational process, organizational and economical condition of Lviv State Conservatory, art director of music broadcast at Lviv regional radio-committee.*

*Hence, when joined the theatrical group in young age as the director of music part, I. Vymer and O. Radchenko stayed in drama theatres for a long time, that became their lifework. Nevertheless, their engagement in theatrical process delighted and inspired them and the different genres performances were the possibility of self-actualization, they had a need of avoiding clichés in composing that encouraged creativity. Consequently, the received motivation gave them enthusiasm for new ideas and search in the realm of theatrical and musical art.*

**Keywords:** *Theatrical composer, music part director of drama theatre, Maksym Horkiy Lviv theatre of young spectator, Maria Zan'kovetska Lviv theatre.*

Із повоєнного часу у Львові діють два державні драматичні театри, завдяки яким можна послідовно простежити особливості інтегрування композиторів до театрального життя. Це Театр юного глядача ім. М. Горького (нині – Перший академічний український театр для дітей та юнацтва) та Львівський драматичний театр ім. М. Заньковецької (нині – Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької), що були переміщені до Львова під кінець 1944 р. відповідно з Харкова та Запоріжжя. Серед тих, хто разом з театральними трупами переїхав до Львова, були завідувачі музичною частиною Ізидор Вимер та Олександр Радченко. Біографічні дані цих митців є вкрай розпорошеними і практично не введені в науковий обіг. А проте їхня творча та організаційна діяльність має велике значення для театрів і музично-театрального життя Львова загалом.

Поодинокі відомості про діяльність згаданих композиторів висвітлені в енциклопедичних виданнях [7; 8], у статті М. Гарбузюк [3], книзі-спогаді І. Вимер [1], а також у місцевій пресі [2; 10]. Основу дослідження становлять архівні матеріали, що зберігаються у фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [9], Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України [4–6], бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка [11].

Мета статті – систематизувати та ввести до наукового обігу біографічні відомості про театральних композиторів І. Вимера та О. Радченка.

За допомогою систематизації фактів та обставин із життя композиторів окреслимо передумови їхнього приходу до театру, співпрацю з драматичними театрами України та культурно-суспільну діяльність.

**Ізидор Вимер** (1906–1983) народився у Харкові в заможній єврейській сім'ї. Ознайомленням з музикою він завдячував своєму дідусеві, який із дитинства водив хлопця на концерти до місцевої філармонії. На прохання батька юнак закінчив вищі бухгалтерські курси, але наступного, 1926 р., вступив до Харківського музичного технікуму (фортепіанний

факультет), а у 1928 р. – до Харківського музично-драматичного інституту, який закінчив за двома спеціальностями: “Диригент симфонічного оркестру та опери” і “Композитор” (викладач диригування – Я. Розенштейн, композиції – учень М. Римського-Корсакова С. Богатирьов). Будучи студентом, І. Вимер почав захоплюватися сучасними віяннями – джазом та естрадою, що згодом вплинуло на його композиторську творчість: “король джазу” – так його називав С. Богатирьов, звернувши увагу на добре вміння імпровізувати. [1, с. 18], Закінчивши аспірантські курси, у 1934 І. Вимер отримав посаду головного диригента і завідувача музичної частини Театру юного глядача. “Він (І. Вимер. – Х. Н.) пригадував уроки С. Богатирьова та спільні з ним відвідування театрів, їхні об’єктивні висновки, які вони робили з талановитим викладачем. С. Богатирьов умів сконцентруватися на найважливіших аспектах, поглиблено відображати за допомогою музики специфічне дійство, яким так досконало володів Ізидор Вимер” [1, с. 29–30]. Тож стає зрозумілим, що в театр композитор прийшов завдяки своєму наставникові.

Тоді він паралельно почав працювати другим диригентом Харківського симфонічного оркестру, та довідавшись, що йому через доповідню в НКВС загрожує арешт, І. Вимер, “який уже тоді став визначною постаттю, – тихо відмовився від кар’єри” [1, с. 25]. Опісля він створив перший у Радянському Союзі дитячий оркестр народних інструментів, у якому було майже сто п’ятдесят виконавців. Саме з ним він уперше потрапив до Західної України, де ознайомився з музичною культурою галичан. Робота з дітьми допомагала йому на посаді завідувача музичної частини Театру юного глядача, тож “він писав музику до вистав з урахуванням дитячого сприймання побаченого і почутого” [1, с. 29].

У переліку вистав, музику до яких створював І. Вимер у Харківському ТЮГу, З. Шуневич подає лише чотири постанови: “Зямка Копач” М. Даніеля (1938), “Скупий” Ж.-Б. Мольєра (1938), “Сузір’я гончих псів” К. Паустовського (1939) та “Снігова королева” Є. Шварца (1940) [11, с. 20–22]. Але розуміємо, що їх було набагато більше. З “Мармурової книги” (перелік репертуару театру від 1921 року до сьогодні), яка зберігається в архіві Першого академічного театру для дітей та юнацтва, довідуємося про ще одну виставу – “Російські люди” К. Сімонова (1943), здійснену в евакуації, адже точна фіксація репертуару в “Мармуровій книзі” розпочалася лише з 1945 року, під час роботи у Львові. У Харкові архів театру довоєнного періоду не зберігся. Тож, на жаль, це лише мала частина репертуару.

Друга світова війна стала початком драматичного періоду в житті композитора і трупи театру загалом. Як один з організаторів евакуації театру, разом з ТЮГівцями, дружиною та батьком, І. Вимер виїхав з Харкова. Його донька акцентувала на важливій деталі: він “багато годин ходив по кабінетах залізничного начальства і вимагав, щоб якнайшвидше відправити артистів, а також безцінний скарб – театральний архів” [1, с. 36] ... “а це майже 150 вистав, які ставили у різних містах Далекого Сходу, Сибіру, Казахстану, Узбекистану” [1, с. 61]”, де театр перебував в евакуації упродовж 1941–1944 років. Зокрема, в Узбекистані, Павлодарі (Північний Казахстан), Славгороді (Алтайський край, Росія) і Сталінську (нині Новокузнецьк, Росія).

Через кілька днів після переїзду в Україну (до Львова) під кінець 1944 р. відбувся перший виступ театральної трупи – концерт у виконанні оркестру під керівництвом І. Вимера.

У Львові охопно до 1965 р. композитор створив музику до сімдесяти однієї вистави ТЮГу ім. М. Горького, працював у театральній студії. Він є автором музики на замовлення інших театрів, серед яких сімнадцять вистав у Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, дев’ять у Львівському обласному театрі ляльок, дві – у Львівському російському драматичному театрі ПрикВО, а також у драматичних та музично-драматичних театрах Мукачево, Ужгорода, Вінниці, Кіровограда (нині м. Кропивницький), Сум та інших міст України.

Паралельно з роботою в театрі І. Вимер був членом правління Львівської обласної спілки композиторів, працював у дитячій музичній школі № 1 і спеціалізованій музичній середній школі ім. С. Крушельницької, де заснував єдиний у ті роки в Україні дитячий симфонічний оркестр та протягом десяти років керував ним, створив й очолив кафедру народних інструментів у Львівській консерваторії (нині Національна музична академія



ім. М. В. Лисенка). Та через велике педагогічне навантаження йому довелося піти з театру, а завмузом Театру юного глядача ім. М. Горького став Богдан Янівський.

Розуміємо, що відомий до сьогодні перелік музичних творів І. Вимера є неповним і потребує додаткового дослідження. Архівні матеріали львівського періоду діяльності композитора частково збережені. В архіві Львівського обласного радіо є звукозапис двох постанов: “Ріпка” (1951) і “Зайчик-хвалько” (1952). Решта залишилася на паперах: частина клавирів зберігається в сімейному архіві Олени Вимер, а поодинокі режисерські примірники із зазначеними музичними номерами – в архіві Першого академічного театру для дітей та юнацтва. На жаль, численні партитури та клавирі були знищені в театрі під час затоплення в одному з приміщень. Краща доля спіткала музику композитора, написану не для драматичних театрів. Сюїта “Лис Микита” була поставлена як балет у Львівській хореографічній школі, видані кілька оркестрових та хорових творів. Перший професійний твір в історії сопілкарства – “Туцунська рапсодія”, написаний для сопілки з фортепіано, нині виконує Національний академічний оркестр народних інструментів України.

Поки що важко віднайти епістолярій чи спогади композитора про роботу в театрі. Про процес створення музики його авторства довідуємося зі спогадів тодішнього режисера Театру юного глядача ім. М. Горького, вже покійного О. Барсегяна: “... чітко прислухався до режисерського задуму, одночасно дуже делікатно, не допускаючи ніякого насильства, пояснював мені, як краще і грамотніше включати в загальну культуру спектаклю той чи інший фрагмент. <...> Він завжди просив мене зробити так, щоб оркестр не ілюстрував музику для настрою, а щоб у потрібних місцях (і у всьому спектаклі) ніс функціональне і емоційне навантаження” [1, с. 111].

Помер Ізидор Вимер 1983 р. у Львові, залишивши пам’ять про себе як завмуз, композитор, диригент та активний діяч музично-театрального життя Харкова і Львова.

Багаторічним завідувачем музичної частини Театру ім. М. Заньковецької був виходець із Полтавщини, заслужений артист УРСР **Олександр Радченко** (1894–1975). Він зі семи років захоплювався музикою і самостійно навчився грати на народних струнно-щипкових інструментах. Коли йому було 12–13 років, майбутній композитор організував в Одесі серед садівників та різноробочих, де працював його батько, доволі великий оркестр і запросив до нього співаків, протягом кількох років готував окремі концертні програми. Цей період О. Радченко згадував так: “Дні і ночі шукав для нього ноти і займався, добиваючись чистоти виконання, з бородатими дядьками, до слова, які дуже любили мене і цінували. <...> в 16 років я для всіх був Олександр Маркович” [4, арк. 14].

Композитор закінчив Одеське музичне училище і став одним з перших студентів Одеської консерваторії, навчання в якій був змушений перервати через мобілізацію. Тож у липні 1914 р. він вирушив з російським полком на австро-німецький фронт, а у вересні його було поранено. Після лікування в госпіталі він отримав призначення на посаду капелмейстера 46-го піхотного запасного полку в Одесі. У 1923 р. став організатором великого симфонічного оркестру Одеської губпрофради, що складався в основному з музикантів-самоуків. За словами О. Радченка, “оркестр був настільки сильним, що можна було виконувати будь-які симфонічні твори. <...> Він існував цілком на матеріально безкорисливих засадах” [6, арк. 38–39] та проіснував до 1930 року. Тоді ж композитор паралельно працював диригентом садових оркестрів, керував самодіяльними колективами.

У цей час О. Радченко захопився театром, результатом чого стало створення музики до вистав. Спочатку писав на замовлення не все музичне оформлення, а лише окремі номери, а згодом і повноцінну музику для театрів Одеси. Тож під час гастролей заньківчан у Маріуполі в 1930 р., коли О. Радченко ще жив у приморському місті, його на місяць запросили допомогти театральному колективі. Як результат, композитор залишився в трупі театру і зразу ж отримав посаду завідувача музичної частини тоді Українського державного театру ім. М. Заньковецької, що від 1931 р. стаціонавувався у м. Запоріжжі.

Тодішній директор театру Б. Романицький у творчій характеристиці зазначив: “Висококультурна людина – тов. Радченко – весь свій багатющий досвід віддає справі виховання молодих музикантів й акторів <...> з власної ініціативи взяв на себе навчання

музики інвалідів ВВВ..., з них створив духовий оркестр” [9, арк. 1]. У цьому оркестрі брало участь 37 людей, а деякі з них згодом працювали в професійних колективах, зокрема, двоє в Театрі ім. М. Заньковецької. Паралельно О. Радченко посідав посаду художнього керівника Запорізької філармонії та викладав у Запорізькому музичному училищі.

Під час Другої світової війни, коли театр перебував в евакуації у місті Тобольську, О. Радченко написав музику до двадцяти двох п'єс для театру, тридцять чотири пісні та кілька десятків невеликих п'єс для оркестрів. Одночасно він керував Відділом оркестрових інструментів і викладав у Дніпропетровському музичному училищі, що також перебувало в евакуації. У жовтні 1943 року композитор з Театром ім. Заньковецької виїхав до м. Сталінськ (нині Новокузнецьк, Росія), а в 1944 р. переїхав до Львова.

Після переїзду він написав у листі до директора Одеської філармонії О. Сигала: “Майже 9 місяців у Львові я працюю щодня з раннього ранку до пізньої ночі з перервою, приблизно, 15–20 хвилин на їжу, без всіляких вихідних днів” [5, арк. 4]. Протягом 1930–1969 рр. О. Радченко написав музику до більш як двохсот (!) вистав заньківчан і ще стільки ж для інших театрів України. І навіть коли інші колективи замовляли раніше написану музику для свого театру, О. Радченко правив партії відповідно до складів оркестрів, голосів і задуму режисера, зазвичай відвідуючи хоча б кілька репетицій. Загалом він створив музику до вистав понад сорока театрів України, серед яких музично-драматичні та драматичні театри Харкова, Чернігова, Дніпропетровська, Запоріжжя, Херсона, Сімферополя, Кіровограда, Житомира, Вінниці, Рівного, Луцька, Івано-Франківська, Чернівців і Дрогобича.

Уже у Львові, одночасно з роботою в театрі, за сумісництвом композитор працював завідувачем музичного відділу у справах мистецтв у Львівській області, головою комісії з перевірки навчального процесу та організаційного і господарського стану Львівської державної консерваторії, художнім керівником музичного мовлення Львівського обласного радіокомітету. Крім музики до драматичних театрів, він у цей час писав музичні твори на замовлення Радіокомітету, філармонії та для колективів художньої самодіяльності. Є автором комічної опери “Єгиптянка” й оперети “Черевички” за М. Гоголем, численних маршів, творів для симфонічних оркестрів, обробок народних пісень тощо.

Клавіри з музикою О. Радченка до драматичних вистав збережені. Більшість із них не належним чином, але все ж зберігають в архіві музичної частини Національного драматичного театру ім. М. Заньковецької.

Представники старшого покоління заньківчан із шаною та повагою згадують О. Радченка. Зокрема, головний режисер Театру ім. М. Заньковецької, народний артист України Федір Стригун розповідає: “Як тільки ми приїхали до Театру (це був 1966 рік), він сидів біля кабінету головного режисера на другому поверсі й (*посвистує*) наспівував мелодії, щось фантазував. І ніхто з нас йому не заважав, бо він “був у процесі”: заплющив очі та (*посвистує*) <...> Чи, наприклад, ставили ми “Уріель Акоста” <...> прекрасна музика була у виставі. <...> Він завжди сидів в залі, до речі, й чим мені запам’ятався: підійшов до мене після репетиції, поклав руку на плече: “Синоч, – каже, – ви дуже добре працюєте. Репетиції для вас не даремні. От я ходжу на всі репетиції... Ви так міняєтеся, ви так працюєте...” Приємно стало, думаю, це все ж композитор, Олександр Маркович... Ми до нього з повагою ставились, а для мене, молодого хлопця, така похвала була дуже вагома”<sup>1</sup> (інтерв’ю автора статті з Ф. Стригуном від 25. 04. 2014 р.)

В одному з листів кінця 1960-х рр., коли композитор уже майже перестав писати театральну музику, він характеризує своє музичне захоплення так: “Це була не просто любов до музики, а невгамовна пристрасть, одержимість!” [4, арк. 14].

Помер театральний композитор у Львові 20 січня 1975 року.

Отже, на основі поданих відомостей про творчий шлях композиторів, які працювали у Львові з повоєнного періоду до кінця 1960-х рр., можна зробити висновки, що після переїзду з театральними труппами в Західну Україну вони продовжували активно створювати музику не

<sup>1</sup> Інтерв’ю автора статті з народним артистом України Ф. Стригуном / Запис зроблено 25. 04. 2014 року.

лише на основному місці праці, а й для інших театрів Львова й України загалом. Композитори і надалі паралельно провадили активну суспільно-мистецьку діяльність, збагачуючи культуру міста. Тож, прийшовши до театального колективу молодими на посаду завідувача музичної частини, І. Вимер та О. Радченко надовго залишилися працювати у драматичних театрах, які стали для них справою життя. В той час їхнє прилучення до театального процесу всередині колективу захоплювало їх, давало джерело натхнення, а постановки різних жанрів були можливістю для самореалізації, через що у них була необхідність уникати штампів при написанні музики, й це сприяло розвитку фантазії. Таким чином, отримана мотивація давала їм насагу до нових міркувань та пошуків у царині театально-музичного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вимер О., Красноступ Е. Від серця до серця. Львів : Плай, 2006. 153 с.
2. Гампель Г. Наш земляк – Изидор Вымер. *Хэсэд Арье*. 2007. № 3. С. 4–5.
3. Гарбузюк М. Музыка у виставі “Гамлет” Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник Львівського національного університету. Серія мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 49–57.
4. ДМТМК України (Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України), архів О. Радченка. № 225. Листи до невстановленої особи із іменем “Борис”. 46 арк.
5. ДМТМК України (Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України), архів О. Радченка. № 11530. Лист до О. Сигала. 4 арк.
6. ДМТМК України (Державний музей театального, музичного та кіномистецтва України), архів О. Радченка. Музыка, її творці та виконавці в українському драматичному театрі імені М. Заньковецької. 47 арк.
7. Енциклопедія сучасної України. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33990](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33990) (дата звернення 17. 04. 2019).
8. Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд. : А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. Київ : “Українська енциклопедія” ім. М. П. Бажана, 1997. С. 499.
9. ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України), ф. 174. Оп. 1. Спр. 259. Творча характеристика композитора, з. а. УРСР, зав. муз. част. Театру ім. М. Заньковецької О. Радченка. 1 арк.
10. Церлюк-Аскадская С. Вслушиваясь в звуки мира. *Львовская правда*. 1981. С. 4.
11. Шуневич З. Изидор Вимер – композитор, диригент, педагог: матеріали до нотографії. Львів : Вищий державний інститут ім. М. Лисенка, 1993. 23 с.

#### REFERENCES

1. Vymer, O. and Krasnostup, E. (2006). *Vid sertsia do sertsia* [From heart to heart], Lviv: Play. (in Ukrainian).
2. Gampel, G. (2007). Our countryman – Isidor Vymer. *Khesed Ar'ye* [Hesed Arie], no. 3, pp. 4–5. (in Russian).
3. Harbuziuk, M. (2002). Music in the play “Hamlet” of the M. Zankovetska Lviv Theater (1957): collaboration of the director and composer. *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo* [Journal of Lviv National University. Series: Art Studies], vol. 2, pp. 49–57. (in Ukrainian).
4. *Derzhavnyi muzey teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrayiny* [State Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine], O Radchenko archive, no. 225. Letters to an unidentified person with the name “Boris”, 46 p. (in Russian).
5. *Derzhavnyi muzey teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrayiny* [State Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine], O Radchenko archive. no. 11530. Letter to O. Sigal, 4 p. (in Russian).
6. *Derzhavnyi muzey teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrayiny* [State Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine], O Radchenko archive. Music, its creators and performers at the M. Zankovetska Ukrainian Drama Theater, 47 p. (in Russian).

7. Encyclopedia of modern Ukraine, available at: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33990](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33990) (access date 17. 04. 2019).
8. Kudrytskyi, A. V. and Labinskyi, M. H. (1997). *Mystetstvo Ukrayiny: Biohrafichnyy dovidnyk* [Art of Ukraine: Biographical guide], Kyiv: "Ukrayinska entsyklopediia", p. 499. (in Ukrainian).
9. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzey literatury i mystetstva Ukrayiny* [Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine], fund 174, des. 1, case 259. Creative characteristics of the composer, p. and. Ukrainian SSR, head museum M. Zankovetska Theater O. Radchenko, 1 p. (in Russian).
10. Tserlyuk-Askadskaya, S. (1981). Listening to the sounds of the world, *Lvovskaya pravda* [Lvov truth], November 22, p. 4. (in Russian).
11. Shunevych, Z. (1993). *Izydor Vymer – kompozytor, dyryhent, pedahoh: materialy do notohrafiyi* [Izidor Wimer – composer, conductor, teacher: materials to the noteography], Lviv: M. Lysenko Higher State Institute. (in Ukrainian).

УДК 792.071:792.9(477.83/.86) Лесь Курбас "1911–1912"  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.27>

**Ольга Шлемко**

<https://orcid.org/0000-0002-3431-4521>

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
заслужена артистка України,

Київський національний університет культури і мистецтв  
[olgateren@ukr.net](mailto:olgateren@ukr.net)

### СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА (1911–1912 РОКИ)

*У статті реконструйовано творче життя Леся Курбаса протягом 1911–1912 років у контексті суспільно-політичної ситуації в Галичині як складової частини Австро-Угорської імперії, відтворено хронологію подій, які впливали на процес професійного становлення митця, заповнено деякі "білі плями" в його біографії, пов'язані з перебуванням у Гуцульському театрі, виявлено його працю гімназійним учителем, спростовано недостовірну та викривлену інформацію про згаданий період творчого життя.*

**Ключові слова:** Лесь Курбас, актор, режисер, вистава, Гуцульський театр, Тернопіль.

**Ольга Шлемко**

кандидат искусствоведения, доцент

заслуженная артистка Украины,

Киевский национальный университет культуры и искусств

### СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ЛЕСЯ КУРБАСА (1911–1912 ГОДА)

*В статье осуществлена реконструкция творческой жизни Леся Курбаса в течение 1911–1912 годов в контексте общественно-политической ситуации в Галиции как составной части Австро-Венгерской империи, воспроизведена хронология событий, которые влияли на процесс профессионального становления художника, заполнены некоторые "белые пятна" в его биографии, связанные с пребыванием в Гуцульском театре, выявлено, что он работал гимназическим учителем, опровергнута недостоверная и перекрученная информация об упомянутом периоде творческой жизни.*

*Ключевые слова: Лесь Курбас, актер, режиссер, спектакль, Гуцульский театр, Тернополь.*

**Olga Shlemko**

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
Honored Artist of Ukraine  
Kyiv National University of Culture and Arts

### **THE FORMATION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF LES KURBAS (1911–1912 YEARS)**

*The article is devoted to the reconstruction of Les Kurbas creative life in the period of 1911–1912s in the context of the socio-political situation in Galicia as part of the Austro-Hungarian Empire. The author reproduces the chronology of the events that have influenced the process of the artist's professional development. In addition, the author has filled some "gaps" in his biography, disproved the false and distorted information about Les Kurbas creative life in the researched period.*

*1911 was the quite difficult year for 24-year-old Les Kurbas. It was full of the reflections on the meaning of life and could be the last one in Les Kurbas life. That year was marked by the combination of the following facts: the forced staying in a family home in Saryi Skalat for a while; the performance in the concert, devoted to T. Shevchenko memory on March 4 in Vienna; continuing studying at Vienna University (this fact requires the further clarification); visiting the drama school at the Viennese Imperial-Royal Academy of Music and Performing Arts; working as a teacher in Kopychyntsi gymnasium; staging in the Kopychyntsi gymnasium of Comedy "Teacher" by I. Franko; the short-term work at the Hutsul Theatre of G. Khotkevych; the leading part Revizorchuk in the performance of "Verkhovyntsi" by O. Kozhenovskiy which was staged by the Hutsul Theatre in Teropil on May 23; the waiting for a call as a witness in a court proceeding, dealt with the murder of A. Kotsko, a student; the edition of his Ukrainian translation of the play "Youth" by M. Halbe; his call and service in the Austro-Hungarian Army from September up to October; the refusal of J. Stadnyk, a director of the theatre "Ruska Besida" to accept Les Kurbas to his troupe; the attempt of the suicide; the performance with the declamation at the concert, devoted to the 100th anniversary of M. Shashkevych birth on December 8 in Saryi Skalat.*

*1912 was the key year in Les Kurbas creative biography and was characterized by the following facts: the end of the teacher carrier in Kopychyntsi himnasium in January (It requires the further clarification); the continuation of his work at the Hutsul theatre as a director, an organiser of the performances, an actor; the leading parts in the Hutsul theatre: Revizorchuk – "Verkhovyntsi", by O. Kozheniovskiy; a priest – "Dovbush" by G. Khotkevych and parts of the non-Hutsuls; the preparation of the Hutsul theatre for a tour in the Russian Empire; the preparation the staging of the play "Prahykovanyi zhovnir", by G. Khotkevych in the Hutsul theatre; the joining the troupe of the theatre "Ruska Besida" at the beginning of June and his rapid formation as a talented actor.*

**Keywords:** *Les Kurbas, actor, director, performance, Hutsul theatre, Ternopil.*

Пошуки шляхів відновлення історичної пам'яті в Україні потребують глибшого осмислення минулого. Важливо, щоб у пориві тотального очищення від спадщини радянського минулого Лесь Курбас як один з чільних представників цього минулого та його безцінна спадщина не опинилися за межами культурного поля України. Лесь Курбас є особистістю історичною, знаковою і соборницькою, спроможною згуртувати навколо себе навіть тепер, як і за свого життя, представників різних регіонів України та різних політичних поглядів. Лесь Курбас потрібний національній культурі, оскільки у разі його відсутності в культурному просторі України утвориться велика "чорна діра", заповнити яку буде неможливо.

Про Леся Курбаса як фундатора модерного українського театру написано вже чимало наукових праць, спогадів сучасників, виголошено сотні доповідей на наукових конференціях, опубліковано значну частину його теоретичної і педагогічної спадщини. Однак досі залишається малодослідженим важливий період творчого становлення митця протягом 1911–

1912 років. Без з'ясування початків творчої діяльності Леся Курбаса буде важко створити цілісний портрет митця, зрозуміти феномен потужного вибуху його режисерського таланту, відтворити цілісну картину епохи, яку деякі дослідники назвали “епохою Курбаса”.

Про творче життя Леся Курбаса протягом 1911–1912 років, зокрема про його працю в Гуцульському театрі, тією чи іншою мірою згадано в публікаціях Г. Хоткевича, П. Хоткевич, М. Рудницького, Т. Водяного [4; 5], Й. Гірняка [10], Р. Пилипчука, М. Лабінського [38], В. Стеф'юка, С. Чорнія, М. Шудрі, П. Медведика [25; 26; 35], Ю. Бобошка [2], Н. Кузякіної, І. Волицької [6], В. Шлемка, В. Ревуцького, П. Арсеніча [1], А. Болаболъченка, Р. Кирчіва, О. Шлемко [39; 40], О. Василишин, Б. Козака [17], М. Гарбузюк [9] Р. Горака [11]; у листах Й. Гулейчука [20], Леся Курбаса [21–23], О. Панасевича-Ремеза [24]. Однак дослідники висловлюють різні думки щодо вищої освіти митця, початку і завершення його праці в Гуцульському театрі та функціональних обов'язків, початку праці в театрі товариства “Руська Бесіда”.

Мета статті – заповнити “білі плями” у творчому й особистому житті Леся Курбаса протягом 1911–1912 років, відтворити в контексті суспільно-політичної ситуації у Галичині як складової частини Австро-Угорської імперії хронологію подій, які вплинули на процес формування світогляду та професійного становлення митця, спростувати недостовірну і викривлену інформацію.

Із 60-х років ХХ ст. замість системного дослідження творчого шляху Леся Курбаса спостерігається переважно безсистемна, спорадична робота окремих ентузіастів, які на власний розсуд визначають пріоритети, досліджують ті чи інші аспекти і за власний кошт публікують свої праці. Це, безумовно, не знижує цінності згаданих досліджень, однак за умов цілеспрямованої державної політики в царині театрознавства за майже тридцять років державної незалежності можна було б заповнити “білі плями” у творчості не лише Леся Курбаса, а й багатьох інших театральних діячів, створити фундаментальну багатотомну “Історію українського театру”. Це проблема не тільки персональна чи галузева, а й загальнонаціональна, спрямована на відновлення історичної пам'яті.

Від 1998 р. авторка цих рядків систематично досліджує життєвий і творчий шлях Леся Курбаса упродовж згаданого періоду. Зокрема, в наукових статтях “Театральні університети Леся Курбаса” (2011) [39] та “Леся Курбас і Гуцульський театр” (2017) [40] проаналізовано публікації різних авторів цієї тематики, вказано часові межі перебування Леся Курбаса в Гуцульському театрі, з'ясовано його функціональні обов'язки, уточнено деякі факти творчої біографії, до акторської скарбниці митця додано нові ролі, спростовано недостовірну та перекручену інформацію.

Практика свідчить, що в українському театрознавстві нема дієвого механізму врахування результатів наукових досліджень попередників, тобто відсутня традиція спадкоємності. Яскравим свідченням цього може служити параграф “Гуцульський театр Гната Хоткевича” в другому томі “Історії українського театру” (2009), що видав Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Тут вміщено недостовірну і перекручену інформацію про Леся Курбаса та Гуцульський театр [1]. Якщо наукова стаття не ґрунтується на результатах попередніх досліджень означеної проблеми, здійснених іншими науковцями, то така публікація не має нічого спільного з наукою, а лише вводить читача в оману.

Не висвітлено належним чином згаданий період творчого життя митця також у ґрунтовному виданні “Життя і творчість Леся Курбаса” (2012) [17]. Упорядник цього видання помістив скорочений на власний розсуд варіант статті П. Медведика “Курбасові весняні вечори”, опублікованої ще 1987 р. у двох номерах журналу “Жовтень”, хоча за більш як 30 років з часу оприлюднення згаданої статті з'ясовано чимало нових фактів з біографії Леся Курбаса, зокрема щодо його діяльності в Гуцульському театрі. Авторка цих рядків у своїх публікаціях [44; 45] уже вказувала на низку недостовірних фактів, викладених у згаданій статті П. Медведика і повторених у працях деяких інших дослідників. Принаймні дещо з критичних зауваг упорядник врахував, оскільки зі згаданої статті вилучено текст листа письменника і громадського діяча М. Ломацького до Г. Хоткевича, авторство якого П. Медведик помилково

приписав Л. Курбасу, на що авторка цих рядків вперше звернула увагу і назвала прізвище справжнього автора листа.

Роман Горак у публікації “Лесь Курбас у Львівському університеті”, вміщеній у збірнику “Життя і творчість Леся Курбаса” (2012) зазначив: “Після постанови п’єси Г. Зудермана (йдеться про п’єсу “Огні Іванової ночі”, прем’єра якої відбулася 12. 12. 1910 р. – *О. Ш.*) в біографії Леся Курбаса настає цілком “темний період”. Ніхто з дослідників достеменно не може сказати, де перебував Лесь Курбас” [11, с. 462]. Тож спробуємо дещо прояснити “п’ітьму”, що закриває від дослідників 1911 і 1912 роки життя Леся Курбаса.

Регіональні видання теж практично не висвітлюють згаданий період творчого життя Леся Курбаса. Так, у ґрунтовній праці “Тернопіль / Тарнополь: історія міста” (2010) [36] не подано інформації про гастролі в місті у 1911–1912 рр. Гуцульського театру та про те, що Лесь Курбас виконував роль Ревізорчука у виставі цього театру “Верховинці”.

У статті про Леся Курбаса, вміщеній у бібліографічному покажчику “Театральна Тернопільщина” (2001) [35, с. 81–82] також не згадано про діяльність Леся Курбаса в Гуцульському театрі.

Чотиритомне видання “Тернопільський Енциклопедичний Словник”, покликане давати систематизовані відомості про Тернопільщину, її минувшину та сьогодення, не вмістило окремої публікації про Гуцульський театр, який чимало гастролював теренами Тернопільщини. До того ж там зазначено, що митець працював у цьому театрі в 1911 р. режисером [37, с. 286], хоча насправді він працював там упродовж 1911–1912 рр. і не лише режисером.

Досі залишається достеменно не з’ясованим факт закінчення Лесем Курбасом повного курсу навчання в університеті. Точно відомо, що митець закінчив три курси чотирирічного навчання в університеті, з них перший курс у Віденському університеті, а другий і третій – у Львівському університеті.

Роман Горак вважає, що Лесь Курбас не завершив навчання у Львівському університеті, оскільки “із невідомих причин на зимовий семестр 1910/1911 навчального року не записався, однак залишився у Львові” [11, с. 457–458]. Згадку в газеті “Діло” від 11. 03. 1911 р. про те, що Лесь Курбас під час слідства у справі вбивства українського студента Адама Коцка був студентом Віденського університету, дослідник вважає за “єдине документальне свідчення” [11, с. 460]. У згаданій публікації про хід судового процесу над українськими студентами повідомлено, що адвокат А. Кос попросив допустити на судовий процес як свідків, зокрема, “Олексу Курбаса, ст[удента] філ[ософії] у Відні [...]” [11, с. 460]. Дослідник стверджує, що “жодного документа, потрібного для продовження навчання у Відні чи Кракові, у Львівському університеті він не брав, як брав колись, їдучи після смерті батька з Відня до Львова. Архів університету того часу зберігся. Збереглися каталоги філософського факультету і Віденського університету. Прізвища Олександра Курбаса вони не фіксують” [11, с. 462]. Отже, резюмує Р. Горак, – “університетська освіта Леся Курбаса, таким чином, завершилася у Львові 1910 року” [11, с. 462].

Слід врахувати, що 1911 р. відбулося дострокове припинення повноважень австрійського парламенту та оголошення нових виборів, що стало найбільшою політичною подією в Австро-Угорщині. Під час виборчих баталій у Галичині вирували пристрасті, точилася боротьба як між окремими партіями, так і між українськими, польськими, єврейськими кандидатами. Цього ж 1911 р. відбувався судовий процес над учасниками минулорічного студентського віча, під час якого було вбито А. Коцка – одного з лідерів українського студентства.

Важко погодитися з твердженням Р. Горака, що для Леся Курбаса було неважливо закінчити університет. Дослідник зазначив із цього приводу: “Та й для чого було далі йому (Лесю Курбасу. – *О. Ш.*) продовжувати університетські студії? Ні доктором наук, ні професором гімназії він бути не бажав. Бо якби хотів, то для цього зробив би якісь кроки. Не зробив жодного. Він надалі марив театром...” [11, с. 462]. Намічаючи перед собою грандіозні цілі на ниві театрального мистецтва, Лесь Курбас не міг не розуміти, що ставлення до нього як до режисера у разі закінчення Віденського університету буде цілком іншим, аніж як після

закінчення Тернопільської гімназії. Тому він усюди позиціонував себе як людину із закінченою вищою освітою.

Насправді інформація про закінчення Лесем Курбасом університету не обмежується єдиним документальним свідченням, – як це стверджує Р. Горак. Так, у газеті “Нове слово” (1913, 29 бер.) у рецензії Володимирича на виставу театру товариства “Руська Бесіда” “Марія Магдалина” зокрема зазначено: “[...] Курбас, закінчений студент філософії і ученик Віденської Драматичної Академії [...]” [7].

Цікавим для нас є свідчення О. Панасевича-Ремеза, який працював пліч-о-пліч із Лесем Курбасом у Гуцульському театрі та підтримував з ним дружні стосунки і після переїзду останнього у Наддніпрянську Україну. Так, у листі до Ф. Погребенника від 08. 05. 1959 р. він повідомляє, що Лесь Курбас “прийшов до “Гуцульського театру” на другому році існування цього колективу. Прийшов безпосередньо після закінчення Віденського університету і театральної студії при Віденській консерваторії [24]. Отже, виходить, що Лесь Курбас позиціонував себе у Гуцульському театрі як такий, що закінчив і університет, і театральну студію. Зрештою, директор Гуцульського театру О. Ремез позиціонував себе в Гуцульському театрі як актор Петербурзького імператорського театру і в цій іпостасі досі постає в багатьох публікаціях сучасних дослідників, хоч авторка цих рядків неодноразово спростовувала таку інформацію.

Теofil Демчук у спогадах, опублікованих у збірнику “Лесь Курбас: спогади сучасників” (1969), зазначив: “Мені стало відомо, що Олександр Степанович здобув вищу освіту у Віденському університеті [...]” [13, с. 73]. Микола Станіславський у споминах, теж опублікованих у згаданому збірникові, написав, що Лесь Курбас “вихованець одного з найкращих на той час вищих учбових закладів Європи – Віденського університету [...]” [33, с. 286]. Отже і в театральному середовищі Леся Курбаса сприймали як випускника Віденського університету.

Джерельну базу щодо можливості закінчення Лесем Курбасом Віденського університету можна поділити на чотири категорії. Перша категорія – це дві публікації у тогочасній пресі: 1) в газеті “Діло” (11. 03. 1911 р.) [15]; 2) у газеті “Нове слово” (1913, 29 бер.) [7]. Друга категорія – це свідчення сучасників Леся Курбаса, які мали змогу спілкуватися з митцем: 1) Й. Гірняка [10, с. 18]; 2) О. Ремеза-Панасевича [24]; 3) Б. Тягна [26, с. 84–85]. Третя категорія – свідчення самого Леся Курбаса [38]. Четверта категорія – це свідчення, що підтверджують факт перебування Леся Курбаса 1911 р. у Відні: 1) програма Шевченківського концерту у Відні 04. 03. 1911 р. [29]; 2) свідчення професора Львівського університету М. Чайковського [26, с. 85].

Цікавими для нас є свідчення самого Леся Курбаса. Так, в “Анкеті в’язня” у графі під назвою “Освіта (підкреслити й зазначити точно, що закінчив)” Лесь Курбас вказав: “Вища. Університет” [38, с. 591], чомусь не зазначивши при цьому чомусь назви університету. Однак під час допиту, на запитання помічника начальника 2-го Секретного політичного відділу ДПУ Сидорова щодо освіти, митець відповів: “Гімназія в Тернополі, університет у Відні (2 роки) та у Львові (2 роки) на філософському факультеті” [38, с. 592]. Якщо першим роком студіювання у Відні є 1907–1908 академічний рік, то, зважаючи на продовження навчання у Львівському університеті, другим роком навчання у Відні мав би бути 1910–1911 академічний рік. У показаннях по суті справи Лесь Курбас зазначив: “З 1893 р. (тут описка, за одними даними – з 1899 р., за іншими – з 1900 р. – О. Ш.) навчався в гімназії, після закінчення її – у Віденському і згодом у Львівському університеті. Закінчив університет 1911 року” [38, с. 592].

У матеріалах судової справи всюди зазначено про закінчену вищу освіту. Навіть у “Витязі з протоколу № 31” засідання Особливої трійки Управління наркомату внутрішніх справ Ленінградської області, яка ухвалила розстріляти митця, зазначено, що освіта вища [38, с. 621]. Дружина митця В. М. Чистякова у скарзі Генеральному прокуророві СРСР Р. А. Руденку повідомляла, що Курбас О. С. “закінчив історико-філологічний факультет Львівського університету” [38, с. 622]. Тобто, тут йдеться про те, що Лесь Курбас закінчив не Віденський, а Львівський університет.



Можливо, не варто шукати слідів навчання Леся Курбаса на завершальному – четвертому курсі університету, а слід дослухатися до слів Т. Водяного, який стверджує, що “хоч Курбас мав три роки університету, він міг складати докторат, бо мав до цього всі дані. Фактична освіта і знання цієї високоталановитої і цілеспрямованої людини були вдвоє і втриє вищі, глибші й ширші” [4, с. 66].

Спробуємо з’ясувати, коли Леся Курбаса було призвано до армії і протягом якого часу тривала військова служба. Під час згаданого допиту Лесь Курбас також повідомив про перебування в Австро-Угорській армії: “Був призваний на військову службу. Був звільнений через кілька місяців за хворобою” [38, с. 592]. Точнішу інформацію щодо часу перебування в армії знаходимо в “Обліково-статистичній картці”, оформленій 20. 08. 1936 р. на засудженого Л. С. Курбаса, де у графі “служба в арміях: у старій” чітко зазначено: “із вересня по жовтень 1911 року” [38, с. 618–619]. Це дуже важлива інформація, що дає змогу більше зрозуміти, чим займався митець у 1911 році.

Строк служби в Австро-Угорській армії становив на той час два роки. Проте згідно із Законом про військову повинність молоді люди, які закінчили повний курс гімназії, служили в імперській армії і ландвері “лише 1 рік, після закінчення якого мали скласти іспит на офіцера резерву” [8, с. 5]. Леся Курбаса мали призвати в армію після виповнення йому 21 року, однак у зв’язку із навчанням в університеті він мав право на відтермінування до 1 жовтня того року, коли йому виповниться 24 роки, тобто до 1911 року. Тож у вересні 1911 р. митця призвали до війська. На щастя, Лесю Курбасу не судилося стати офіцером резерву Австро-Угорської армії, в іншому разі невідомо, чи дали б йому можливість працювати режисером в радянській Україні у часи копірвання в біографіях людей та вишукування зв’язків з іноземними розвідками.

Потребує документального підтвердження інформація про навчання Леся Курбаса у драматичній школі при Віденській консерваторії. Цей факт відомий насамперед від самого Леся Курбаса. Так, 1925 р. в анкеті Київського губернського відділу працівників мистецтв у графі “Де здобув професію” Лесь Курбас зазначив: “У Відні, в Драматичній школі” [26, с. 85]. Також про це написали Володимиріч у рецензії на виставу “Марія Магдалина” (газета “Нове слово”, 1913, 29 бер.) [7] і О. Панасевич-Ремез у листі до Ф. Погребенника (08. 05. 1959) [24].

Тома Водяний, який навчався з Лесем Курбасом у Віденському університеті протягом двох семестрів 1907–1908 академічного року, розповів, як Лесь під час прогулянки Віднем спеціально показав йому приміщення драматичної школи (schauspielschule). “Будинок стояв у центрі міста, – пригадує Т. Водяний, – був двоповерховий, непоказний, а на фасаді, цілою фронтовою стіною другого поверху, були різьби якихось крилатих постатей” [3, с. 289]. Тома Водяний упевнений, що Лесь студіював драматичне мистецтво й за рік навчання “бачив і пізнав у Відні те, що хотів бачити і пізнати [...]” [3, с. 292].

Петро Медведик припускає, що “вже під початок 1911 року Курбас продовжував студії у Віденському університеті й одночасно був вільним слухачем Драматичної Академії, яка була відділом при Віденській консерваторії” [26, с. 85]. Ірина Волицька стверджує, що під час навчання у Віденському університеті (1907–1908) Лесь Курбас “відвідував також драматичну школу. Однак через відсутність документів важко сказати, що вона собою представляла і як проходило там навчання” [6, с. 20]. На жаль, це питання досі не з’ясоване. Насправді Віденську консерваторію ще 1909 р. було перейменовано на Цісарсько-королівську Академію музики та виконавського мистецтва (нім. k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst).

Намагалася з’ясувати мистецьку освіту в 1987 р. і Р. Скалій, яка зробила “припущення, що у 1911 році Лесь Курбас уже знаходиться у Відні” [32]. Посилаючись на згадану анкету Київського губвідділу Спілки працівників мистецтв СРСР, в якій Лесь Курбас, відповідаючи на запитання де “опанували своєю професією”, відповів: “У Відні, в драматичній школі”, Р. Скалій риторично запитує: “Коли це могло бути? В 1907–1908 роках, під час навчання у Віденському університеті, чи, можливо, 1911 року? Очевидно, у цей час, бо якби він не перебував у Відні, навряд чи був би запрошений на “Вечорниці” зі Львова чи зі Старого Скалата” [32]. На згадане риторичне запитання відомої дослідниці, висловлене більше тридцяти років тому, вже давно мали б відповісти наукові інституції, які фінансують за бюджетні кошти

та гранти західних спонсорів. Тим більше, що, зважаючи на безвізовий режим, жодних перешкод щодо відвідання Відня та праці в тамтешніх архівах нема.

Факт перебування Леся Курбаса у Відні у 1911 р. підтверджується друкованою програмою Шевченківського концерту у Відні 04. 03. 1911 р., з якої випливає, що митець читав тоді поему “Кавказ” Т. Шевченка [29], і свідченнями професора Львівського університету М. Чайковського, який двічі зустрічав там Леся Курбаса, зокрема, на виставі “Цар Едіп”, що здійснив М. Рейнгардт [26, с. 85]. Письменник А. Дейч також повідомляє про розповідь Леся Курбаса щодо участі під час навчання у Віденському університеті в масових сценах постанови М. Рейнхардта “Цар Едіп” [12, с. 182], однак не уточнює, в якому році це було.

Таким чином, на підставі свідчень Леся Курбаса та його сучасників можна припустити, що Леся Курбас почав відвідувати драматичну школу протягом першого року навчання у Віденському університеті (1907–1908), а згодом продовжив у 1911 році.

Праця Леся Курбаса в Гуцульському театрі, який створив Г. Хоткевич 1910 р. в Галичині, в гуцульському селі Красноліллі, займає особливе місце у його творчому житті. Цей театр став мистецьким та етносоціокультурним феноменом не лише українського, а й світового театрального мистецтва. Молодий 24-х літній Леся Курбас прибув у Гуцульський театр, маючи за плечима чималий життєвий і мистецький досвід: навчання у Віденському та Львівському університетах; відвідування драматичної школи при Віденській консерваторії; виступи як актора на сцені аматорського театру спортивного товариства “Сокіл”; працюю актором і режисером у студентському театрі; короткотермінове ув’язнення як учасника студентського віча, під час якого було вбито студента А. Коцка.

Один з дослідників (В. Стеф’юк) вважає, що Леся Курбас почав працювати в Гуцульському театрі у 1910 р., деякі дослідники (Ю. Бобошко, С. Чорній, І. Волицька) стверджують, що в 1911 р., а ще деякі (Т. Водяний, П. Медведик, П. Арсенич, А. Болаболъченко, Р. Кирчів) переконані, що в 1912 році. Однак авторка цих рядків у публікаціях на основі документальних свідчень довела, що початком праці митця в Гуцульському театрі слід вважати 1911 рік. Зрештою сам Леся Курбас під час його допиту 7 січня 1934 р. чітко заявив: “1911 року вступив до Гуцульського театру в Галичині. Працював у цьому театрі до квітня 1912 року” [38, с. 592]. Вводити в оману слідство щодо цієї дати творчої біографії митцеві не було жодного сенсу. Насторожує лише те, що він чомусь конкретизує завершення своєї праці в Гуцульському театрі квітнем 1912 р., натомість початкові праці відводить увесь 1911 рік. Цим самим він ніби витісняє якісь інші, можливо травматичні події свого життя, що відбулися цього року.

Репертуар Гуцульського театру, який став візитною карткою театру і складався з чотирьох п’єс Г. Хоткевича – “Антін Ревізорчук” (виставляли під назвою “Верховинці” Ю. Коженъовського), “Довбуш”, “Гуцульський рік”, “Непросте”, відтворював літопис життя гуцулів у всіх його проявах, давав змогу гуцульським артистам виявити різні грані своїх талантів. А п’єса Г. Хоткевича “Практикований жовнір” так і не була поставлена в Гуцульському театрі, хоча Леся Курбас готувався до її сценічного втілення.

Тривалий час залишалася невідомою інформація щодо виступу Леся Курбаса у виставі Гуцульського театру наприкінці травня 1911 р. під час першого короткочасного приходу до цього театру. Першим оприлюднив інформацію про виконання Лесем Курбасом ролі Антося Ревізорчука у виставі Гуцульського театру під час гастролей у Тернополі Теофіл Демчук. Однак його “Спогади про Леся Курбаса” були опубліковані 1972 р. в “Українському календарі” [14], що видавався у Варшаві. Власне, малодоступність цього журналу й стала причиною того, що згадана інформація не була введена в науковий обіг.

Під час гастролей Гуцульського театру у травні 1911 р. в Тернополі Т. Демчук завершував навчання у Тернопільській гімназії. Очевидно, що він не був на виставі “Верховинці”, тому й посилається на очевидців, описуючи гру Леся Курбаса в ролі Ревізорчука: “Очевидці розповідають, що красивий легінь, гірський орел Леся Курбас-Ревізорчук, жертва австрійського гніту, своєю грою викликав у глядачів співчуття та ненависть до гнобителів і здобув собі у глядачів похвалу та бурхливі аплодисменти” [14, с. 199]. Проте у Т. Демчука була змога пересвідчитись у тому, що згадана подія таки відбулась, оскільки працював актором й

адміністратором театру “Тернопільські Театральні Вечори” у 1915–1917 роках та спілкувався з Лесем Курбасом. Як відомо, Лесь Курбас заснував згаданий театр у вересні 1915 р. і очолював його до часу свого виїзду наприкінці березня 1916 р. до Києва для праці в театрі М. Садовського.

Також про згадану подію написав у своїх спогадах під назвою “Спомини” (1982) Йосип Гірняк [10], визначний актор театру “Березіль” і соратник Леся Курбаса. Свідчення такого поважного автора як Й. Гірняк до кінця 80-х років ХХ ст. були недоступні в радянській Україні, а тому ніхто з тогочасних дослідників творчості Леся Курбаса не вписав у його акторську скарбницю роль Ревізорчука. Про це вперше заговорила авторка цієї статті.

Йосип Гірняк дуже яскраво змалював своє перше враження від гастролей Гуцульського театру в Тернополі, які відбулися 23 травня 1911 р., та від молодого Леся Курбаса, якого спочатку випадково побачив на Панській вулиці біля рекламної афіші місцевого кінотеатру: “Висока, струнка постать у чорному капелюсі із широкими крисами, як у батька січовиків Кирила Трильовського, в чорній пелерині, досить протоптаних черевиках, з гуцульським топірцем у руках і червоною дзюбинкою через плече, що виглядала з-під широкої накидки. Молоде бліде обличчя з чорними широкими бровами, з-під яких блистіли великі карі очі” [10, с. 17].

Коли саме в 1911 р. прибув до Гуцульського театру Лесь Курбас, встановити поки що не вдалося. Документально підтверджено лише те, що митець зіграв 23 травня роль Ревізорчука у виставі “Верховинці”. Можна припустити, що Лесь Курбас з’явився тоді ще не як “штатний” працівник, а як “разовий гастролер”, очевидно, для заміни хворого або відсутнього Михайла Сінітовича – виконавця ролі Ревізорчука. Зважаючи на акторську мобільність Леся Курбаса, введення на роль могло зайняти навіть одну-дві репетиції. Принаймні, за спогадами Г. Юрчакової, введення Леся Курбаса на роль султана Гірея у виставі театру товариства “Руська Бесіда” відбулося з однієї репетиції [41, с. 69]. Однак якщо М. Сінітович з якихось причин не поїхав з театром у другу гастрольну подорож, то Лесь Курбас міг прибути до театру й 30 квітня, тобто на початку цієї подорожі.

Неочікуваною, а тому й цінною знахідкою можна вважати виявлення інформації про працю Леся Курбаса 1911 р. вчителем Копичинецької гімназії. Ніхто з театрознавців чи культурологів, які досліджували біографію і творчий шлях митця, не могли навіть припустити, що Лесь Курбас міг працювати гімназійним учителем. Власне, тоді він ще був Олександром Курбасом, оскільки ім’я Лесь стане його сценічним ім’ям уже під час праці в Гуцульському театрі. Згаданий факт є свідченням того, що, по-перше, все ж таки здійснилася заповітна мрія Ванди Адольфівни Курбас побачити свого сина не актором, а гімназійним учителем, а по-друге, нарешті серйозно прояснено “темний період” у творчій біографії митця.

Інформацію про працю Леся Курбаса гімназійним учителем знаходимо у спогадах А. Кліма та І. Олексина, опублікованих в “Історично-мемуарному збірнику Чортківської округи”, який видав 1974 р. Діловий комітет земляків Чортківської округи, тобто представники української діаспори. Власне, у зв’язку з цим за радянських часів згадана інформація для українських науковців була практично недоступною.

А. Клим стверджує, що деякий час учителем Копичинецької гімназії був “славний опісля актор і режисер Лесь Курбас” [18, с. 290]. Однак він не вказує, коли саме вчителював Лесь Курбас. Відомо, що гімназію у містечку Копичинці було засновано 1908 року. Спочатку вона розміщувалася в приватному будинку, а згодом у Народному Домі. Зі спогадів М. Соневицького довідуємося, що “в третьому році існування, тобто в шк[ільному] р[оці] 1910/1911, школа мала три класи і понад 100 учнів” [31, с. 288]. Натомість “в 1911/12 навчальному році там було 4 класи, 104 учні і 8 вчителів” [28, с. 437]. Отже, Лесь Курбас був одним з восьми вчителів гімназії.

Іван Олексин, відомий учений, професор геології, дійсний член НТШ і багатьох американських наукових товариств у привітальному листі до учасників Товариського з’їзду колишніх учнів Чортківської та Копичинецької гімназії УПТ 1965 р., серед учителів гімназії згадує також Курбаса [27, с. 292]. Однак учений не називає ні його імені, ні ініціала.

У цій історії насторожує твердження П. Медведика про те, що вчителем Копичинської гімназії працював Омелян Курбас – двоюрідний брат Леся Курбаса [25, с. 82]. При цьому він не наводить джерело, з якого почерпнув згадану інформацію.

У 1911 р. за плечима Леся Курбаса були закінчена гімназія і як мінімум шість семестрів університету. Однак невідомо, чи складав він кваліфікаційний іспит, необхідний для здобуття посади вчителя гімназії. “Найбільшою перешкодою для розвитку нашого приватного шкільництва в тих часах була недостача кваліфікованих учителів, – стверджує М. Соневицький. – Австрійські шкільні закони, очевидно, вимагали відповідно кваліфікованого керівника школи і вчителів. Тим-то Копичинецька гімназія не могла зразу називатись гімназією, а тільки гімназійними курсами і не могла зразу добиватись прав державних шкіл” [31, с. 288]. Лише “весною 1912 р. прийшло право прилюдности та тільки для перших трьох клас” [18, с. 289]. Отже, тоді, коли в Копичинецькій гімназії працював Лесь Курбас, вона ще не отримала право прилюдности, а тому й вимоги до кандидатів на посаду вчителя очевидно не були надто жорсткими.

Недавно виявлено ще один важливий документ, який підтверджує працю Леся Курбаса вчителем Копичинецької гімназії. У 2010 р. Копичинецькому музею театрального мистецтва Тернопільщини було передано для зберігання спогади Ольги Соневицької (14.05.1902–06.11.1989), відомої діаспорної громадсько-культурної діячки, яка навчалася в Копичинецькій гімназії. Згадуючи про гімназію, вона зазначила: “З-поміж учителів найбільше приковував нашу увагу викладач української мови, маркантна (визначна, видна, помітна. – *О. Ш.*) постать з буйною чуприною, високим чолом, з якимсь магнетичним поглядом, що мимоволі приневолював нас, дітей, слухати його не ворухнувшись. Це був не хто інший, а Лесь Курбас, що ввійшов опісля в історію української культури як новатор українського театру над Дніпром. Ще досі дзвенить в моїх ухах його рецитація (читання або декламування. – *О. Ш.*) й інтерпретація вірша Богдана Лепкого, що малює красу подільської зими: “Тихо, легко і спроквола, білий сніг паде мов з сита...” (вірш Б. Лепкого “Перший сніг”. – *О. Ш.*). Його виклад заворожував дитячі серця – а були в нашій класі і жидівки, і польки – і привчав шукати краси в поезії. Згадую теж його постанову Франкової комедії “Учитель” силами нашої гімназії, де головні ролі грали Фавст Лопатинський і Лесева братанка Надія Курбас, одної з вищих клас гімназії, що виявляла гарні сценічні завдатки” [34, арк. 4]. На жаль, О. Соневицька не зазначила часові межі вчителювання Леся Курбаса.

Згадані короткі, проте надзвичайно інформаційно насичені спогади О. Соневицької дають змогу встановити нові важливі факти: по-перше, впевнитися, що Лесь Курбас працював гімназіальним учителем; по-друге, дізнатись, що він викладав українську мову, що цілком логічно, оскільки в університеті навчався на філологічному відділі філософського факультету; по-третє, довідатися про його постанову в гімназії Франкової комедії “Учитель”; по-четверте, виявити, що його сестра Надія вчилася в Копичинецькій гімназії, а отже, і його вчителювання могло бути пов’язане також з опікуванням молодшої сестри; по-п’яте, дізнатися, що в цей час там навчався Фавст Лопатинський, згодом відомий актор і режисер, один з кращих учнів Леся Курбаса.

Короткочасна педагогічна праця в гімназії не могла не залишити сліду в творчій біографії Леся Курбаса, який став визначним режисером-педагогом, підтвердженням чому є плеяда талановитих українських акторів і режисерів, котру він виховав.

Про деякі факти з біографії Леся Курбаса протягом 1911 р. повідомив Т. Водяний: “Знаю, що шукав видавця для перекладу “Молодості” Гальбе, який видав влітку 1911 року. Він сподівався на прибутки, але не мав їх, і це його також дуже пригнічувало. Часто їздив до Старого Скалата. Попросту балансував між Львовом і Старим Скалатом [...] Ще Лесь думав тоді вступити до театру Стадника, але мати не дозволяла. Вона конче наполягала, щоб кінчив філософію. Хотіла його тоді також одружити з якоюсь львів’янкою, але він не хотів про те й чути. Тоді вона відмовилася давати йому гроші на утримання у Львові і веліла їхати до Старого Скалата. Він не послухався. Щоби поставити матір перед фактом, він написав до Стадника, щоб зарахував його до трупи. Це було осінню 1911 року. Але Стадник знав, що Лесь низько

ставив його мистецькі здібності. Лесь із тим не крився [...]. І Стадник відмовив Лесеві в зарахуванні” [3, с. 299].

Власне, з цією подією пов’язана перша спроба Леся Курбаса покінчити життя самогубством. Відмову Й. Стадника у прийнятті до театру “Руської Бесіди”, Лесь Курбас сприйняв як серйозну образу, адже за кулісами цього театру минуло його дитинство, тут працював його покійний батько, до того ж було знехтувано вже певним його досвідом у царині аматорського театрального мистецтва, а також здобутою освітою, про яку актори цього театру могли тільки мріяти. Т. Водяний так описав цю подію: “Він (Лесь Курбас. – *О. Ш.*) пішов на станцію Підзамче, ніби щоб поїхати до Старого Скалата, і тут намагався кинутися на рейки. Але поїзд вчасно затримали і напівпритомного Леся витягли з-під коліс. Його відвезли до шпиталю. Про цей замах було в польській газеті “Goniec Polski abo Wiek Nowy”, з якої я і довідався про нього. В шпиталю його не тримали, тільки оглянули, і він пішов додому. Зенко відвіз його до Старого Скалата. Перед матір’ю і дідом вони, розуміється, замах затаїли” [3, с. 299]. Т. Водяний стверджує, що замах було здійснено “пізньої осені 1911 р.” [5, с. 72]. Саме пізньої осені, а точніше 26 листопада 1911 р., Гуцульський театр з розширеним репертуаром вирушив у третю гастрольну подорож. Чи вирушив тоді з цим театром Лесь Курбас, поки що документально не підтверджено.

Хоча Лесь Курбас не брав участі в першій гастрольній подорожі Гуцульського театру (початок березня – початок квітня 1911 р.) з виставою “Верховинці”, однак можливо, що у Львові або в іншому місті він міг побувати на цій виставі. Після перерви, пов’язаної з Великодніми святами, Гуцульський театр вирушив з виставою “Верховинці” у свою другу і тривалішу гастрольну подорож (30 квітня – 16 червня 1911 р.). Власне, під час цієї мандрівки й відбувся перший прихід Леся Курбаса до театру. За повідомленнями преси та спогадами П. Шекерика-Доникова, маршрут Гуцульського театру пролягав через Кути, Вижницю, Снятин, Станіславів, Галич, Бурштин, Жидачів, Стрий, Дрогобич, Борислав, Перемишль, Судову Вишню, Яворів, Городок Ягеллонський, Ярослав, Самбір, Бібрку, Броди, Золочів, Тернопіль, Збараж, Золочів, Скалат, Підволочиськ, Козову, Тереховлю, Гусятин, Копичинці, Борщів, Чортків, Глусте (нині смт Товсте), Городенку. Свою другу гастрольну подорож Гуцульський театр завершив у Чернівцях 16 червня.

Невідомо, чи поїхав Лесь Курбас із Гуцульським театром після свого дебюту у Тернополі 23 травня в гастрольну подорож згаданими містечками Тернопільщини, яка завершилася 6 червня у Городенці. Наведене вище свідчення Леся Курбаса про те, що він почав працювати в Гуцульському театрі з 1911 р., спонукає припустити, що він міг узяти участь у подальшій гастрольній подорожі театру, а тому й наступну з’яву в театрі наприкінці 1911 р. чи на початку 1912 р. міг сприйняти як вимушену перерву. Однак на виставу в Чернівцях О. Ремез телеграмою чомусь терміново викликав П. Шекерика-Доникова, який раніше виконував роль Ревізорчука, але на той час уже покинув театр. Це може свідчити, що у разі подальшої участі Леся Курбаса в гастрольній поїздки Галицьким Поділлям він з якихось причин не зміг поїхати у Чернівці, на батьківщину своєї матері.

Оскільки у директора Гуцульського театру О. Ремеза виникли певні проблеми щодо виїзду разом з театром у третю гастрольну подорож, то Г. Хоткевич почав шукати нового директора театру. Він вів переговори з художником Ф. Ліпінським, який проживав у Кракові, але той відмовився. Також письменник пропонував посаду директора театру Лесю Курбасу. На жаль, у спогадах Г. Хоткевича про працю Леся Курбаса в Гуцульському театрі сказано дуже мало.

26 листопада 1911 р. Гуцульський театр, репертуар якого складався тоді з чотирьох вистав (“Верховинці”, “Гуцульський рік”, “Непросте”, “Довбуш”), вирушив з Красноїлля у третю гастрольну подорож (26. 11. 1911–02. 04. 1912). Однак, незважаючи на сприятливі погодні умови, в Косові довелося деякий час чекати на декорації, які не встиг вчасно виготовити Ф. Ліпінський. Навряд чи зміг прибути тоді до Косова Лесь Курбас, якщо в цей час працював учителем Копичинецької гімназії. До того ж 8 грудня він виступав у Старому Скалаті на Тернопільщині з декламацією на вечорі, присвяченому 100-річчю від дня народження М. Шашкевича. Проте у другій половині грудня 1911 р. Лесь Курбас міг повернутися до

Гуцульського театру. Нарешті до Косова були доставлені нові декорації, і в грудні колектив театру під керівництвом О. Ремеза вирушив на Кути, Вижницю, Снятин, Коломию. Аналіз звіту передовика (організатора вистав) дає змогу припустити, що у другій половині грудня – на початку січня театр побував також у Городенці, Глустому, Заліщиках, Борщеві.

Лесь Курбас чудово розумів велике значення передовика в організації гастрольної діяльності Гуцульського театру. В одному з листів до Г. Хоткевича він не рекомендував доручати виконання обов'язків передовика І. Фодчуку, зважаючи на його надто м'який характер. При цьому Лесь Курбас наголосив: “А на передовика треба енергійного чоловіка. І треба чоловіка, що міг би репрезентувати. Я сам переконався, як то важно” [21].

Цікаво, що театр побував на Різдвяні свята (7–8 січня) 1912 року в Копичинцях, тобто там, де проживав і працював у цей час Лесь Курбас. Невідомо, які вистави показав там Гуцульський театр, але найімовірніше, що серед них були “Верховинці” Ю. Коженювського. Адже це стало своєрідним прощанням Леся Курбаса з Копичинецькою гімназією, своїми учням та колегами по роботі, з учительською професією, про яку так мріяла для сина Ванда Адольфівна. Тож виконання ролі Ревізорчука найбільше підходило до цієї урочистої миті, а тому, скидаючи зі себе жовнірський мундир і жбурляючи його додолу, Курбас-Ревізорчук ніби звільнявся від тих зловісних пут, що не давали йому змоги присвятити себе улюбленій справі – служінню Мельпомені.

Далі маршрут театру пролягав через Чортків, Бучач, Монастириську, Тисменицю, Станіславів, Калуш, Стрий, Комарне, Самбір, Хирів, Перемишль, Ярослав, Городок Ягеллонський і нарешті досяг столиці краю – Львова. Газета “Діло” в рецензії на виставу “Непросте”, яка відбулася 21.03.1912 р. на сцені товариства “Яд Харузім”, зазначила, що гуцули відразу захопили глядачів незвичайним опануванням своїх ролей, їх реалістичним трактуванням та чудовою гуцульською мовою. Тож публіка щиро нагороджувала артистів “тримкими аплодисментами, особливо в збірних сценах, де вони були недостижимі у своїх прегарних танцях, виводжених при власній музиці” [16].

У лютому 1912 р., під час гастрольної подорожі Галичиною, О. Ремез надіслав Г. Хоткевичеві звіт передовика театру Г. Гарасим'юка, який заявив про свій вихід з театру, а на зворотному боці звіту адресант зазначив, що останнього “замінити ніким, Курбас помагає, але хорує, від того і дістає відразу [30]. Тобто ми довідуємося, що Лесь Курбас допомагав організувати вистави.

Із листа Й. Гулейчука до Г. Хоткевича від 11.04.1912 р. (зазначена на листі дата – 11.04.1911р., на нашу думку, не відповідає дійсності. – *О. Ш.*) випливає, що “зі Львова до Золочева, Тернополя, Бережан пішов Курбас з 30 коронами. Приготовив усе, як треба було” [20]. Тобто, Лесь Курбас по суті врятував ситуацію, зумівши ціною неймовірних зусиль, з обмаллю грошей організувати подальші виступи театру. Це свідчення Й. Гулейчука дає підстави додати до таких функцій Леся Курбаса в Гуцульському театрі, як актор і режисер, ще й виконання обов'язків передовика, тобто організатора глядача.

Якщо припустити, що згаданий лист Й. Гулейчука, датований 1911 роком, написаний справді того ж року, то ми отримуємо відомості щодо приходу Леся Курбаса до Гуцульського театру вже на початку квітня 1911 р. Однак протягом першої гастрольної подорожі маршрут театру після Львова, де він побував 11 квітня, не пролягав, як це зазначено у листі, через Золочів і Тернопіль. Натомість у 1912 р. під час третьої гастрольної подорожі після Львова театр дійсно побував у Золочеві, Тернополі, Бережанах, тобто тих містах, які вказані у листі.

Отже, після Львова гастрольний маршрут театру пролягав через Золочів, Тернопіль та Бережани і завершився в Отинії. У Тернополі 28 березня відбулася вистава “Непросте”, 29 березня – “Довбуш”, 30 березня – “Гуцульський рік”. Із певністю можна сказати, що у виставі “Довбуш”, тернополяни могли побачити Леся Курбаса у ролі Священника, який стає на прю з Довбушем.

Гуцульський театр успішно завершив свою третю, успішну в творчому розумінні й водночас надзвичайно виснажливу гастрольну подорож, зважаючи не лише на визнання у глядача й театральної критики, а й на різноплановий репертуар. Лесь Курбас у листі до Г. Хоткевича зазначив, що актори поверталися з гастрольної подорожі дуже стомлені,

“похоронані (з Ремезом, що поважно хорий – до 7 душ) і то найважливіше – з обмаллю грошей” [21]. Акторам було оплачено дорогу до Коломиї і видано лише 10 корон кожному, що навіть не вистачило для того, щоб добратися додому в гори. Лесь Курбас пройшов з Гуцульським театром добру школу творчого зростання та виживання в неймовірно важких умовах.

Аналіз архівних документів та інших матеріалів свідчить про те, що Лесь Курбас плідно працював у Гуцульському театрі як актор, режисер і організатор глядача. До того ж за умов тимчасової відсутності О. Ремеза, очевидно, саме йому доводилося виконувати обов'язки директора театру.

Гнат Хоткевич після прибуття на початку лютого 1912 р. разом зі своєю матір'ю і трьома дітьми до Києва загорівся ідеєю створити там майстерню гуцульських виробів та організувати гастролі Гуцульського театру в Наддніпрянщину, Москву та інші міста Російської імперії. Він почав шукати людину, яка могла б обійняти посаду директора під час гастролей Гуцульського театру.

Після завершення на початку квітня 1912 р. гастролей Гуцульського театру Лесь Курбас, перебуваючи в себе вдома у Старому Скалаті, постійно контролював ситуацію, пов'язану з підготовкою до гастролей. Він листувався з Г. Хоткевичем, Й. Стадником, Й. Гулейчуком, О. Ремезом й одразу ж після Великодніх свят планував поїхати в Красноілля, щоб підібрати нових артистів і провести репетиції вистав. Й. Гулейчук у листі до Г. Хоткевича від 11. 04. 1912 р. стверджує: “Курбас взяв “Прах[тикованого] жовніра”, то може розпише ролі, писав, що сего тижня виїде” [20].

Аналіз листа Леся Курбаса від 03. 04. 1912 р. [22] дає підстави стверджувати, що він готовий був очолити Гуцульський театр під час російських гастролей. Це допомогло б йому вирватись із задушливої атмосфери Галичини і пов'язати свою творчу діяльність з Наддніпрянською Україною. В останньому відомому нам листі Леся Курбаса зі Старого Скалата до Г. Хоткевича, датованому 12. 04. 1912 р., митець, зокрема, зазначив: “І взагалі – мені самому було б дуже важно і цікаво знати, чи є вже тепер яка-небудь приблизна певність щодо часу нашого виїзду до Росії. А якщо є, то коли мав би цей історичний факт задивувати світ? Якщо самі що-небудь про це знаєте, то при нагоді напишіть, бо мені треба б поладнати деякі домашні справи, а спосіб їх поладнання якраз зависить від часу мого виїзду” [23]. З цього листа довідуємося, що в цей час Лесь Курбас спілкувався з керівником театру товариства “Руська Бесіда” Й. Стадником із приводу подачі до цензурного відомства п'єси “Практикований жовнір”.

Однак, не дочекавшись від Г. Хоткевича позитивної відповіді або й дізнавшись про його арешт, Лесь Курбас, очевидно, не бачив за тих умов перспективи свого подальшого перебування в Гуцульському театрі, а тому змушений був шукати інший варіант застосування свого творчого потенціалу. Тож із червня 1912 р. митець – уже в театрі товариства “Руська Бесіда”, де швидко зарекомендував себе як талановитий, різноплановий актор, продовживши сімейну традицію, що започаткували його батьки – талановиті галицькі актори Степан та Ванда Яновичі.

У дослідників немає однозначних міркувань щодо режисерської діяльності Леся Курбаса в Гуцульському театрі. Якщо, наприклад, дивну “амнезію” гуцульських акторів, які у споминах жодним словом не згадують про Леся Курбаса, можна залишити на совісті тих, хто записував ці спогади, то згадане вже твердження директора і режисера Гуцульського театру О. Ремеза про те, що “режисурою Курбас не займався, а працював на посаді актора”, не зовсім відповідає дійсності. Водночас не варто і перебільшувати роль Леся Курбаса як режисера у діяльності Гуцульського театру, як це зробив, наприклад, Ю. Бобошко, стверджуючи, що той, перебуваючи на посаді одного з режисерів цього театру, “ставить найхарактерніші свої вистави “Гуцульський рік” “Непросте”, “Практикований жовнір”, “Довбуш” [2, с. 14]. Натомість документально підтверджено, що всі згадані п'єси написав і поставив Г. Хоткевич, окрім “Практикованого жовніра”, якому так і не судилося побачити світло рампи. Хоча не можна заперечувати залучення до деяких постановок і Леся Курбаса, але не як самостійного режисера-постановника.

Режисерська праця О. Ремеца і почасти Леся Курбаса полягала здебільшого у підтриманні цілісності вистав, уведені на ролі окремих акторів, дотриманні творчої дисципліни. Постановка п'єси Г. Хоткевича "Практикований жовнір" так і залишилася нездійсненим задумом Леся Курбаса. Однак навіть у розподілі ролей у згаданій постановці Лесь Курбас не був цілком самостійним, про що свідчить, зокрема, його лист до Г. Хоткевича від 3 квітня 1912 року.

Тривалий час не вдавалося дослідити початок праці Леся Курбаса в театрі товариства "Руська Бесіда". Недавно театрознавцю Майї Гарбузюк вдалося документально встановити й оприлюднити інформацію про те, що Лесь Курбас вперше вийшов на сцену театру товариства "Руська Бесіда" 6 червня 1912 р. в ролі Нептуна у прем'єрному показі комічної опери "Еней на мандрівці" Я. Лопатинського [9, с. 5]. Однак публікація М. Левицького у газеті "Нова Буковина" від 16. 06. 1912 р. свідчить про те, що прем'єра згаданої опери відбулася не 6, а 4 червня 1912 року [19]. Отже, можна припустити, що митець дебютував на сцені театру товариства "Руська Бесіда" 4 червня 1912 року. Тож участь у репетиціях комічної опери, зважаючи на поспіх у підготовці вистави, Лесь Курбас мав брати десь із кінця травня або ж з початку червня 1912 року. Ця обставина свідчить про те, що їхати 17 травня 1912 р. у четверту гастрольну подорож з Гуцульським театром йому не було сенсу. Зрештою, враховуючи неймовірне бажання Леся Курбаса побувати в Красноіллі, можна припустити, що на прохання Й. Гулейчука він міг поїхати туди у другій половині квітня або в першій половині травня, щоби провести репетиції вистав, здійснити введення на ролі нових акторів. Однак документального підтвердження цьому немає.

Таким чином, свідчення Леся Курбаса та його сучасників, а також деякі інші виявлені джерельні матеріали дають змогу реконструювати такий перебіг подій у його творчій та життєвій біографії протягом 1911–1912 років.

**Рік 1911** був для 24-х літнього Леся Курбаса важким, сповненим роздумами над сенсом життя і ледь не став для нього останнім у житті. Цей рік у долі митця відзначався сукупністю таких фактів: вимушене перебування деякий час у родинному помешканні в Старому Скалаті; виступ 4 березня у Відні на концерті, присвяченому пам'яті Т. Шевченка; продовження навчання у Віденському університеті (потребує додаткового з'ясування); відвідування драматичної школи при Віденській цісарсько-королівській Академії музики та виконавського мистецтва; праця вчителем Копичинецької гімназії; постава у Копичинецькій гімназії комедії "Учитель" І. Франка; короткочасна праця в Гуцульському театрі Гната Хоткевича; виступ 23 травня на тернопільській сцені в заголовній ролі Ревізорчука у виставі Гуцульського театру "Верховинці" Ю. Коженювського; очікування виклику як свідка в судовому процесі, пов'язаному з убивством студента А. Коцка; видання у власному перекладі українською мовою п'єси М. Гальбе "Молодість"; призов до Австро-Угорської армії та служба в ній з вересня до жовтня; відмова керівника театру товариства "Руська Бесіда" Й. Стадника у прийнятті до трупи театру; спроба самогубства; виступ 8 грудня в Старому Скалаті з декламацією на вечорі, присвяченому 100-річчю від дня народження М. Шашкевича;

**Рік 1912** став переломним у творчій біографії Леся Курбаса й позначений такою сукупністю фактів: завершення у січні праці вчителем Копичинецької гімназії (потребує додаткового з'ясування); продовження праці в Гуцульському театрі режисером, організатором глядача, актором; виконання ролей у виставах Гуцульського театру: Ревізорчук – "Верховинці" Ю. Коженювського, Священик – "Довбуш" Г. Хоткевича, а також виконання ролей негуцулів; підготовка Гуцульського театру до гастрольної подорожі до Російської імперії; підготовка до постановки в Гуцульському театрі п'єси Г. Хоткевича "Практикований жовнір"; вступ на початку червня до трупи театру товариства "Руська Бесіда" та швидке становлення як талановитого, різнопланового актора.

Отже, на підставі цього дослідження суттєво заповнено "білі плями" в творчому та особистому житті Леся Курбаса протягом 1911–1912 років, введено до наукового обігу нові важливі факти творчої біографії, відтворено хронологію подій, які впливали на процес професійного становлення митця, спростовано недостовірну та викривлену інформацію. Для формування цілісної картини, пов'язаної з творчим життям Леся Курбаса, державі необхідно



заохочувати продовження системних театрознавчих та культурологічних досліджень як окремих науковців, так і відповідних наукових інституцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсенич П. Гуцульський театр Гната Хоткевича. *Історія українського театру*: у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 2: 1900–1945 / П. Арсенич, Л. Барабан, О. Боньковська та ін.; редкол. тому: Г. Скрипник (гол. ред.) та ін. С. 147–155.
2. Бобошко Ю. Режисер Леся Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 200 с.
3. Водяний Т. Курбас, якого я знав з юнацьких літ. *Рукопис: Український альманах щоденників, листів, документів, світлин*: у 2 т. / під заг. ред. І. Дзюби. Київ : Криниця, 2004. Т. 1. С. 265–300.
4. Водяний Х. Спомини про Леся Курбаса (1901–1913 роки). *Леся Курбас. Спогади сучасників* / за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 51–68.
5. Водяной Т. Из школьных лет. *Леся Курбас : Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие* / сост. М. Лабинский, Л. Танюк. Москва : Искусство, 1988. С. 57–73.
6. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса : (проблема формування творчої особистості). Львів : Ін-т народознавства НАН України, 1995. 152 с.
7. Володимирч. [Рецензія на виставу “Марія Магдалина”]. *Нове слово*. 1913. 29 бер.
8. Вооруженныя силы Австро-Венгрии. Часть I. Организация, мобилизация и составъ вооруженныхъ силъ. С.-Петербургъ : Военная типографія (в зданіи Главнаго Штаба). 1912. 342 с.
9. Гарбузюк М. Початок професійної акторської діяльності Леся Курбаса: до проблеми датування. *Просценіум : театрознавчий журнал*. 2012. № 1–3. С. 5–10.
10. Гірняк Й. Спомини / упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк : Сучасність, 1982. 487 с.
11. Горак Р. Леся Курбас у Львівському університеті. *Життя і творчість Леся Курбаса* / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 445–462.
12. Дейч А. Человек, который был театром. *Леся Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие* / Сост. М. Лабинский, Л. Танюк. Москва : Искусство, 1988. С. 173–191.
13. Демчук Т. “Тернопільські Театральні Вечори”. *Леся Курбас: спогади сучасників* / за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 73–77.
14. Демчук Т. Спогади про Леся Курбаса. *Український календар*. Варшава : Українське суспільно-культурне товариство в Польщі. 1972. С. 199–204.
15. Діло. 1911. 11 бер.
16. Діло. 1912. 22 бер.
17. Життя і творчість Леся Курбаса в рецепції українського театрознавства / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. 656 с.
18. Клим А. Українська гімназія в Копичинцях. *Історично-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 289–292.
19. Левицький М. Прем'єра укр[аїнської] опери в Чернівцях. *Нова Буковина*. 1912. 16 червня.
20. Лист Й. Гулейчука до Г. Хоткевича. 11 квітня 1912 р. // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (МТМК України). Відділ. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6693.
21. Лист Леся Курбаса до Г. Хоткевича. 4 березня 1912 р. // МТМК України. Відділ. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6713.
22. Лист Леся Курбаса до Г. Хоткевича. 3 квітня 1912 р. // МТМК України. Відділ. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 10879.
23. Лист Леся Курбаса до Г. Хоткевича. 12 квітня 1912 р. // МТМК України. Відділ. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6718.
24. Лист О. Панасевича-Ремеза до Ф. Погребенника. 8 травня 1959 р. // Музей Гуцульського театру Гната Хоткевича у с. Красноїлові.

25. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. *Жовтень*. 1987. № 4. С. 80–89.
26. Медведик П. Курбасові весняні вечори. До 100-річчя від дня народження О. С. Курбаса. *Жовтень*. 1987. № 5. С. 81–95.
27. Олексин І. До історії Копичинецької гімназії. *Історично-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 292.
28. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація нації / пер. з нім. Христина Николин. Львів : ЛА “Піраміда”, 2014. 612 с.
29. Програма Шевченківського концерту у Відні. 4. 03. 1911 р. // Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 309. Оп. 1. Спр. 132. Арк. 15.
30. Рахунок Гаврила Гарасим’юка для дирекції Гуцульського театру... // МТМК України. Відділ. рукоп. фондів. Архів Г. Хоткевича. Спр. 6659.
31. Соневицький М. Передісторія гімназії УПТ в Копичинцях. *Історично-мемуарний збірник Чортківської округи*. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1974. С. 287–288.
32. Скалій Р. Шляхи і робота: До 100-річчя з дня народження Леся Курбаса. *Культура і життя*. 1987. 18 січ.
33. Станіславський М. Остання робота Курбаса. *Лесь Курбас : спогади сучасників* / за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 284–292.
34. Стаття Ольги Соневицької “Із спогадів про Надзбручанський повіт” (присвячую пам’яті батька) // Районна комунальна установа “Копичинецький музей театрального мистецтва Тернопільщини”, книга надходжень № 4896, рідкісний документ № 1406, 5 арк.
35. Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик / уклад. П. К. Медведик, В. Я. Миськів, Н. К. Іванко. Тернопіль : Підручники і посібники, 2001. 264 с.
36. Тернопіль / Тарпоро: історія міста / О. Петровський, О. Гаврилюк, В. Окаринський, І. Крочак. Тернопіль : Астон, 2010. 216 с.
37. Тернопільський енциклопедичний словник: [в 4 т.] / ред. колегія: Г. Яворський (голова) та ін. Тернопіль : ВАТ ТВПК “Збруч”, 2005. Т. 2 : К–О. 706 с.
38. Трагічна доля митця. Справа № 3168 / вступ. замітка, підгот. до друку та коментарі М. Лабінського. *Життя і творчість Леся Курбаса в рецепції українського театрознавства* / упоряд., наук. ред. Богдан Козак. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 587–630.
39. Шлемко О. Театральні університети Леся Курбаса. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії*. Львів, 2011. Т. ССLXII. С. 99–135.
40. Шлемко О. Лесь Курбас і Гуцульський театр. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 21. С. 52–62.
41. Юрчакова Г. Лесь Курбас на сцені Галичини. *Лесь Курбас. Спогади сучасників* / за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 69–72.

#### REFERENCES

1. Arsenych, P. (2009). The Hutsul Theatre of G. Khotkevych. *Istoriia ukrainskoho teatru: u 3 t.* [History of Ukrainian Theatre: in 3 volumes], H. Skrypnyk et al. (Eds.); NAS Ukraine. M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology, Kyiv. Vol. 2, pp. 147–155. (in Ukrainian).
2. Boboshko, Yu. (1987). *Rezhyser Les Kurbas* [Les Kurbas, a Director], Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian).
3. Vodiany, T. (2004). Kurbas, whom I Have Known Since Youth. *Rukopys: Ukrainskyi almanakh shchodennykiv, lystiv, dokumentiv, svitlyn* [Manuscript: Ukrainian Almanac of Dairies, Letters, Documents, Photos]: in 3 volumes. I. Dzyuba (Ed.), Kyiv: Krynysia, Vol. 1, pp. 265–300. (in Ukrainian).
4. Vodiany, Kh. (1969). Memories About Les Kurbas (1901–1913). *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memories of Contemporaries], V. S. Vasylo (Ed.), Kyiv: Mystetstvo. pp. 51–68. (in Ukrainian).

5. Vodianoï, T. (1988). On school times. *Les Kurbas: Statiy y vospomynanyia o Lese Kurbase. Lyteraturnoe nasledye* [Les Kurbas: Articles and Memories about Les Kurbas. Literary Heritage], M. Labinskyi, L. Taniuk (Ed.), Moscow: Iskustvo, pp. 57–73. (in Russian).
6. Volytska, I. (1995). *Teatralna yunist Lesia Kurbase: (problema formuvannia tvorchoi osobystosti)* [Theatrical Youth of Les Kurbas: (Problem of His Creative Personality Forming)], Lviv: Institute of Ethnology NAS of Ukraine. (in Ukrainian).
7. Volodymyrych (1913). *Retsenzia na vystavu "Maria Magdalyna"* [Report on the performance "Maria Magdalena"]. *Nove slovo* [New Word], March 29 (in Ukrainian).
8. *Vooruzhennyia sily Avstro-Vengrii. Chast I. Organizatsiia. mobilizatsiia i sostav vooruzhennykh sil* (1912). [Armed Forces of Austro-Hungary. Part I. Organization, Mobilization and Membership of the Armed Forces], St Petersburg: Voennaya tipografiya (v zdanii Glavnago Shtaba). (in Russian).
9. Harbuziuk, M. (2012). The Beginning of the Professional Actor's Career of Les Kurbas: date issues. *Prostsenium: teatroznavchyi zhurnal* [Prostage: theatre studies magazine], no. 1–3, pp. 5–10. (in Ukrainian).
10. Hirniak, I. (1982). *Spomyny* [Memories], New York: Suchasnist. (in Ukrainian).
11. Horak, R. Les Kurbas in Lviv University. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbase* [Life and Creativity of Les Kurbas ]. B. Kozak (Ed.), Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys, pp. 445–462. (in Ukrainian).
12. Deych, A. (1988). A Man Who was a Theatre, *Les Kurbas: Stati i vospominaniia o Lese Kurbase. Literaturnoe nasledie* [Les Kurbas: Articles and Memories about Les Kurbas. Literary Heritage]. M. Labinskyi, L. Taniuk (Ed.), Moscow: Iskustvo, pp. 173–191. (in Russian).
13. Demchuk, T. (1969). "Ternopil Theatre Eves". *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memories of Contemporaries], V. S. Vasylko (Ed.), Kyiv: Mystetstvo, pp. 73–77. (in Ukrainian).
14. Demchuk, T. (1972). Memories about Les Kurbas. *Ukrainskyi kalendar* [Ukrainian Calendar], Warsaw: Ukrainian socio-cultural association in Poland, pp. 199–204. (in Ukrainian).
15. *Dilo* [Work]. (1911), March 11. (in Ukrainian).
16. *Dilo* [Work]. (1912), March 22. (in Ukrainian).
17. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbase v retseptsii ukrainskoho teatroznavstva* (2012) [Life and Creativity of Les Kurbas in the Reception of Ukrainian Theatre Studies], B. Kozak (Ed.). Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys. (in Ukrainian).
18. Klym, A. (1974). Ukrainian Gymnasium in Kopychyntsi. *Istorychno-memuarnyi zbirnyk Chortkivskoi okruhy* [Historical-memoir collection of Chortkiv district], New York; Paris; Sidney; Toronto, pp. 289–292. (in Ukrainian).
19. Levytskyi, M. (1912), Premiere of the Ukrainian Opera in Chernivtsi, *Nova Bukovyna* [New Bukovyna], June 16 (in Ukrainian).
20. *Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy* [The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine], Department of the manuscript funds of G. Khotkevych, case 6693. Letter I. Huleichuk to G. Khotkevych. April 11, 1912. (in Ukrainian).
21. *Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy* [The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine], Department of the manuscript funds of G. Khotkevych, case 6713. Letter Les Kurbas to G. Khotkevych. March 4, 1912. (in Ukrainian).
22. *Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy* [The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine], Department of the manuscript funds of G. Khotkevych, case 10879. Letter Les Kurbas to G. Khotkevych. April 3, 1912. (in Ukrainian).
23. *Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy* [The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine], Department of the manuscript funds of G. Khotkevych, case 6718. Letter Les Kurbas to G. Khotkevych. April 12, 1912. (in Ukrainian).
24. *Muzei Hutsulskoho teatru Hnata Khotkevycha u s. Krasnoilovi* [The Museum of the Hutsul Theatre of G. Khotkevych in v. Krasnoillia]. Letter O. Panasevych-Remez to F. Pohrebennyk. May 8, 1959. (in Ukrainian).
25. Medvedyk, P. (1987). Kurbas Spring Eves. To the Anniversary of 100th Birthday of O. S. Kurbas. *Zhovten* [October], no. 4, pp. 80–89. (in Ukrainian).

26. Medvedyk, P. (1987). Kurbas Spring Eves. To the Anniversary of 100th Birthday of O. S. Kurbas. *Zhovten* [October], no. 5, pp. 81–95. (in Ukrainian).
27. Oleksyshyn, I. (1974). Regarding the History of Kopychyntsi Gymnasium. *Istorychno-memuarnyi zbirnyk Chortkivskoi okruhy* [Historical-memoir collection of Chortkiv district], New York; Paris; Sidney; Toronto, p. 292. (in Ukrainian).
28. Pakholkiv, S. (2014). *Ukrainska inteligentsiia u Habsburzkii Halychyni: osvichena verstva i emansypatsiia natsii* [Ukrainian Intelligent in the Habsburg Galicia: educated class in the emancipation of the nation], translate Khrystyna Nykolyn, Lviv: LA “Piramida”. (in Ukrainian).
29. *Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Lvovi* [Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv], fund 309, des. 1, case 132. Program of Concert, devoted to Shevchenko in Vienna, March 4, 1911, p. 15. (in Ukrainian).
30. *Muzei teatralnoho, muzychnoho ta kinomystetstva Ukrainy* [The Museum of Theatrical, Musical and Cinematographic Art of Ukraine], Department of the manuscript funds of G. Khotkevych, case 6659. The Bill of Gavrylo Herasymiuk to the Administration of the Hutsul Theatre. (n.d.). (in Ukrainian).
31. Sonevytskyi, M. (1974). Pre-History of the Gymnasium UPT in Kopychyntsi. *Istorychno-memuarnyi zbirnyk Chortkivskoi okruhy* [Historical-memoir collection of Chortkiv district], New York; Paris; Sidney; Toronto, pp. 287–288. (in Ukrainian).
32. Skalii, R. (1987). Ways and Work: Regarding the 100th anniversary of Les Kurbas Birth, *Kultura i zhyttia* [Culture and Life], January 18. (in Ukrainian).
33. Stanislavskiy, M. (1969). Last Work of Kurbas. *Les Kurbas: spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memories of Contemporaries], V. S. Vasylo (Ed.), Kyiv: Mystetstvo, pp. 284–292. (in Ukrainian).
34. *Raionna komunalna ustanova “Kopychynetskyi muzei teatralnoho mystetstva Ternopilshchyny”* [District Communal Institution “Kopychyntsi Museum of the Theatre Art of Ternopil Region”], book of receipts no. 4896, rare documet no. 1406. Article of Olha Sonevytska “Among Mentions about Nadzbruchia District” (devoted to my father’s memory), 5 p. (in Ukrainian).
35. Medvedyk, P. K., Myskiv, V. Ya., and Ivanko N. K. (Ed.). (2001). *Teatralna Ternopilshchyna. Bibliohrafichnyi pokazhchik* [Theatrical Ternopil Region. Bibliographic Index]. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky. (in Ukrainian).
36. Petrovskiy, O., Havryliuk, O., Okarynskyi, V., and Krochak, I. (2010). *Ternopil / Tarnopol: istoriia mista* [Ternopil / Tarnopol: History of Town]. Ternopil: Aston. (in Ukrainian).
37. Yavorskyi, H. (Ed.). (2005). *Ternopilskiy entsyklopedychnyi slovnyk* [Ternopil encyclopedic dictionary]: in 4 volumes. Vol. 2. Ternopil: VAT TVPK “Zbruch”. (in Ukrainian).
38. Labinskyi, M. (Ed.) (2012). Tragic Destiny of the Artist. Case no. 3168. Bohdan Kozak (Ed.). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas v retseptsii ukrainskoho teatroznavstva* [Life and Creativity of Les Kurbas in the Reception of Ukrainian Theatre Studies.], Lviv; Kyiv; Kharkiv: Litopys, pp. 587–630. (in Ukrainian).
39. Shlemko, O. (2011). Theatrical Universities of Les Kurbas (1911–1912). *Zapysky naukovoho tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoi komisii* [Notes of the Shevchenko Scientific Society. Works of the Theatre studies commission], vol. CCLXII, pp. 99–135. (in Ukrainian).
40. Shlemko, O. (2017). “Les Kurbas and Hutsul Theatre”, *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho* [Scientific Bulletin of Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University]. Issue 21, pp. 52–62. (in Ukrainian).
41. Yurchakova, H. (1969). Les Kurbas at the Stage of Galicia. *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv* [Les Kurbas: Memories of Contemporaries]. V. S. Vasylo (Ed.), Kyiv: Mystetstvo, pp. 69–72. (in Ukrainian).

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.031

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.28>

**Ярослава Бондарчук**

<https://orcid.org/0000-0002-6638-4399>

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національний університет “Острозька академія”  
[yaroslava.bondarchuk@oa.edu.ua](mailto:yaroslava.bondarchuk@oa.edu.ua)

## НАЙДАВНІШІ ЗОБРАЖЕННЯ ПАР ТВАРИН, ЛЮДЕЙ І ТЕРІАНТРОПІВ 33–31 ТИСЯЧОЛІТТЯ ДО НОВОЇ ЕРИ

*У статті досліджено зображення пар тварин, людей і теріантропів 33–31 тисячоліття до н. е. Показано їх зв'язок із релігійно-світоглядними уявленнями про дуальність буття, бінарну модель світобудови та дуальний принцип створення всесвіту. Виявлено відображення релігійних ідей, пов'язаних із усвідомленням значущості пари, у характеристиці доміантного на той час зодіакального знака Близнят (у якому в цей період перебувала точка перетину екліптики та екватора).*

**Ключові слова:** верхній палеоліт, зображення пар тварин, людей і теріантропів, релігійно-світоглядні уявлення, бінарна модель всесвіту, дуальний принцип творення, зодіакальний знак Близнят.

**Ярослава Бондарчук**

кандидат искусствоведения, доцент  
Национальный университет “Острожская академия”

## ДРЕВНЕЙШИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПАР ЖИВОТНЫХ, ЛЮДЕЙ И ТЕРИАНТРОПОВ 33–31 ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО НОВОЙ ЭРЫ

*В статье исследованы изображения пар животных, людей и теріантропов 33–31 тысячелетия до н.э. Показана их связь с религиозно-мировоззренческими представлениями о дуализме бытия, бинарной модели вселенной и дуальном принципе творения мира. Выведено отображение религиозных идей, связанных с осознанием значимости пары, в характеристике доминантного в то время зодіакального знака Близнецов (в котором в этот период находилась точка пересечения эклиптики и экватора).*

**Ключевые слова:** верхний палеолит, изображения пар животных, людей и теріантропов, религиозно-мировоззренческие представления, бинарная модель вселенной, дуальный принцип творения, зодіакальный знак Близнецов.

Yaroslava Bondarchuk

Candidate of Art Studies, Associate Professor  
National University "Ostroh Academy"**THE MOST ANCIENT IMAGES OF COUPLES OF ANIMALS, PEOPLE  
AND TERIANTHROPS OF THE 33–31 MILLENNIUM BC**

*The scientists D. Cole, A. Churchward, M. Hall, N. Chmykhov, V. Yurkovets, O. Gurstein put forward the hypothesis that the spiritual development of mankind is displayed in cosmic cycles. The main religious ideas of each historical period are reflected in the characteristic of the zodiac sign dominating in this period, under which the point of intersection of the ecliptic and the equator is the point of the vernal equinox passes. According to O. Gurstein, "... a zodiac is a system of symbols that reflect the thoughts and images of people in the periods of their introduction into everyday life".*

*The axis of the Earth rotation changes its place under the influence of the gravitational action of the attraction of the Moon and the Sun. The heavenly equator that has a perpendicular position changes its place together with it by the plane of the ecliptic. Therefore, the point of intersection of the heavenly equator with the ecliptic also moves. For 2150–2160 years it passes 30 degrees of ecliptic, that is, one sign of the zodiacal circle and passes the other one. This sign of zodiac is considered to be a dominant one. The ancient astronomers associated a set of concepts, principles and ideas that corresponded with the main religious ideas of that period with each zodiac sign. The question whether the characteristics of the dominant zodiacal signs correspond to the main cults in the earlier periods of primitive history (prior to the emergence of astronomy) remains open.*

*The aim of the article is to determine the time of emergence of religious ideas about the creation of the world and the man, associated with the awareness of the value of the couple, and to compare the dominant sign of the zodiac at that time.*

*In the process of research it was found that the image of the pairs of animals, humans and terianthropes (in Shove Caves, Term Piala, Lossel, in the settlement of Mala Siya) appeared at the beginning of the Upper Paleolithic. An important reason for such a fact was the transition to dual-tribal communities, which consisted of two exogamous genera or two phratries. The couple became one of the dominant concepts in the minds of the Paleolithic man and was conceived as the main factor in the continuation of life. The primitive man not only realized the importance of couples for childbearing, but also moved the dual principle of the creation of the world. The male buffalo and the female lioness, depicted in the Shove cave, are copulated to conceive an ancestor-totem. An eagle and a tortoise, depicted on the stone of the Malaya Sia site, as a zoomorphic image of the upper and lower zones of the cosmos (the sky and the earth), come together to create the universe.*

*The notion of the duality of being, the binary model of the universe and the dual principle of creation of the world arose in the 33–31 millennium BC during the time of our planet's stay under the sign of the zodiac Glints, positioning the principle of parity. The main religious ideas were reflected in the characteristic of the dominant zodiac sign before the emergence of the astronomy. Consequently, this phenomenon can be regarded as a consequence of the action of not the human mind, but of the higher action (God's Providence).*

*Such a conclusion does not contradict to the modern post-non-classical interpretation of the history of mankind. According to it, the world historical process is diversified into many different manifestations, but it is a holistic one, total. Such an interpretation of the history of mankind is closely connected with the monadological concept. The key word "monad" means in it God, reason, the principle of all things, the cause of the unity of history.*

*The perspectives in this direction are studies that relate to religious representations of the subsequent periods of human development and their reflection in the characteristics of the dominant signs of the zodiac. This will allow a new way to consider the spiritual evolution of mankind, to determine its main stages. Each of them coincides in time with the transition of the Earth to the new sign of the zodiac. His characteristic corresponds to the basic religious and ideological ideas of his time.*

**Keywords:** *the Upper Paleolithic, religious images of couples of animals, people and therianthropes, religious ideas, binary model of the universe, dual principle of creation, sign of the twilight.*

Однією з головних проблем сучасного мистецтвознавства є недостатнє вивчення мистецтва доби палеоліту, на яку припадає близько 99,8 % усієї історії людства. Величезний пласт мистецтва цього часу є своєрідним дзеркалом початкового етапу духовної еволюції людства та незамінним матеріалом для розв'язання проблеми, яка порушена у науковій літературі останніх десятиліть і стосується відображення провідних релігійно-світоглядних ідей того чи іншого періоду в характеристиці домінантного у цей період знаку Зодіаку (під яким перебуває точка перетину екліптики та небесного екватора протягом 2150–2160 рр.). Оскільки вісь обертання Землі не перпендикулярна до екліптики, а відхиляється від перпендикулярної на  $23^{\circ} 26'$  і піддається гравітаційній дії притягання Місяця і Сонця, вона робить повільні кругові рухи по конусу, аналогічно рухам дзиги, коли вона уповільнює свій хід і її вісь більше не є вертикальною, а нахиленою. Тому, що вісь обертання Землі змінює своє положення вздовж кругового конусу, разом з нею змінює своє положення перпендикулярний їй небесний екватор відносно площини екліптики, отже, точка перетину небесного екватора з екліптикою рухається також. Протягом 2150–2160 років вона проходить 30 градусів екліптики, тобто один знак зодіакального кола.

Незважаючи на те, що знаки зодіаку не зовсім збігаються із зодіакальними сузір'ями, розташованими вздовж екліптики, сучасні астрономи використовують їх як основу для відрахування часу. Із домінантним сузір'ям, в якому сходило Сонце у день весняного рівнодення, давні астрономи пов'язували низку понять і принципів, які відповідали головним релігійно-світоглядним ідеям того періоду. Дослідження вчених щодо означеної теми стосувались історії цивілізованого людства, коли давні астрономи могли визначити зодіакальне сузір'я, в якому сходило Сонце в день весняного рівнодення, і давали йому характеристику, що відповідала головним культам доби.

Чи була відповідність між характеристиками зодіакальних знаків і провідними віруваннями у більш ранні періоди історії до виникнення астрономії – залишається відкритим питанням. Із нашого погляду, вирішення цього питання потрібно починати з аналізу найдавніших артефактів верхнього палеоліту. Серед них особливе місце посідають зображення пар тварин, людей і териантропів, не тільки з огляду на те, що вони більше, ніж інші артефакти, були пов'язані з головним завданням первісної людини – вижити та продовжити рід, а й тому, що в них відобразилися провідні релігійно-світоглядні уявлення того часу про бінарну модель світобудови і дуальний принцип творення людини та Всесвіту від поєднання двох протилежних начал.

Відповідність характеристик домінантних зодіакальних знаків провідним релігійно-світоглядним уявленням їх доби розглянуті у працях М. Чмихова [8], В. Юрковця [10], О. Гурштейна [3]. Найдавніші барельєфні зображення пар тварин і антропоморфних істот на стінах печер Тюк д'Одубер, Фурно дю Д'ябль, Терм Піала, Лоссель було опубліковано у працях А. Столяра [6], Я. Елінека [4], В. Ларічева [5]. На особливу увагу заслуговують дослідження В. Ларічева, присвячені зображенням пар тварин і птахів на каменях з палеолітичного поселення Мала Сия 32–31 тисячоліття до н. е., які вчений розглядає як символічне відображення космогонічного акту поєднання землі та неба. Таке трактування викликало гостру дискусію, і його засудила спеціальна комісія, створена в 1981 р. у складі професорів М. П. Грязнова, А. Д. Столяра і А. Н. Рогачова, які вважали, що жоден із представлених дослідником предметів не є творінням людських рук, а “лише природною формою без будь-яких слідів художньої обробки” [2, с. 289–295]. Натомість науковець з Омська І. Шмідт у 1999 р., ретельно вивчивши предмети зі стоянки Мала Сия, довела, що вони є творами мистецтва, тільки надзвичайно оригінальними, оскільки в них давні майстри активно використовували природну форму гальки, котра нагадувала якусь тварину, і шляхом кількох сколів обробляли її так, щоб ця подібність посилювалася [9, с. 38–42]. Отже, найдавніші зображення пар є дискусійною темою і невивченою у тому ступені, на який заслуговують.

Мета статті – на основі аналізу та узагальнення найдавніших палеолітичних малюнків пар тварин, людей і териантропів 33–31 тисячоліття до н. е. виявити їхнє ідейне навантаження та зіставити релігійно-світоглядні ідеї, втілені у проаналізованих артефактах, з характеристикою зодіакального знака, в якому в період їх створення проходила точка перетину екліптики та небесного екватора.

Однією з характерних рис мистецтва початку верхнього палеоліту була поява зображень пар тварин, людей і териантропів. Із нашого погляду, вагомою причиною появи зображень пар був перехід до дуально-родових общин, які склалися з двох екзогамних родів або двох фратрій. Пара стає одним з доміантних понять у свідомості палеолітичної людини і усвідомлюється як головний чинник продовження життя. Духовною основою цього було розуміння дуальності навколишнього світу. Первісна людина бачила, що чимало явищ і речей має свою протилежність: день і ніч, життя і смерть, земля і небо. Наявність протилежностей, їх взаємодія та взаємна оберненість багатьох з них є основою творення і розвитку всього існуючого.

Найдавнішим зображенням пари є виявлене у печері Шове зображення двох півлюдей-півтварин – чоловіка-бізона та жінки-левиці, яке згідно з радіовуглецевим аналізом датується 34 600–32 700 р. до н. е. та 32 700–30 410 ± 720 р. до н. е. В образі жінки-левиці культ жінки-матері синтезувався з культом лева-тотема, ідея продовження роду поєдналася з ідеєю кровнородинних зв'язків людини з найсильнішим хижаком, що був зооморфним образом сили, лідерства і влади. Яскравими прикладами таких уявлень є три фігурки жінок-левиць із печер Штадель, Холе-Фельс, Гайсенкlostерле масиву Холенштайн на плато Швабський Альб. У зображенні териантропів у печері Шове тема продовження роду і походження його від звіратотема отримало подальший розвиток, оскільки жінка-левиця зображена разом з чоловіком-бізоном як подружня пара (рис. 1).



*Рис. 1. Зображення пари жінки-левиці та чоловіка-бізона у печері Шове (Франція).  
34,6–32,7, 30 410 ± 720 р. до н. е.*

*Джерело: <http://subscribe.ru/group/piknik-na-obochineili-v-gostyah-u-ryizhej-bes/4219646/>.*

Бик (бізон) сприймався як втілення чоловічої статевої активності, зооморфний код чоловічого запліднювального начала, семантично парний до жінки. Невипадково культові статуетки жінок часто вкладали у черепи биків або ховали між їхніми кістками. На малюнку чоловік-звір має рогату голову бізона з характерним горбом, але людське тіло, руки і ноги. У жінки-левиці лев'яча голова, але людські ноги і навмисно збільшене і виділене темним кольором жіноче лоно, яке є центром композиції. Безсумнівно, зображення використовували у магічних обрядах розмноження. Малюнок був розміщений у найдальшому відділі печери на виступі скелі, що за своєю формою нагадував фалос.

Приблизно тим самим проміжком часу – 29,7–30 тис. р. до н. е. фахівці датують зображення пари двох антропоморфних істот у печері Терм Піала (Франція) (рис. 2).



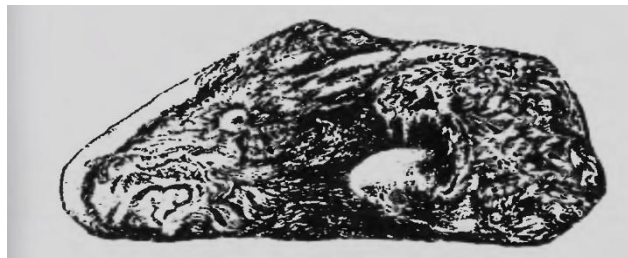


*Рис. 2. Барельєфне зображення двох антропоморфних фігур (14, 5 і 10 см) на плитці вапняку з печери Терм Піала (Дордонь, Франція. Музей перигора). Джерело: Столяр А. Д., 1985. С.245.*

Одна з постатей (та, що зліва) має ознаки жіночої статі: випнутий вагітний живіт, груди, які звисають на нього, і характерний вигин між спиною і сідницями. Можна припустити, що інша постать, від якої збереглася лише верхня половина, була чоловічою.

Поряд із зображеннями пар териантропів і антропоморфних істот 33–30 тисяч р. до н. е. виникли зображення пар, які складаються з тварини і птаха або риби і птаха. Їх могли сприймати як зооморфні коди двох зон “ярусної” бінарної моделі світобудови. У печері Горж д’Анфер, що датується 32 000–30 000 р. до н. е., виявлено зображення риби (тунця), а над ним – малюнок істоти, котру трактують як пташку. Оскільки тоді насельники води не були важливим об’єктом промислу, “в міфологізованих схемах Всесвіту риба служила головним зооморфним класифікатором нижньої космічної зони й протиставлялася птахам як класифікатору верхньої зони...” [7, с. 391]. Можливо, що у цей час зароджувалися космогонічні міфологеми про створення Всесвіту парою двох протилежних начал землі та неба.

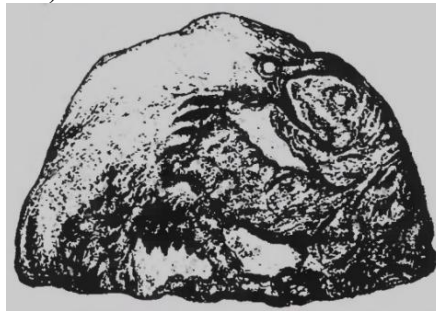
На одному з найбільших у Східній Азії верхньопалеолітичному поселенні Мала Сія (Красноярський край, Росія), яке за радіовуглецевим аналізом датують 32 500+–400, 31060+–450 років до н. е., у 1970-ті роки археолог В. Є. Ларичев відкрив низку унікальних за своєю міфологічною семантикою зображень композиційних пар: мамонта і бізона, мамонта і черепахи, орла і черепахи та інших тварин, вигравіюваних або вибитих на каменях. Спираючись на етнографічні паралелі, дослідник стверджує, що виявлені в Сії парні зображення тварин можна сприймати як символічне відображення двох міфологем, сутність яких – у взаємодії бінарних реалій. Одна з міфологем стосується головних протилежних процесів буття – життя і смерті, які давні митці втілювали у зооморфних образах трав’янистих та хижих тварин (рис. 3).



*Рис. 3. Камінь із зображенням коня та лева з поселення Мала Сія. 32 500+–400, 31060+–450 років до н. е. (Росія). Джерело: Ларичев В. Е., 1979.*

Інша міфологема стосується взаємодії двох протилежних зон бінарної моделі світу – неба і землі. Якщо бізон (бик), як і черепаха, у багатьох міфах традиційно асоціювалися зі сталою твердою основою землі, тобто із земним світом, то орел, зображений над ними, повинен

символізувати верхню зону світобудови – небо. На одному з каменів Малої Сії орел зображений у парі з черепахою (рис.4).



*Рис. 4. Камінь із зображенням черепахи та орла з поселення Мала Сія.  
32 500+–400, 31060+–450 років до н.е. (Росія).  
Джерело: Ларичев В. Е. 1979. С. 66.*

Враховуючи те, що деякі знайдені на цій стоянці скульптурки черепахи мають явно виражений фалічний характер, В. Ларичев дійшов висновку, що “взаємовідносини орла і черепахи не можна однозначно оцінювати як боротьбу. Це, очевидно, насамперед статевий акт. Отже, згідно з давньою космогонією первозданих міфів людства, така композиція, напевно, відображає найважливіший етап, що передував народженню світу” [5, с. 66].

Якщо прийняти цю версію, то зображення з Малої Сії можна вважати одними з найдавніших образних відображень космогонії – творення Всесвіту через поєднання нижчої та вищої зон космосу, жіночого начала матері-землі (черепахи) та чоловічого начала неба-повітря (орла). Первісна людина не тільки усвідомлювала значення пари для дітонародження, а й переносила дуальний принцип на творення світу. Якщо чоловік-бізон та жінка-левиця, зображені у печері Шове, спаровуються за міфологічною семантикою того часу для зачаття предка-тотема, то орел і черепаха, зображені на каменях стоянки Мала Сія, як зооморфні образи верхньої та нижньої зони космосу (неба і землі) поєднуються для створення Всесвіту.

Результатом нашого дослідження найдавніших зображень сакралізованих пар тварин, людей і териантропів є підтвердження думки, що вони не тільки передавали природні ситуації взаємодії істот, а й служили символічними зооморфними образами для відображення релігійно-світоглядних уявлень первісної людини про значущість пари як головного чинника для творення людей, тварин і всього світу, який постає з поєднання протилежних начал. Вагомим аргументом на користь такої думки є семантична подібність палеолітичних зображень пар тварин із давньоєгипетськими зображеннями космогонічного акту творення всесвіту через поєднання протилежних начал неба і землі. Такі результати дослідження дозволяють зробити висновок, що зародження уявлень про дуальний принцип буття і про пару протилежних начал як головну умову для творення світу і людини припадає на 33–31 тисячоліття до н. е. (час виникнення найдавніших зображень пар). Якщо взяти за точку відліку початок нової ери, то вийде, що час виникнення таких уявлень припадає на добу знака Близнят, який позиціює принцип парності. Відповідність принципу домінантного зодіакального знака провідним релігійно-світоглядним уявленням у період, коли люди ще не знали астрономії, свідчить про те, що це є результат не людської думки, а вищого промислу.

Такий висновок не суперечить сучасному постнекласичному трактуванню історичного розвитку людства, згідно з яким, незважаючи на те, що “всесвітньо-історичний процес диверсується на множину різноманітних формоутворень, кожне з яких є його уособленням”, він однаково розуміється цілісним (тотальним). До такого тоталогічного трактування історії людства близько підходить монадологічна концепція, в якій ключове поняття “монада” “постає як Бог, Розум, Причина, Принцип усіх речей” [1, с. 331, 321–322], тобто причина єдності та цілісності історії. Перспективними розвідками у цьому напрямку можуть бути дослідження, що стосуються провідних культів наступних періодів історії людства та відображення їх у характеристиках домінантних знаків Зодіаку. Це дасть змогу по-новому розглянути духовну

еволюцію суспільства, виявити її головні етапи, кожний з яких збігається в часі з переходом Землі у новий зодіакальний знак, характеристика якого відповідає переважаючим релігійно-світоглядним уявленням того періоду.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойченко І. В. Філософія історії: підручник. Київ : “Знання”, КОО. 2000. 723 с.
2. Грязнов М. П., Столяр А. Д., Рогачев А. Н. Письмо в редакцию. *Советская археология*. 1981. № 4. С. 289–295.
3. Гурштейн А. А. Археoaстрономическое досье: когда родился Зодиак? *Земля и вселенная. Научно-популярный журнал Российской академии наук*. 2011. № 65. С. 48–61.
4. Елинек Я. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека: монография. Прага : Атрия, 1982. 560 с.
5. Ларичев В. Е. Скульптура черепахи с поселения Малая Сья и проблема космогонических представлений верхнепалеолитического человека. *У истоков творчества*. Новосибирск : Наука, 1978. С. 32–69.
6. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства : монография. Москва : Искусство, 1985. 298 с.
7. Топоров В. Н. Рыба. *Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-т.* / глав. ред. С. А. Токарев. Москва : Большая Российская Энциклопедия, 2008. С. 391–393.
8. Чмихов М. О. Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань). *Українське небо : студії над історією астрономії в Україні : збірник наукових праць*. Львів : Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2014. С. 20–30.
9. Шмидт И. В. Заметки о Малой Сые (К вопросу о дискуссии). *Культурологические исследования в Сибири*. Омск : Изд-во ОмГПУ, 1999. Вып. 2. С. 38–42.
10. Юрковец В. П. Постер “Климатические корреляции”. URL: [http://ladastro.ucoz.ru/poster\\_na\\_russkom.pdf](http://ladastro.ucoz.ru/poster_na_russkom.pdf).

#### REFERENCES

1. Boychenko, I. V. (2000). *Filosofiya istorii: Pidruchnyk* [Philosophy of History: Textbook], Kyiv: Znannia, COO. (in Ukrainian).
2. Griaznov, M. P. Stoliar, A. D., Rogachov, A. N. (1981). A letter to the editors. *Sovetskaya arheologiya* [Soviet archeology], no. 4, pp. 289–295. (in Russian).
3. Gurshtein, A. A. (2011). Archaeoastronomical dossier: when was the zodiac born? *Zemlya i vseleennaya. Nauchno-populyarnyy zhurnal Rossiyskoy akademii nauk* [Earth and the Universe. Popular science journal of the Russian Academy of Sciences], no. 5, pp. 48–61. (in Russian).
4. Yelinek, Ye. (1982). *Bol'shoy illyustrirovanny atlas pervobytnogo cheloveka: monografiya* [The Large illustrated atlas of a primitive man: a monograph], Prague: Atria. (in Russian).
5. Larichev, V. Ye. (1978). Sculpture of a tortoise from the settlement of Malaya Syya and the problem of cosmogonic representations of the Upper Paleolithic man, *U istokov tvorchestva* [At the origins of creativity], Novosibirsk: Nauka, pp. 32–69. (in Russian).
6. Stolyar, A. D. (1985). *Proiskhozhdenie izobrazitel'nogo iskusstva: monografiya* [The Origin of the fine arts: a monograph], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
7. Toporov, V. N. (2008). Fish, *Mify narodov mira: Entsiklopediya. V 2-t.* [Myths of the peoples of the world: encyclopedia in 2 vol.], chapters ed. S. Tokarev, Moscow: Great Russian Encyclopedia, pp. 391–393. (in Russian).
8. Chmyhov, M. O. (2014). Astronomy in the life of primitive society (to the question of the time of the establishment of astronomical knowledge). *Ukrainske nebo: studii nad istoriieiu astronomii v Ukraini: zbirnyk naukovykh prats* [Ukrainian sky: studios on the history of astronomy in Ukraine: a collection of scientific works], Lviv: Institute of Applied Problems of Mechanics and Mathematics named Ya. Pidstrigach of the National Academy of Sciences of Ukraine, pp. 20–30. (in Ukrainian).

9. Schmidt, I. V. (1999). Notes about Malaya Siya (On the issue of discussion). *Kul'turologicheskoe issledovaniya v Sibiri* [Cultural studies in Siberia], Omsk: Publishing house OmGPU, Issue 2, pp. 38–42. (in Russian).
10. Yurkovets, V. P. Poster “Climatic Correlations”, available at: [http://ladastro.ucoz.ru/poster\\_na\\_russkom.pdf](http://ladastro.ucoz.ru/poster_na_russkom.pdf). (in Russian).

УДК 746.3 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.29>

**Анастасія Варивончик**

<https://orcid.org/0000-0002-4455-1109>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київський університет імені Бориса Грінченка

[varivonchik@ukr.net](mailto:varivonchik@ukr.net)

### СУЧАСНІ КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВІ ВИШИВКИ

*У статті досліджено, проаналізовано й узагальнено особливості ручної вишивки “хрест”, яка набула можливості удосконалення завдяки застосуванню комп'ютерних технологій. Охарактеризовані становлення історичної еволюції мистецтва вишивання та її подальший розвиток у сучасних технологіях, умови праці побутових вишивальних автоматів. Висвітлено інформацію про розроблення вишивальних схем за допомогою комп'ютерних програм, що послугувало впливом на вишивальне мистецтво у XXI столітті.*

**Ключові слова:** інноваційні технології, українська вишивка, схеми, тканина, нитки, майстер.

**Анастасія Варивончик**

кандидат искусствоведения, доцент

Киевский университет имени Бориса Гринченко

### СОВРЕМЕННЫЕ КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ИСКУССТВЕ ВЫШИВКИ

*В статье исследованы, проанализированы и обобщены особенности ручной вышивки “крест”, которая приобрела возможности усовершенствования благодаря применению компьютерных технологий. Охарактеризованы становления исторической эволюции искусства вышивания и ее дальнейшее развитие в современных технологиях, условия труда бытовых вышивальных автоматов. Освещена информация по разработке вышивальных схем с помощью компьютерных программ, что послужило влиянием на вышивальное искусство в XXI веке.*

**Ключевые слова:** инновационные технологии, украинская вышивка, схемы, ткань, нитки, мастер.

**Anastasia Varivonchyk**

Candidate of Art Studies, Associate Professor

Kyiv Boris Grinchenko University

### MODERN COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE ART OF EMBROIDERY

*Globalization is most often associated with a negative impact on culture. But at the same time, globalization allows the culture to go beyond the boundaries of ethnic or national constraints, and in*

*the context of preserving national identity – to revive, engage in support and promote the development of better folk traditions. Among those in Ukraine, among other things, is the art of embroidery.*

*The art of embroidering in Ukraine has a rich history of development and improvement, which resulted in the acquisition of a powerful arsenal of various techniques and practically unlimited variety of artistic patterns, shapes, stitches, elements of their combinations and combinations (motives), tonal, textured and colorful effects, etc. Embroidery was and remains one of the most popular types of folk art, and its technical, technological and artistic achievements are an inexhaustible source of inspiration and a model for imitation in the design and manufacture of Ukrainian clothing for centuries. Ukrainian embroidery continues to be used in contemporary art, which we can consider in clothing and everyday items.*

*The said wealth of technical and technological tools for embroidery art, besides the hard work of masters and craftsmen, also entails technical progress, the achievement of which has affected the quality of materials and tools, in particular, especially in the fabrication of fabrics and threads. Their technical quality (durability multiplied by the reduction of the intersection), and especially the colorful variety allowed the embroidery in the work of the masters to make successful attempts to go beyond the natural framework of “applied” significance and to become in line with the traditional branches of fine arts. For embroidery, the fact that from time immemorial was considered the prerogative of painting: a genre painting, an icon, a landscape, a still life, a panno, a portrait.*

*Today, masters-embroiderers and admirers of applied art and artistic creativity are still interested in hand embroidery. At the time of scientific and technological progress, the achievements of the 21st century are used, performing the technique of “cross” through schemes developed by the latest technologies. Circuits for embroidery “cross” are of varying complexity and subject matter, and the execution of their own author’s drawing for embroidery requires free time and effort.*

*The implementation of the master’s creative plan takes place after the coordination of all the details and the sketch sketches, after which the scheme for embroidery is executed. In time, computer technology embroiderer created a picture on paper, and then transferred it to a cloth on memory and using the main lines, carried out by a seam “forward needle”, placed on the fabric cells “net”, taking into account the threads of the base and duct. The work carried out on the account of threads for the placement of ornament took a considerable amount of time and in the case of loss of one or several threads the picture was shaken and the work was subject to spraying, which also took a lot of forces and time, after which again had to embroider the drawing.*

*Innovative processes have made it possible for the embroiderer to apply the latest means by which, after creating a picture or a photo that the wizard likes and wants to embroider, it is possible to import the image into a schematic using a computer program. Each of the programs has two versions: the first program provides the ability to preview the scheme that was previously created; the second one is creating and editing images for embroidery.*

*In our time there is a large number of developed computer programs for creating patterns of embroidery, they are both for manual embroidery, and for embroidery machines. We will consider a small number of cross-embroidery applications in living environments and this is: EmbroBox, Handbag, Pattern Makerfor Cross-Stitch and Other, methods of application that can be done in a preparatory process, and up to you. Also, as an example, the program “Crestik” is provided for translating the threaded thread numbers for embroidery.*

*The order of observance of efficiency requirements, executed only from the higher side and computing position (it is possible to prepare a fake fabric) is offered. To cancel the finished product should follow the size, under which the basic principles, so as not to exceed the number of justified children, after execution, if decisive and finished, it is issued and decorated.*

*In the XXI century, with the use of digital technologies, the range of manufacturing of embroidered works is expanding thanks to computer technologies. On the example of hand-made embroidery “cross”, new opportunities for the distribution of ornament in Ukrainian clothes are opened, which has always been and remains the embodiment of the material and spiritual needs of a person, fulfilling the necessary social, domestic and ritual functions. However, the most important vocation of embroidery remains its congenital purpose – to be an ornament of clothing and interior.*

*And scientific and technological innovations certainly influenced the quality of creating schemes for embroidery and the rapid further development of embroidery art.*

**Keywords:** *innovative technologies, Ukrainian embroidery, schemes, fabric, threads, master.*

Глобалізацію найчастіше пов'язують із негативним впливом на культуру. Але разом з тим глобалізація дає культурі змогу вийти за межі етнічної або національної обмеженості, а у площині збереження національної ідентичності – відродитися, залучитися підтримкою та сприяти розвитку кращих народних традицій. До таких в Україні, серед інших, належить мистецтво вишивання.

Звертаючи увагу на численні збірки археологічних знахідок, аналізуючи наукові дослідження істориків та мистецтвознавців, можемо підтвердити, що в часи кам'яного віку – палеоліту люди займалися полюванням і збиральництвом. Використовуючи шкіру вбитих тварин, прикривались у негоду чи холодну пору року. В наступні епохи населення збільшується, підвищується ефективність мисливства, водночас здійснюється перехід до активніших форм освоєння природи, за “збиральництвом” настає “виробництво”: люди не просто приручають, одомашнюють тварин, вирощують злаки, інші корисні рослини, зокрема льон, коноплі, бавовну, придатні для виготовлення ниток – найпершої передумови виникнення тканини, яку потім зшивали та вишивали. Майстрині виготовляли речі одягу на дому в час, коли не було польових робіт. Для організації роботи надомних працівників утворювались “артілі”. Приміщення, в яких працювали вишивальниці, були розташовані, як правило, поблизу міст. Між артілью і “надомником” (надомним працівником) посередником виступав так званий скупник, “хазяйчик”.

Не дивно, що різні аспекти цієї важливої теми привертають до себе дедалі більше уваги як практиків-дизайнерів, так і науковців – істориків, філософів, культурологів, мистецтвознавців. У зазначеному легко переконатися, переглянувши відповідні публікації.

Виробничий, промисловий аспект народного мистецтва не знайшов належної уваги та висвітлення і в ряді інших публікацій. А їх також чимало: Т. Кара-Васильєва детально аналізувала вишиті вироби та їх походження [3]. Вишивку в усіх різновидах як поширений вид народної творчості досліджувала Р. Захарчук-Чугай [2]. Особливості орнаментики в українському вишиванні розглядав М. Селівачов [5], символіку вишивки – Є. Причепій [4]. У цих та інших публікаціях ідеться про зміст, особливості образної структури, про майстерність умільців, про традиції, зокрема родові тощо.

Проте публікацій на теми застосування сучасних інформаційно-комп'ютерних технологій у сучасному українському вишивальному мистецтві майже не має, а якщо і є, то тільки рекламно-інформаційні.

Мета статті – виявити особливості розвитку вишивального мистецтва у ХХІ столітті, зокрема завдяки застосуванню комп'ютерних технологій.

Аналізуючи історичні джерела, можемо констатувати, що мистецтво вишивки має стародавню історію. У нашій державі вишивка походить із часів неоліту. Археологічні знахідки насичені різноманітним матеріалом, в якому збереглися вишиті орнаментальні мотиви. Тепер вишивка також залишається найулюбленішим видом народного мистецтва.

Мистецтво вишивання в Україні має багату історію розвитку та вдосконалення, результатом чого стало надбання потужного арсеналу різноманітних технік і практично незоре розмаїття художніх узорів-обрисів, швів, елементів їх поєднань та комбінацій (мотивів), тональних, фактурних і колористичних ефектів тощо. Вишивка була й залишається одним із найпопулярніших видів народної творчості, а її техніко-технологічні та художні надбання – невичерпним джерелом натхнення і зразком для наслідування у дизайні та виготовленні українського одягу впродовж століть. Українську вишивку і надалі застосовують у сучасному мистецтві, яке можна побачити в одязі та виробах повсякденного вжитку.

Зазначене багатство техніко-технологічних засобів мистецтва вишивання зобов'язане, крім наполегливої праці майстрів та майстринь, також технічному прогресові, досягнення якого позначилися на якості матеріалів та інструментів, зокрема й особливо – на виготовленні тканин і ниток. Їх технічна якість (міцність, помножена на зменшення перетину), а надто – кольорове

розмаїття дали змогу вишиванню у творчості майстрів здійснити успішні спроби вийти за природжені рамки “прикладного” значення і стати в один ряд із традиційними галузями образотворчого мистецтва. Вишиванню тепер до снаги те, що споконвіку вважали прерогативою живопису: жанрова картина, ікона, пейзаж, натюрморт, панно, портрет.

Нині майстрині-вишивальниці й шанувальники прикладного мистецтва та художньої творчості, як і раніше, зацікавлені ручною вишивкою. У час науково-технічного прогресу використовують здобутки XXI століття, виконуючи техніку “хрест” завдяки схемам, розробленим за новітніми технологіями. Схеми для вишивки “хрест” бувають різної складності й тематики, а виконання власного авторського малюнка для вишивання потребує вільного часу та зусиль.

Реалізація творчого задуму майстра відбувається після узгодження усіх деталей і замальовки ескізу, після чого виконують схему для вишивання. У часи докомп’ютерних технологій вишивальниці створювали малюнок на папері, а потім з пам’яті переносили його на тканину і за допомогою основних ліній, проведених швом “вперед голкою”, розміщували на тканині клітинами “сітку”, враховуючи нитки основи та утку. Робота, яку здійснювали за рахунком ниток для розміщення орнаменту, займала значну кількість часу й у випадку втрати однієї або кілька ниток малюнок збивався і виконану працю треба було розпорювати, що також відбирало безліч сил і часу, після чого доводилося знову вишивати малюнок.

Інноваційні процеси дали вишивальниці змогу застосовувати новітні засоби, завдяки яким після створення малюнка або фото, яке подобається майстрині й вона хоче його вишити, можливо імпортувати зображення у схему за допомогою комп’ютерної програми. Кожна з програм має дві версії: перша програма надає можливість перегляду схеми, яка була попередньо створена; друга – створення і редагування зображення для вишивки [7].

У наш час є багато комп’ютерних програм для створення схем вишивки, вони бувають як для ручного вишивання, так і для вишивальних автоматів. Ми розглянемо незначну кількість програм для виконання вишивки хрестом у побутових умовах і це: EmbroBox, Рукодільниця, Pattern Maker for Cross-Stitch.

Така програма як “EmbroBox” дає змогу створювати вишивальні схеми з будь-якого малюнка. Комп’ютерна програма виконує всю роботу автоматично після завантаження зображення у програму, а також добирає кольори з урахуванням розміру майбутнього малюнка на канві чи льоні та врахує кількість ниток, необхідних для створення вишивки. Крім того, програма надає можливість виконати підбір номерів необхідних відтінків ниток обраної фірми і найголовніше – виготовити схему для вишивання” [8].

“Рукодільниця – програма для створення схем вишивки “хрестом” з електронного графічного файлу, де кожна точка малюнка трансформується в одне місце хреста на отриманій схемі для вишивання, яка може бути представлена у вигляді кольорових квадратів, у яких одна точка вихідного малюнка заміщується квадратом того ж кольору, й у вигляді чорно-білих значків, де одна точка вихідного малюнка заміщається значком, властивим тільки цьому кольорові. Крім схеми, програма створює легенду, де перераховані всі кольори, використані у вишивці, а також вказано значок, властивий певному кольору на вихідному малюнку, його номер з кольорової палітри, що обрав користувач, а також довжину ниток цього кольору” [9].

Програма “Pattern Maker for Cross-Stitch” має два рівні: стандартний та професійний і створена для розроблення малюнків із перехресних стібків, що надає великі можливості встановити розміри схеми у стібках, також її розмір і обрати кількість кольорів, які будуть використані у зображенні. Програма має великий набір інструментів. Один із найважливіших і найзручніших із них – інструмент “Передній план”, що дає змогу вибрати колір, який буде виведено на передній план, а також можливість підсвічування хрестиків виділеного кольору, що дозволяє адаптувати схему для зручності вишивання. Також ця програма може бути застосована й у машинній вишивці” [10].

Для виконання вишитих робіт використовують будь-які високоякісні нитки муліне, що мають велику палітру кольорів та відтінків різних виробників: Гама, Аріадна, ДМС та інші. Зручність використання фірмових ниток у тому, що кожен колір має свій порядковий номер.



Також є програми для переведення номерів ниток муліне. Одна з таких програм – “Crestik”.

Нитки муліне – бавовняні, складені в пасма по шість окремих ниток. Сучасна торговельна мережа пропонує вишивальницям широкий асортимент ниток муліне різної кольорової гами та відтінків. Залежно від обраного зображення можна використовувати одну нитку або кілька, розділивши пасмо [1].

Як основу робіт для вишивання одягу найчастіше застосовують тканину для вишивки – бавовну, льон, канву. На будь-якій тканині перед початком праці необхідно обробити край тканини, щоб вона не торочилася, крім того, потрібно підготувати тканину.

Техніку вишивки “хрест” використовують у найрізноманітніших виробках. Вона належить до непрозорих лічильних технік, її виконують схрещенням двох стібків, що утворюють діагоналі уявного квадрата [11].

Важливою особливістю цієї техніки є те, що всі верхні стібки на витворі мають бути повернуті в один бік.

Виконуючи роботу в цій техніці, спочатку згідно зі схемою вишивають необхідні стібки з однаковим нахилом, а потім зворотним рухом голки перекривають їх верхніми стібками із протилежним нахилом.

Для зручного вишивання слід нанести квадратну сітку зі стороною у десять клітин майбутніх хрестиків: це виконують яскравими котушковими нитками (котрі після завершення роботи витягують з основи) або спеціальним кольоровим фломастером, який змивають пранням. Під час використання багатьох кольорів вишивати з кольорової схеми не дуже зручно і можливо застосувати інший метод. До початку роботи потрібно окремо роздрукувати схему в чорно-білому кольорі й на цій схемі перед вишиванням кожного нового кольору його значок виділити напівпрозорим кольоровим маркером, а після завершення роботи з ниткою певного забарвлення частинку схеми зафарбувати маркером іншого кольору.

Інструменти, що необхідні для вишивання: голки, наперсток, ножиці, п’яльці або станок для ручної вишивки.

Голки, які використовують для вишивання, мають бути тупими (вони мають окрему назву; “голка для вишивки”), щоб не псувати основу, а також мати велике овальне вушко з гладенькими краями для швидкого протягнення нитки. Зручно мати для кожного кольору окрему голку, а також кілька запасних для заміни [11].

“Для захисту рук від поранень голкою використовують такий інструмент, як наперсток, виготовлений із нержавійної сталі. Підбирають його відповідно до розміру середнього пальця правої руки. У виконанні складної вишивки такий інструмент для вишивальниці може бути незручним для руху пальців, тож його можна замінити на пошитий із товстої шкіри наперсток. Він не такий довговічний, але його застосування є практичним” [11].

“Ножиці – важливий інструмент вишивальниці, тому він має бути завжди в ідеальному стані, невеликого розміру і зручним для підрізання краю ниток після закінчення роботи” [11].

“Під час вишивання застосовують п’яльці різних розмірів та форми: круглі чи квадратні. Їх добирають залежно від роботи і техніки виконання. П’яльці складаються з двох частин: меншої та більшої. Тканину міцно затискають між ними так, щоб вона була рівномірно натягнута. Для виконання творів великих розмірів цей інструмент незручний, адже потрібно щоразу виймати з них тканину і перекладати заново. Тому застосовують станок для ручного вишивання, що має вигляд прямокутної рами великих розмірів та ніжки (різної форми залежно від виду станка). Вишивати з його допомогою швидко і зручно, крім того, є додаткові деталі, практичні у використанні” [11].

Для вишивання необхідно правильно організувати умови праці. Оскільки це робота, що потребує уваги і спостережливості, то основне – правильне і достатнє освітлення робочого місця. Найкраще освітлення – денне, але якщо такої змоги немає, то електричне освітлення має бути достатнім для роботи. Вишивку слід тримати на відстані більше 30 сантиметрів від очей.

Через кожну годину потрібно переводити погляд вдаль на інше тло протягом 5–10 хвилин, для того, щоб дати очам відпочити.



Якість ручної вишивки у техніці “хрест” можна перевірити, поглянувши на зовнішній бік роботи. Там мають бути рівні рядки горизонтальних стібків. Для того, щоб досягнути ідеального вивороту, кінці нитки закріплюють на лицьовому боці вишивки під хрестиками або між нитками основи [11].

Вишивку прасують тільки з виворотного боку й обов’язково на м’якому полотні (можна підкласти байкову тканину), з лицьового боку вишивка має бути опукла. Прасувати готовий виріб слід за помірної температури по прямій нитці основи, щоб не перетягнути симетрію вишитого малюнка; після прасування, якщо виріб виконаний і закінчений, його оформлюють і декорують.

Із одягом після прання робота триває: тканина “сідає”, тож конструктор з одягу продовжує працювати з вишитим виробом. Тканина підлягає розкрою. Велике значення у процесі виготовлення одягу через технічні особливості його виробництва має “*пошиття*”, і вишивка як елемент одягу завдяки процесу естетизації перетворюється на його прикрасу. Надалі шляхом удосконалення арсеналу технік і технологій вишивання перетворюється на відносно самостійний вид декоративного мистецтва, його символічний зміст урізноманітнюється, колористика збагачується, зростають зображально-виражальні можливості настільки, що у кращих своїх зразках вишитий одяг стає в ряд творів мистецтв.

У ХХІ столітті, із застосуванням цифрових технологій, розширюється діапазон виготовлення вишитих творів завдяки комп’ютерним технологіям. На прикладі ручної техніки вишивки “хрест” відкриваються нові можливості поширенню орнаменту в українському одязі, що завжди був і залишається втіленням матеріальних та духовних потреб людини, виконуючи необхідні соціальні, побутові й обрядові функції. Проте найважливішим покликанням вишивання і надалі залишається його природжене призначення – бути окрасою одягу та інтер’єру. А науково-технічні інновації безумовно вплинули на якість створення схем для вишивки та стрімкий подальший розвиток вишивального мистецтва.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Інструменти та матеріали для вишивання [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL: <http://www.vyshyvka.info/materialy-ta-instrumenty/> (дата звернення: 20.02.2019).
2. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. Київ : Наук. думка, 1988. 190 с.
3. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. Київ : Мистецтво, 1993. 263 с
4. Причепій Є. Вишивка Східного Поділля. Київ : Родовід-Оранта, 2009. 108 с. іл.
5. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ : Редакція вісника „АНТ”, 2009. 408с.
6. Світ вишиванок. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL: <https://svit-vyshyvanok.com.ua> (дата звернення: 25.02.2019).
7. Українська вишивка. Традиції і сучасність [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL: <http://deer.kiev.ua/~malvin/embroid/5.htm> (дата звернення: 20.02.2019).
8. EmbroBox. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL:<https://www.twirpx.com/file/152728/> (дата звернення: 22.02.2019).
9. Fancywork. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL: <https://fancywork-ua.com/catalog/> (дата звернення: 25.02.2019).
10. PCStitch 2016. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL:<http://www.pcstitch.com/> (дата звернення: 22.02.2019)
11. HobbyWare. [Електронний ресурс]: [Веб-сайт]. URL: <http://www.hobbyware.com/pm.htm> (дата звернення: 25.02.2019).

### REFERENCES

1. Tools and materials for embroidery. available at: <http://www.vyshyvka.info/materialy-ta-instrumenty/> (application date: 20.02.2019). (in Ukrainian).
2. Zaharchuk-Chugai, R. (1988). *Ukrainska narodna vyshyvka. Zakhidni oblasti URSR* [Ukrainian folk embroidery. Western regions of the Ukrainian SSR], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).

3. Kara-Vasyliieva, T. (1993). *Ukrainska vyshyvka* [Ukrainian embroidery]. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian).
4. Prychepii, Ye. (2009). *Vyshyvka Skhidnoho Podillia* [Embroidery of the Eastern Podillya], Kyiv: Rodovid-Oranta. (in Ukrainian).
5. Selivachov, M. (2009). *Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia)* [The Lexicon of the Ukrainian ornament (iconography, nomination, style, typology)], Kyiv: Editor of the bulletin "ANT". (in Ukrainian).
6. The world of embroidery. available at: <https://svit-vyshyvanok.com.ua> (reference date: 02/25/2019). (in Ukrainian).
7. Ukrainian embroidery. Traditions and the present. available at: <http://deep.kiev.ua/~malvin/embroid/5.htm> (application date: 20.02.2019). (in Ukrainian).
8. EmbroBox. available at: <https://www.twirpx.com/file/152728/> (date of submission: 22.02.2019). (in Ukrainian).
9. Fancywork. available at: <https://fancywork-ua.com/catalog/> (application date: 02/25/2019). (in Russian).
10. PCStitch 2016. available at: <http://www.pcstitch.com/> (Applying Date: 02/22/2019). (in English).
11. HobbyWare available at: <http://www.hobbyware.com/pm.htm> (Apply Date: 02/25/2019). (in English).

УДК 7.05:81'276.6

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.30>

**Наталія Сергеева**

<https://orcid.org/0000-0002-9677-7548>

кандидат мистецтвознавства, доцент

Черкаський державний технологічний університет

[sn\\_design@ukr.net](mailto:sn_design@ukr.net)

### ДО ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ДИЗАЙНУ

*У статті представлено спробу загального комплексного аналізу проблем дизайнерської термінології. В контексті особливостей умов її функціонування розглянуто низку лінгвістичних та позалінгвістичних чинників, які впливали на її становлення та розвиток. Закцентовано увагу на питаннях формування сучасної української термінології дизайну. З'ясовано, що найбільш дискурсивними з них залишаються аспекти семантичного змісту термінів. Для прикладу праналізовано такі поняття як "технічна естетика", "арт-дизайн", "етно-дизайн", "еко-дизайн" та деякі інші. Основну ж увагу дослідження зосереджено на ключовому терміні "дизайн", максимально можливих історичних та географічних межах його осмислення. В результаті встановлено, що, по суті, "дизайн" є означенням певного плану задуму – етапом розумової творчо-проектної діяльності до моменту реалізації чи створення нового.*

**Ключові слова:** дизайн, термінологія дизайну, дизайн як наука.

**Наталія Сергеева**

кандидат искусствоведения, доцент

Черкасский государственный технологический университет

### К ВОПРОСУ ТЕРМИНОЛОГИИ ДИЗАЙНА

*В статье представлена попытка общего комплексного анализа проблем дизайнерской терминологии. В контексте особенностей условий ее функционирования рассмотрен ряд*

лингвистических и внелингвистических факторов, которые влияли на ее становление и развитие. Акцентировано внимание на вопросах формирования современной украинской терминологии дизайна. Выяснено, что наиболее дискурсивными из них остаются аспекты семантического содержания терминов. В качестве примера проанализировано такие понятия, как “техническая эстетика”, “арт-дизайн”, “этно-дизайн”, “эко-дизайн” и некоторые другие. Основное же внимание исследования сосредоточено на ключевом термине “дизайн”, максимально возможных исторических и географических рамках его осмысления. В результате установлено, что “дизайн” является собой, по существу, обозначение определенного плана замысла – этап умственной творческо-проектной деятельности до момента реализации или создания нового.

**Ключевые слова:** дизайн, терминология дизайна, дизайн как наука.

**Nataliia Serheieva**

Candidate of Art Studies, Associate professor  
Cherkasy State Technological University

### TO THE QUESTION OF TERMINOLOGY OF DESIGN

*The relevance of the specific topic of consideration of design terminology is due to the context of its functioning, the formation of design as a science in the modern conditions of development.*

*The analysis of recent studies and publications indicates the availability of both linguistic and extra linguistic factors that influenced and continue to influence the formation and development of the design terminology. It is found out that for the design community the most controversial and painful issue is the clarification of the semantic content of the terms, the main of which is the term “design” and other terms derived from it, which determine the branching of the specificity of modern design activity. Since the term does not belong to the concept, but on the contrary the concepts are attached to certain terms, it is important for design specialists to observe the unity in their perception and interpretation.*

*The results of the study prove that the features of the formation and development of design activities contributed to the attraction of the design terminology terms from the terminology of other scientific disciplines and branches of human activity. The terminological system of design, created in this way by specialists in philology, is characterized as integrative and quite typical as well as productive for our time. It is divided into groups corresponding to the main areas of design that is industrial, environmental and graphic. There are also common terms (reference) for these three main thematic layers, which directly form the specificity of the design language. These include: the name of the individual branches of design and areas of design activity, the name of design professions, the names of the main objects of design, the name of the main stages of design/development, the name of the fundamental design processes, the name of design documentation and administrative structures of design activity.*

*In general, for the composition of any integration terminology system, which includes design terminology, the combination of its own terms and attracted (borrowed) vocabulary, is a typical phenomenon. Provided, in this case, a characteristic feature of integration is determined by such indicators as: the share of attracted vocabulary in relation to the whole terminological system, a variety of sources of the attracted vocabulary, the internal borrowing of individual fragments of terminological systems, not borrowed terms. A separate problem area is the formation of the modern Ukrainian design terminology. In addition to a number of common issues, Ukrainian design terms are characterized by the widespread use of claque (mainly Russian) terms that do not correspond to the system of the Ukrainian language. However, with the independence of Ukraine the situation is somewhat changing. Modern requirements to terms, which indicate the need of their compliance to the existing international standards, were developed; a considerable number of Ukrainian-language dictionaries appeared, including the ones on design. In the context of design education numerous problematic issues of history, theory and practice of design in Ukraine become topical. It is clear that without the use of professional design terminology such professional activities would be poor. And*

*here we are talking not so much about language behavior in its own area, or the assimilation and creation of professional texts, but about the weight of the existence of the semantic content of the term, the realization that the term not only calls, but also exhaustively denotes a particular concept and contains much more information than just a terminological unit of vocabulary. Therefore, it is extremely important to develop the field of common and understandable values, their correlation and agreement on the essential changes that are possible over time.*

*As a result of observations of the functioning of certain design terms it can be concluded that the features of their introduction are associated with a certain actualization of the conceptual and ideological understanding of the tasks of design activities and, in the end, the transition to another qualitative level of its development. That is, the emergence of any, even not quite thought out from the standpoint of philology and agreed in the professional community term is used to present a new concept, different from what already exists. Over time, in the case of understanding, testing and perception of a great new, it can organically integrate into the general concept of the design activity or be rejected as unnecessary.*

*A single terminology can be considered as meaning fixing characteristic for a particular industry, time period and the principle of social, economic, cultural and other relationships. Issues related to the study, understanding and refinement of terminology are not secondary. They will make it possible in the mode of relevance to build and adjust the content of professional activity, to compare its evolutionary changes and, in the end, to be guided in the prospects of its development. And first of all, these questions are important for designers, namely practitioners, analysts, researchers.*

**Keywords:** *design, design terminology, design as a science.*

Без термінології неможливо уявити жодну професію – наукову чи практичну діяльність людини. Термінологія, крім назви галузі науки про терміни, окреслення їх системи як сукупності позначень специфічних понять у певній сфері, є мовою професійного спілкування, важливим інструментом наукового пізнання, безпосередньо пов'язаного з категоріями мислення, засобом вербалізації певних смислових концептів як інформаційних структур людської свідомості.

Питання термінології актуальні постійно: у періоди становлення науки з фаху, її диференціації та розвитку, інтеграції в інші мовні, соціальні, культурні, історичні (часові) межі. До речі, слово “термін” походить від латинського *terminus*, що означає “божество меж та кордонів”; “кордон”, “межу”, “край”. Сьогодні під “терміном” ми розуміємо одиницю історично-сформованої термінологічної системи, котра означає поняття та його місце в цій системі, виражається словом або словосполученням, використовується у спілкуванні об'єднаних певною спеціалізацією людей, належить до словникового складу мови та підпорядковується її законам. Вважається, що у сучасних розвинених мовах до 90 відсотків нової лексики становлять наукові й технічні терміни.

Актуальність конкретної теми розгляду – питань термінології дизайну обумовлена контекстом особливостей її функціонування, становленням дизайну як науки в сучасних умовах розвитку.

Лінгвістичні чинники формування термінології дизайну розглядали такі вчені, як: О. Гурко [2], Я. Мар'янюк [9], Н. Тухарелі [12]. Серед тих, хто цікавився позалінгвістичними чинниками та питаннями уточнення семантичного змісту термінів дизайну, можна виділити: О. Бойчука [1], В. Даниленка [3], В. Лукова [8], В. Медведєва [10], М. Станкевича [11]. Значний теоретичний внесок належить й колективам авторів, що працювали над довідниковими виданнями [4, 5], що впливали й продовжують впливати на розвиток термінології дизайну.

Мета статті – провести загальний комплексний аналіз проблем термінології дизайну, зокрема українського, з'ясувати можливі перспективи щодо узгодженого розуміння ключового терміна “дизайн”.

У ході аналізу історичного розвитку дизайну з'ясовано, що його практичну й наукову основу становили такі дисципліни, як естетика, інженерне проектування, технологія промислового виробництва. Надалі, під час виконання конкретних практичних завдань, виникала необхідність у залученні допоміжних знань із галузей кольорознавства, ергономіки,

соціології, економіки тощо. Масштаби вже сучасного поширення дизайну представлені численними назвами його різноманітних спеціалізацій – дизайну транспорту, меблів, одягу, текстилю; дизайну ландшафтного, міського, виробничого чи житлового середовища; дизайну поліграфічної і телевізійної продукції, веб-дизайну, мультимедіа-дизайну тощо. Тож самі особливості становлення і розвитку діяльності дизайну сприяли залученню до складу дизайнерської термінології термінів із термінологій інших наукових дисциплін і галузей людської діяльності. Створену таким чином термінологічну систему дизайну фахівці з філології характеризують як інтеграційну і таку, що є типовою та продуктивною для нашого часу.

Так, у результаті наукового аналізу особливостей формування дизайнерських термінів російський філолог Н. Тухарелі логічно запропонував розподіляти їх на групи, що відповідають основним напрямкам дизайну – промисловому, середовища, графічному. При цьому зазначив, що наявні терміни, які є загальними (опорними) для цих трьох виокремлених основних тематичних пластів і які безпосередньо й утворюють специфіку мови дизайну. До них віднесено: найменування окремих галузей дизайну і напрямків дизайнерської діяльності, найменування дизайнерських професій, найменування основних об'єктів дизайнерського проектування, найменування основних етапів дизайнерського проектування/розробки, найменування основоположних для дизайнерського проектування процесів, найменування дизайнерської документації і адміністративних структур дизайнерської діяльності [12].

Як виявляє Н. Тухарелі, протягом усього свого розвитку для російської (радянської) термінології дизайну була властива широка варіативність термінологічних найменувань, де основним способом їх синхронного співіснування була синонімія. Основною ж тенденцією термінотворення в межах даної термінології дизайну дослідниця окреслює зростання ролі словобудови у номінації спеціальних понять. Зміни, що відбувалися в лексичному складі термінології дизайну, стосувалися таких явищ, як виникнення нових термінів, утрата старих, заміна одних термінів іншими, наявність термінологічних варіантів для окреслення одного й того ж самого поняття, утворення похідних термінів. З'ясовано, що ці зміни обумовлювалися дією як позамовних, так і мовних чинників розвитку термінології.

Наприклад, на початковому етапі становлення термінології дизайну в СРСР для окреслення фундаментальних понять дизайнерської діяльності вводили так звані “подвійні терміни”: “промислове мистецтво”, “художнє конструювання”, “художник-конструктор”, “технічна естетика” та інші. Це явище було обумовлене позалінгвістичними причинами, а саме необхідністю актуалізувати, позначити той стик, де відбувалося поєднання художньої і матеріальної культури та формувалася нова професія. Проте, при вкоріненні уявлень про дизайн необхідність в особливому конструюванні термінів відпала. До того ж під час їх використання виявляли і недоліки – ускладнене використання у науковій галузі через їх завищену асоціативність та громіздкість форми. Тож надалі (умовно назвемо це наступним етапом формування термінології дизайну), деякі з наведеного переліку термінів вийшли зі вжитку, а деякі залишилися функціонувати поруч із новими, запозиченими термінами “дизайн”, “дизайнер” та їх похідними. Сам процес запозичення цих термінологічних найменувань (від англійських “industrial design”, “industrial designer”) обумовлювався тим, що вони були визнані як міжнародні й могли задовольнити потребу у міжнародній співпраці даної галузі. Серед мовних причин запозичення – лаконічність та словоутворювальна активність цих запозичень, що значно полегшувало їх подальше функціонування в мові. Тож на прикладі залучення терміна “дизайн” можемо розглянути ще й поширену з часом тенденцію щодо використання одного слова-терміна замість громіздкого описового обороту [12].

Загалом, для будь-якої інтеграційної термінологічної системи, до якої віднесено й термінологію дизайну, властиве поєднання власних термінів і залученої (запозиченої) лексики. Надана у даному випадку характерна ознака інтеграційності визначається такими показниками, як: частка залученої лексики відносно до всієї термінологічної системи, різноманітність джерел залученої лексики, внутрішнє запозичення окремих фрагментів термінологічних систем, наявність пласту не власнозапозичених термінів. Так, серед власних термінів термінологічної системи дизайну виділяють такі, що утворені способом складення, – “формування”,

“середовищеутворення”, “антидизайн”, “кінодизайн” тощо. Найбільшого поширення набула комбінація запозиченого терміна “дизайн” з власними і раніше відомими термінами, яка відповідає словоутворювальній моделі “дизайн+іменник”, – “дизайн-програма”, “дизайн-система”, “дизайн-процес”, “дизайн-проект” тощо. Характерними є випадки термінологізації загальноживаних слів за рахунок їх поєднання з атрибутивним (орієнтувальним) компонентом – “дизайнерська розробка”, “дизайнерська документація”, “вимоги дизайну” тощо. Іноді трапляються семантичні перетворення за метафоричним принципом – “візуальний шум”, “каркас міського середовища”, “артикуляція простору” тощо [12].

Серед залученої лексики розрізняють власнозапозичені терміни – ті, які притаманні лише окремій галузі дизайну і є готовими лексичними одиницями, що позначають вузькоспеціальні поняття (“салоган”, “стріт-арт”, “графіті”, “бренд” тощо), та не власнозапозичені – ті терміни, які можна віднести до загальнонаукових чи таких, що притаманні суміжним з дизайном галузям (“аналіз”, “синтез”, “концепція”, “типологія” або “образ”, “форма”, “стиль”, “компоновка”, “конструкція”, “технологія” тощо). З метою семантичної однозначності останніх часто вказують уточнену сферу їх застосування – “аналіз у дизайні”, “синтез у дизайні”, “концепція в дизайні”, “типологія в дизайні”, “образ у дизайні”, “форма в дизайні”, “стиль у дизайні”, “технологія в дизайні” тощо [12].

Наприклад, у Великому комплексному словнику української мови визначення “образу” представлено як: 1) відбиття у свідомості людини того, що існує в дійсності, або чогось уявного; 2) спосіб і форма передачі дійсності у мистецтві; 3) зображення когось, чогось, здійснене засобами живопису, фотографії тощо [6, с. 384]. В дизайні ж під “образом” розуміють емоційно-чуттєве уявлення про призначення, сенс, якість та оригінальність твору дизайнерського мистецтва; категорію естетичної оцінки результатів дизайнерської творчості [4, с. 39]. Так, форма (від лат. forma – зовнішність, устрій) – це: 1) зовнішній вигляд, контури, зовнішні межі предмета, обриси людської фігури; 2) спосіб існування змісту, його організація і зовнішній вираз (філософія); 3) пристрій, за допомогою якого невиразна маса набуває обрисів, зовнішнього вигляду; 4) видимість чого-небудь, формальність у чомусь, що маскує сутність (переносне); 5) встановлений зразок чого-небудь, шаблон, правило, порядок у справі; 6) вид, тип, устрій, структура, система організації чого-небудь; 7) одяг усталеного зразка; 8) сукупність прийомів та образотворчих засобів у художньому творі; 9) вираження граматичного значення (мовознавство) [6, с. 585]. Форма ж у дизайні – це особлива організованість предмета, яка виникає в результаті діяльності дизайнера з досягнення взаємозв’язаної єдності всіх властивостей даного предмета – конструкції, зовнішнього вигляду, кольору, фактури, технологічної доцільності тощо [4, с. 55]. Подібне явище багатозначності, яке характерне наявністю у мовній одиниці (слові, фраземі, граматичній формі чи синтаксичній конструкції) кількох значень, називають полісемією. Вона виникає у процесі закономірного розвитку мови і для термінології дизайну є природним наслідком продуктивного використання технічних термінів, які належать до близьких або співвідносних сфер пізнання.

Дещо іншим, відмінним явищем загальномовної закономірності є синонімія. Особливість її функціонування в термінології те, що термінологічні синоніми стосуються одного й того ж поняття/об’єкта. В будь-якій термінологічній системі (у тому числі дизайну) синонімію вважають небажаною і з нею намагаються боротися. Терміни-синоніми виникають в результаті паралельного функціонування терміна іншомовного походження з терміном, який створений на основі рідної мови і виконує певну роль пояснення. Синонімічними можуть виявитися й кілька запозичених термінів чи термінів з власним автохтонним походженням.

Окреме проблемне поле становлять питання формування сучасної української термінології дизайну. Крім низки загальних проблем (у тому числі тих, які розглянуті вище), для українських дизайнерських термінів властиве поширене використання калькованих (переважно з російської мови) термінів, котрі не відповідають системі української мови. Безумовно, така прикраса ситуація також має своє логічне пояснення.

Зокрема, за результатами досліджень (наприклад, О. Колтун) відомо, що до кінця XIX століття у наукових колах Європи сформувалися два підходи до творення національної термінології – інтернаціональний (творення термінів на основі грецької чи латинської мови) і

народницький (творення термінів рідною мовою). Поштовхом до початку українського термінотворення стало заснування в Україні Наукового товариства імені Шевченка (НТШ, 1873 р.), учасники якого започаткували аналіз протистояння зазначених підходів. У 1907 році у Києві було організоване Українське наукове товариство, а у 1918 році при ньому почала діяти Термінологічна комісія, яку з 1921 року об'єднали з Правописно-термінологічною комісією при Українській академії наук і перетворили в Інститут української наукової мови Академії наук (ІУНМ). Уже 1931 року його розформували і створили Інститут мовознавства, який через два роки, у 1933-му, був ліквідований повністю. За час свого нетривалого існування ІУНМ встиг розростися до шести відділів, кожен з яких мав окремі секції (зокрема, у природничому їх налічували дев'ять). Завдяки фахівцям з ІУНМ було визначено основні загальні принципи творення термінології, які полягали у наступному: 1) термінологія має бути народною; 2) за відсутності готового терміна в народній мові потрібно створити його з українських морфем; 3) у разі повної непридатності новоствореного терміна його наукову назву можна запозичити з мови-джерела; 4) термін має бути легкозрозумілим і мати прозору внутрішню форму; 5) назва поняття має бути точною і однозначною; 6) термін має бути гнучким – придатним для творення похідних термінів; 7) термін має бути доброзвучним та економним. Проте окреслені принципи не застосовували, а згідно з “Рекомендаціями Всесоюзної наради з розроблення термінології у літературній мові народів СРСР”, затвердженої у 1961 році, чи не єдиним шляхом українського термінотворення стало калькування російських термінів або ж їх пряме запозичення [7].

Розлогішу інформацію щодо особливостей розвитку української термінології дизайну можна отримати з матеріалів дисертаційного дослідження кандидата філологічних наук Я. Мар'янка за темою: “Українська термінологія дизайну: процеси становлення, формування, розвитку” [9], дисертаційного дослідження О. Гурко за темою “Лексика графічного дизайну в українській мові кінця ХХ – початку ХХІ століття” [2] та деяких інших.

Безперечно, з набуттям Україною незалежності ситуація дещо змінилася. Напрацьовано сучасні вимоги до термінів, де серед іншого зазначена необхідність їх відповідності чинним міжнародним нормам. За цей час розроблено чимало україномовних словників, зокрема з дизайну. В контексті дизайн-освіти актуалізуються численні проблемні питання історії, теорії і практики дизайну в Україні. У цьому напрямку варто виділити значний особистий науковий внесок В. Даниленка, О. Боднара, О. Бойчука, О. Голубця, Т. Кари-Васильєвої, В. Косіва, О. Лагутенко, С. Мигалья, В. Прусака, Н. Сбітнєвої, Л. Соколюк, М. Станкевича, Р. Шмагала, О. Шила, М. Яковлева. Зрозуміло, що без застосування професійної дизайнерської термінології така фахова діяльність була б маломожливою. І тут ідеться не стільки про мовну поведінку у власній сфері чи засвоєння та створення фахових текстів, скільки про вагомість наявності семантичного змісту терміна, усвідомлення того, що термін не лише називає, а й вичерпно позначає те чи інше поняття і містить значно більше інформації, ніж просто термінологічна одиниця лексики. Тож украї важливим виявляється напрацювання поля спільноприйнятних та зрозумілих значень, їх кореляція й узгодження відносно сутнісних змін, які можливі з плином часу.

Так, у ході критичного аналізу відомий український мистецтвознавець М. Станкевич є не першим, хто піддає сумнівам доречність поширеного свого часу терміна “технічна естетика”. За припущеннями, його було створено за аналогією до “практичної естетики” Готфріда Земпера і ввів в обіг у 1954 році чеський дизайнер Петер Тучна. Дослідник зазначив, що “технічну естетику як теорію художнього конструювання розробляли для промислових виробів у СРСР та деяких країнах “соцтабору”, але в інших напрямках дизайну (графічного чи архітектурно-просторового) вона не спрацьовувала, а тому є очевидною помилкою” [11, с. 126]. Штучне, на думку М. Станкевича, й поняття “арт-дизайн”, виникнення якого належить до 1980-х рр. для позначення творчої діяльності, яка почала виходити за межі традиційного художнього конструювання і панівної на той час ідеології дизайну. Надалі, погоджуючись із запропонованим твердженням російського вченого В. Медведєва [10], що дизайн як мистецтво (арт-дизайн) – є видом дизайну з домінуванням естетичного начала, який спрямований на організацію художнього враження від сприйняття об'єкта. Подібне “проекування емоцій” за визначенням мети М. Станкевич наближає до завдань декоративного чи образотворчого

мистецтва, проте віддаляє його від завдань предметно-художньої творчості. Іншим “хибним” терміном, який поширився наприкінці ХХ століття, М. Станкевич назвав “нон-дизайн”. На його переконання, сутність цього терміна полягає у позначенні вербальної менеджерської чи маркетингової діяльності, але ніяк не графічно-проектної чи макетної розробки. Тобто, за змістом це є лише дослідження та програмування структур і стосунків між людьми; пропозиція стратегій для підприємств чи організацій з метою подальшого просування нової продукції, напрацювання концепцій нових промислових товарів; проведення рекламних кампаній чи ділових заходів, застосування нових методів і засобів професійного розвитку; організація й проведення презентацій нових товарів або послуг; підвищення ефективності продажів тощо.

Повністю погоджуємося й із обґрунтованими сумнівами щодо доцільності використання іншого суперечливого терміна – “етнодизайн”, який почали широко використовувати в Україні на зламі ХХ і ХХІ століть. Попри очевидну однакову логіку основних рівнів формоутворення у дизайні й народному мистецтві, етнодизайн на думку М. Станкевича, не є видом чи особливим напрямом творчості, а лише – стилістичною відміною дизайну [11, с. 129]. Загалом у результаті спостережень за функціонуванням тих чи інших дизайнерських термінів можемо виявити, що особливості їх введення пов’язані з певною актуалізацією концептуально-ідеологічного осмислення завдань дизайн-діяльності та, зрештою, – переходом до іншого якісного рівня її розвитку. Іншими словами, виникнення будь-якого, навіть не зовсім продуманого з позицій філології та узгодженого у професійній спільноті терміна має на меті відобразити нове, відмінне від того, що вже є. З часом, у разі осмислення, перевірки та сприйняття відмінного нового, – воно може органічно влитися до руслу загальної концепції діяльності дизайну або ж бути відкинутим як непотрібне зайве.

На підтвердження цього, крім наведених прикладів суперечності, обумовленої певною позицією сприйняття фаху, можемо звернутися й до історії появи й інших дизайнерських термінів, пов’язаних з явищами нового, ґрунтовно висвітлених у одній з останніх фундаментальних робіт з дизайну визнаного українського науковця О. Бойчука “Простір дизайну” [1].

Так, осмислення важливості щодо врахування ергономічних параметрів у процесі проектування промислових виробів зумовило, свого часу, виникнення терміна “ергодизайн” (“ergonomic design”). Тоді, в кінці 1980-х років, його позиціонували як нове спрямування, що утворилося на стику проєктивної ергономіки та дизайну. Переваги такого підходу до розробки були успішно апробовані на побутових речах промислового виробництва, меблях, робочому одязі, об’єктах міського й ландшафтного дизайну, знаках візуальної комунікації тощо. І, на сьогодні, вже не виникає сумнівів у тому, що будь-який дизайн має містити раціональну ергономічну складову, враховувати необхідні дані аналізу процесів експлуатації об’єкта й моделювання схеми оптимізації його конструкції чи форми. Тобто – бути “ергономічним”.

Так само не виникає сумнівів й у тому, що насправді нема окремого паралельного загальної дизайнерській діяльності “соціального дизайну”, оскільки будь-який високоякісний дизайн має бути соціально орієнтованим – передбачати певні соціальні запити суспільства та бути спрямованим на створення гармонійних зв’язків однієї людини з іншою чи окремої людини зі соціумом. Тобто бути, в тому числі, й “соціальним”.

Майже аналогічною виглядає ситуація з виникненням терміна “екодизайн”. Екологічні негаразди людської цивілізації, усвідомлення невідворотності погіршення умов існуючого стану довкілля змусили дизайнерів звернути увагу й на власні можливості та переглянути межу своєї відповідальності. Як і у випадку з ерго- чи соціальним дизайном, екологічний дизайн представив себе новим виокремленим напрямом із відповідною ідеологічною основою, яка пропагувала гармонійну взаємодію людини з довколишнім середовищем. Варто зауважити, що від початку, який стосується межі ХХ і ХХІ століть, екологічний дизайн був сприйнятий переважно як використання екологічно чистих (природних) матеріалів чи своєрідний акцент на “природоорієнтованій стилістиці” у вирішенні образу формоутворення дизайн-об’єктів. Це стосувалося здебільшого сфери дизайну інтер’єрів. Проте порівняно швидко були напрацьовані детальніші ознаки ідентифікації напряму, серед яких, зокрема, ідеться про: зниження енергетичних витрат на виробництво й експлуатацію виробу, орієнтацію на альтернативні й



раціональні (у кожному окремому випадку) сировинні ресурси, проектування об'єктів із застосуванням технологій вторинного використання сировини, маловідходних виробництв тощо. Завдяки своїй актуальності окреслені принципи стали вкрай важливими і доречними для всього сучасного дизайну, а інший – “неекологічний дизайн” – сподіваємося, що залишився в минулому.

Таким чином, ми постійно говоримо про “один і той самий дизайн”. Тобто, про художньо-проектну (або проектно-художню) діяльність стосовно тих чи інших об'єктів. Перелік таких об'єктів з часом оновлюється і розширюється, змінюються вимоги щодо їх розроблення, проте дизайн, як сутність назви та результату діяльності, залишається незмінним. Це свідчить, у тому числі, про вдалу сукупність як філологічних (про які йшлося вище), так і семантично-змістових ознак чи наративно-дискурсивних можливостей самого терміна-слова.

Для ілюстрації цього твердження розглянемо деякі маловідомі факти з еволюції терміна “дизайн”, наведені у ґрунтовному дослідженні сучасних китайських учених Ченг Чуко (Cheng Chuko) та Янг Пінг-Ю (Yang Ping-Yu) і представлені в контексті розвитку умов західної та східної культурних традицій. Зокрема, можемо переконатися, що, на відміну від існуючого, досить поширеного враження щодо нетривалої історії (лише з ХХ століття) дизайнерської діяльності, зі самим словом “дизайн” людство ознайомлене ще з періоду епохи Ренесансу. Вже тоді його використовували для позначення креслення чи ескізу роботи, а також – джерела формування найфундаментальнішого концепту кожної деталі твору. Похідне від латинського “design” (“designara”), в італійській мові воно перетворилося на “disegno”, у французькій – на “dessin”, англійській – “design”. Протягом ХV століття в Італії була розроблена художня термінологія, де поруч із вузьким почали застосовувати ширше значення слова “дизайн”. Так, згідно з тогочасними теоретичними напрацюваннями, пропонували розподіляти живопис на чотири складові елементи: рисунок (“disegno”), колір (“colorito”), композицію (“compositione”) і творчість (“invention”). Широке значення “disegno”-рисунок стосувалося творчої думки художника і було окреслене у “Трактаті про живопис” 1509 року. Відповідно до нього “disegno” вважали навіть важливішим, аніж “inventione”-творчість та розглядали як джерело усього мистецтва. В Англії у ХVІ столітті слово “design” означало кінцевий вигляд плану чогось, креслення (нарис) для твору. Проте його зміст уже охоплював поняття предмета прикладного мистецтва [13].

Китайські дослідники зазначають, що у ХVІІ столітті італійський художник Балдінуччі, ґрунтуючись на широкому визначенні “disegno”, охарактеризував його як використання ліній для конкретного вираження тих ідей, які були першими у свідомості людини та сформовані після такої фантазії, а потім представлені технічно. Крім того, він уточнив, що “disegno” впливає на схему, склад ліній та світлотіні – вирішує, де розмішувати кольори та використовувати інші методи, котрі проглядатимуться у завершній роботі. Інший тогочасний італієць Дзукаро, засновник Академії Св. Луки у Римі, вважав, що має бути різниця між внутрішнім та зовнішнім виявами “disegno”-рисунок. Тож, незважаючи на відчуття легкості щодо розуміння слова “disegno”, конкретне значення його змісту залишалося ще дещо невизначеним [13].

Погоджуємося з Ченг Чуко та Янг Пінг-Ю в тому, що промислова революція наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ століття призвела до низки змін у художній освіті Західної Європи. Якщо раніше її головною метою була підготовка професійних скульпторів, живописців для певного соціального класу, то відтепер, у тому числі, – навчання середньостатистичних громадян художнім вмінням та індустріальним основам задля забезпечення створення різного виду продукції, яка покращувала б добробут країни індустріального суспільства. Тож, через нові вимоги соціального середовища та промисловості, на початок ХІХ століття художня освіта стала більше призначеною для практичних цілей і покликаною розвивати художні смаки громадськості шляхом створення практичних продуктів. Ремесла, які дотепер були ручними, замінювали великими обсягами машинобудівних виробів, що, у наслідку, спричинило розподіл “художнього” та “технічного”, утворення супротиву та організацію численних асоціацій ремісників у всій Європі та у США.

Беззаперечним є й те, що реформа мистецтв та ремесел на чолі з Вільямом Моррісом, створений з його ініціативи у 1907 році Deutscher Werkbund у Мюнхені стали початком об'єднання художньої естетики з промисловістю та, на сьогодні, їх вважають часом відліку становлення професійної діяльності дизайнерів. Так, Ченг Чуко та Янг Пінг-Ю зазначають: якщо у першій публікації XVIII століття відома Британська енциклопедія “обмежувала” дизайн мистецтвом – переважно відносила його до гармонійного балансу між пропорцією, рухом та естетикою ліній (наближаючи його до значення композиції), то вже наприкінці XX століття у тій же Британській енциклопедії було зазначено, що дизайн є процесом планування та розвитку чогось у власній уяві. Більше того, акцентовано, що результат цього процесу – реалізація задуму будь-якого об'єкта, представленого у вигляді графіки або моделі, називається планом чи пропозицією і, як дизайн, її розглядати вже не можна. Широке значення слова “дизайн” також охоплювало внесення часткових узгоджень загальної ефективності об'єкта. Це могли бути питання щодо використання матеріалів, особливостей застосовуваних технологій, погодження балансу між загальним та елементами, ефективності сприйняття об'єкта тощо [13].

Показово, що саме європейські промислові виставки як колективна демонстрація тогочасних промислових технологій активізували рух навколо терміна “дизайн” і у країнах Сходу. Так, за результатами досліджень згаданих вище китайських учених, до Всесвітньої виставки у Відні 1873 року з Японії було відряджено шість виробничих стажерів для участі. Оскільки організатори цієї виставки використовували “дизайн” ключовим словом концепції, Нотомі Каїзіру, технічний фахівець з кераміки і один із японських стажерів, запропонував його змістовий відповідник, утворивши термін “цуан”. Цей новий термін був вигаданий для зручності пояснення слова “дизайн” під час Всесвітньої виставки у Відні й охоплював традиційні японські терміни “малюнок” та “сценарій”. В Японії ж для аналогічного позначення використовували термін “їдзянь”, де “ї” мало на увазі значення задуму чи плану, а слово “дзянь” означало призначення, думку або техніку. В їхній комбінації “їдзянь” було близьким до “здатності створювати” [13].

Ченг Чуко та Янг Пінг-Ю зазначили, що перекладений термін “цуан” японською мовою розкладався на “цу” – сюжет, зображення і “ан” – розгляд, які разом утворювали щось подібне до “показувати думки”. Оскільки термін “цуан” складався з китайських ієрогліфів японською мовою, його легко сприйняли і широко використовували китайці. За розвідками дослідників, найдавніший запис про “цуан”, уведений до китайських словників, можна віднайти у “Словнику Сі Хай” 1935 року. Він розташований перед англійським словом “design” і визначений як план узгодження форми, структури, кольору і декору перед розробленням творів мистецтва, ремесла, архітектури тощо. Тобто, “цуан” – це “заплановане зображення” стосовно до об'єктів архітектури, ткацтва, кераміки, скульптури чи металевих виробів, виробів з дерева, декоративного чи рекламного мистецтва тощо. Від часу впровадження образотворчої освіти у Китаї цей термін слугував метою щодо створення нових навчальних дисциплін, сприяння розвитку галузей, відродження етнічних надбань та впровадження зовнішніх запозичень [13].

Важливим фактом є й те, що у 1970-х роках Китай зацікавився дизайном і почав усвідомлювати відмінності у сприйнятті та стилі власного мистецтва. Прискорені процеси індустріалізації не лише змінювали спосіб життя китайського народу, який ставав дедалі більше подібним до західного, а й відобразилися на ставленні до дизайну. Продукти часто були створені за зовнішніми формами та прикрасами замість практичних конструкцій. “Цуан”-дизайн став стосуватися переважно стилю, моделі, візерунку та інших візуальних елементів, а отже, його первісне значення виражалось лише частково і поступово було втрачене. Щоб змінити цю ситуацію, наприкінці 1970-х – початку 1980-х років було подано клопотання про радикальну заміну терміна “цуан” на поняття “шейджи”, яке також означало б дизайн, але підкреслювало б відповідний принцип поєднання практичної та естетичної цінності. Це ознаменувало початок у Китаї потужного дизайнерського руху. Слово “шейджи” почали визнавати міжнародні організації у різних частинах світу, а термін “цуан” поступово використовували для означення технік орнаменту, креслень чи планувального мистецтва, що вже відрізняло його від сенсу “дизайну”, вираженого на Заході [13].

Таким чином, можемо засвідчити, що, зрештою, у західному, й у східному варіантах дизайн як термін окреслює певний план задуму. Відповідно, цей план можна розкласти на концептуальні та проектні складові його реалізації. Незважаючи на відмінності західної чи то східної культур цивілізаційного розвитку, людству вкрай необхідне поняття, яке б позначало саме цей важливий етап стосовно створення та появи чогось нового.

Умовно, окремо взяту термінологію можна вважати фіксацією смислів, які притаманні певній галузі, часу та принципів суспільних, економічних, культурних чи інших відносин. Як бачимо, питання, пов'язані з вивченням, осмисленням та уточненням термінології не є другорядними. Вони дають змогу в режимі актуальності вибудовувати й коректувати зміст і межі професійної діяльності, порівнювати її еволюційні зміни та, зрештою, орієнтуватися у перспективах її розвитку. І ці питання важливі насамперед для самих дизайнерів – практиків, аналітиків, дослідників.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук А. В. Пространство дизайнера: научно-популярное издание. Харьков : Нове слово, 2013. 367 с.
2. Гурко О. В. Лексика графічного дизайну в українській мові кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.02.01. Дніпропетровськ, 2008. 20 с.
3. Даниленко В. Я. Дизайн : підручник. Харків : ХДАДМ, 2003. 320 с.
4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / под общей редакцией Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. Москва : “Архитектура-С”, 2004. 288 с.
5. Дизайн. Словник-довідник / за ред. М. І. Яковлева. Київ : Фенікс, 2010. 384 с.
6. Дорошенко Т. С. Великий комплексний словник української мови. Харків : Торсінг плюс, 2009. 768 с.
7. Колтун О. В. Короткий словник грецьких і латинських морфем географічних термінів: навчальне довідкове видання. Львів : Палітурник, 2018. 33 с.
8. Луков В. А. Дизайн : тезариусный анализ: науч. монография. Москва : МГУ, 2007. 129 с.
9. Мар'янюк Я. Г. Українська термінологія дизайну: процеси становлення, формування, розвитку: автореф. дис. ... канд. філ. наук : 10.02.01. Одеса, 2011. 24 с.
10. Медведев В. Ю. Арт-дизайн в мире дизайна. Вестник СПГУТД. Санкт-Петербург : СПГУТД, 2007. № 13. С. 131–137.
11. Станкевич М. Протодизайн, концепція і морфологія дизайну. Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. статей. Київ : Фенікс, 2012. С. 122–131.
12. Тухарели Н. Л. Терминология дизайнера в лексической системе русского языка: автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.02.01. Москва, 1994. 27 с.
13. Cheng Chuko, Yang Ping-Yu. A discussion on the changes and progress of design-related terms URL: <http://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/Etymology%20and%20the%20Interplay%20of%20Design%20Terminology.pdf>. (дата звернення 11. 12. 2018).

#### REFERENCES

1. Boychuk, A.V. (2013). *Prostanstvo dizayna* [Design space ], Khar'kov: Nove slovo. (in Russian).
2. Hurko, O. V. (2008). “Lexicon of graphic design in the Ukrainian language of the late XX – early XXI century”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.01, Dnipropetrovsk, 20 p. (In Ukrainian).
3. Danylenko, V. Ya. (2003). *Dyzain* [Design], Kharkiv: KhDADM. (in Ukrainian).
4. Minervin, G. B. and Shimko, V. T. (2004). *Dizayn. Ilyustrirovannyi slovar'-spravochnik* [Design. Illustrated Dictionary-Directory], Moscow: Arkhitektura-S. (in Russian).
5. Yakovliev, M. I. (2004). *Dyzain. Slovnyk-dovidnyk* [Design. Dictionary-Directory], Kyiv: Feniks. (in Ukrainian).
6. Doroshenko, T. S. (2009). *Velykyi kompleksnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Great comprehensive dictionary of the Ukrainian language]. Kharkiv: Torsinh plus. (in Ukrainian).
7. Koltun, O. V. (2018). *Korotkyi slovnyk hretskykh i latynskykh morfem heohrafichnykh terminiv: Navchalne dovidkove vydannia* [A short dictionary of Greek and Latin morphemes of geographical terms], Lviv: Paliturnyk. (in Ukrainian).

8. Lukov, V. A. (2007). *Dizayn: tezariusnyy analiz: nauch. monografiya* [Design: Thesaurus analysis]. Moscow: MGU. (in Russian).
9. Marianko, Ya. H. (2011). "Ukrainian terminology of design: processes of formation, formation, development". Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.01, Odesa, 24 p. (in Ukrainian).
10. Medvedev, V. Yu. (2007). Art design in the design world, *Vestnik SPGUTD* [Herald SPGUTD], no. 13, pp. 131–137. (in Russian).
11. Stankevych, M. (2013). Protodesign, concept and morphology of design, *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia: zb. statei* [Essays on the history of Ukrainian design of the twentieth century: a collection of articles], Kyiv: Feniks, pp. 122–131. (in Ukrainian).
12. Tuhareli, N. L. (1994). "Design terminology in the lexical system of the Russian language", Thesis abstract for Cand. Sc.: 10.02.01, Moscow, 27 p. (in Russian).
13. Chuko Ch., Ping-Yu Ya. (2007) A discussion on the changes and progress of design-related terms. available at: <http://www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/Etymology%20and%20the%20Interplay%20of%20Design%20Terminology.pdf> (In English).

УДК 7.05: 68: 003.01

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.31>

**Наталія Вергунова**

<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Харківський національний університет

міського господарства ім. О. М. Бекетова.

[n.vergunova@gmail.com](mailto:n.vergunova@gmail.com)

**Сергій Вергунов**

<https://orcid.org/0000-0003-2603-9782>

кандидат мистецтвознавства, професор

Харківський національний університет

міського господарства ім. О. М. Бекетова.

[s.vergunov@gmail.com](mailto:s.vergunov@gmail.com)

### **ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРИ (20-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ)**

*У статті досліджено питання про формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття. Розглянуто особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування. Охарактеризовані смислові наповнення понять "мистецтво" і "виробництво" деяких теоретиків того часу, а також їх спроби щодо пошуку синтезу між мистецтвом, працею і виробленою продукцією, в процесі якого формувалася новий вид професії, котра стала своєрідним протодизайном ХХІ століття.*

**Ключові слова:** художня праця, виробниче мистецтво, інженер конструктор, художник-образотворець, інженер-художник.

**Наталія Вергунова**

кандидат історіографії, старший преподаватель,

Харківський національний університет

городского хозяйства им. А. Н. Бекетова

**Сергей Вергунов**

кандидат искусствоведения, профессор  
Харьковский национальный университет  
городского хозяйства им. А. Н. Бекетова

**К ВОПРОСУ О ПОЯВЛЕНИИ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА  
НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ (20-Е ГОДЫ XX ВЕКА)**

*В статье исследован вопрос о формировании промышленного дизайна на постсоветском пространстве в 20-х годах XX века. Рассмотрены особенности становления и развития этого процесса с позиций терминологического обоснования. Охарактеризованы смысловые наполнения понятий “искусство” и “производство” некоторых теоретиков того времени, а также их попытки в поиске синтеза между искусством, трудом и произведенной продукцией, в процессе которого формировался новый вид профессии, ставшей своеобразным протодизайном XXI века.*

**Ключевые слова:** художественный труд, производственное искусство, инженер-конструктор, художник-изобразитель, инженер-художник.

**Natalia Vergunova**

Candidate of Art Studies, Senior Lecturer  
O. M. Beketov National University  
of Urban Economy in Kharkiv

**Sergey Vergunov**

Candidate of Art Studies, Professor  
O. M. Beketov National University  
of Urban Economy in Kharkiv

**THE EMERGENCE OF INDUSTRIAL DESIGN IN THE POST-SOVIET AREA  
(THE 1920'S OF XX CENTURY)**

*The beginning of industrial design's formation started in the 20s years of the last century. It was the time of severe shocks of revolution – the First World War (1914–1918), which passed through a series of revolutions (February's bourgeois-democratic and October Socialistic 1917) in the civil war (1917/1918–1922/1923), which still are ambiguous and controversial. At the same time, these events have opened the new horizons and unexpected perspectives to millions of people, including culture. At that time the concept of new relations between art and production was developed, as well as its ideological saturation and functional purpose; a new type of profession was formed, which became a kind of protodesign of XXI century.*

*These fundamental and often irreconcilable complexities and contradictions can be traced in numerous articles of theorists (ideologists): O. Bric, N. Punin, B. Kushner, N. Tarabukin and others. Each of them has a personal point of view in terms of semantic content of “art” and “production”. Their vision of these categories, concerning their practical application for the creation of “new life” in general and new objects (things) of this life in particular, is also different. Some of them were concerned about the transformation of “pure” art into proletarian art, while others considered the main issue as an industrial relations and their reorganization in new realities.*

*The search for the synthesis between art, labor and manufactured products for everyday life became the main theoretical and practical task of “productivism” (industrial art). At the same time, the nature of labor was the key point in all this; these theoretical calculations were contributed to the emergence of a new design and artistic activity, which is now called industrial design.*

*Some attempts to find semantically correct names for a new profession and to offer a successful lexical form of this term were done. These are artistic work, industrial art, engineer*

*constructor, artist-visualizer, engineer-artist. The last term turned out to be the closest to a term “artist-designer” that appeared in the postwar period and was written in diplomas until 1992.*

*Thus, the formation of industrial design in the post-Soviet space in the 20's of XX century showed that most theoretical definitions and assertions in terms of concretization of the strategic tasks in art and production relations were inherently denying. They were also lack in constructive proposals based on practical achievements or theoretical consideration of proposed changes. Moreover, the prevailing diversity and polarity of thoughts led to the impossibility of defining the new art in terms of profession's terminology, as well as its policy guidelines, which, in turn, could become its theoretical and methodological basis.*

*In fact, this discrepancy of content dominant in this process of actively seeking solutions to emerging problems made certain postponement and it took almost fifty years (ICSID, 1969) for a common definition of industrial design to come.*

**Keywords:** *artistic work, industrial art, engineer constructor, artist-visualizer, engineer-artist.*

Початок формування промислового дизайну, тоді “виробничого мистецтва” на наших теренах припадає саме на 20-ті роки ХХ століття. Це був час важких революційних потрясінь – Перша світова війна (1914–1918), що перейшла через низку революцій (Лютнева буржуазно-демократична і Жовтнева соціалістична 1917 р.) у війну громадянську (1917/1918–1922/1923) – що і сьогодні сприймаються неоднозначно і суперечливо. Але ці події відкривають нові горизонти й незвідані перспективи перед мільйонами людей, у тому числі в культурі. Саме тоді складалася концепція нових відносин мистецтва і виробництва, її ідейне насичення та функціональне призначення; формувався новий вид професії, що стала своєрідним протодизайном ХХІ століття.

Ці складності та протиріччя, часто принципові й непримиренні, можна простежити в численних статтях сучасників (ідеологів) цих подій: О. Бріка [1], М. Пуніна [2], Б. Кушнера [3], М. Тарабукіна [4] та інших. Ці статті дають змогу по-новому поглянути на процеси, що відбувалися тоді, оцінити інтерпретації авторства пізніших, заангажованих дослідників, з огляду на “пропагандистські” вступні епохи військового комунізму, розвиненого соціалізму і капіталістичної орієнтації пострадянського простору.

Мета статті – висвітлити формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття, розглянути особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій термінологічного обґрунтування.

Вважається, що першим досвідом усвідомлення нових форм, видів та підходів у мистецтві РРФСР була петербурзька газета “Мистецтво Комуни” – тижневик, який видавали з грудня 1918 до квітня 1919 років. Саме в ньому опубліковані “...найвизначніші тоді писання коноводів мистецтва комуни <...> Маяковського, <...> Бріка, <...> Кушнера, <...> Пуніна...” та інших теоретиків “армії мистецтва” [5, с. 23].

У цих “писаннях”, в суперечках і обмінах думок поступово формували фундамент програми-максимум “Мистецтва Комуни”, її ідеологія і вектор розвитку на найближчі роки: “Мистецтво як пряме, матеріальне виробництво “речей” [5, с. 27]. Цю фразу можна розглядати як відправну точку в процесі виникнення промислового дизайну на пострадянському просторі: як ідеологічний маніфест, так і тимчасове гасло. Слід уточнити, що під “речами” в даному випадку розуміються не тільки духовні цінності – твори “чистого” мистецтва, а й цінності матеріальні: предмети та об’єкти для створення “нового побуту”. Ця теза багаторівнева. Спочатку, на першому рівні, вона дуальна: її необхідно сприймати і як процес створення – організація виробництва у нових реаліях, і як естетичну парадигму – ці речі повинні бути гарні, зручні та привабливі. Далі, ця двоїстість ділиться на підрівні “поглядів”, що вносить певний дисбаланс у процес формування термінологічного апарату нової діяльності.

О. Брік бачить “мистецтво, як і будь-яке виробництво”, розвиваючи положення про те, що ідея роздільного існування мистецтва і виробництва вже не є непорушним законом. М. Пунін проводить перше розмежування між “прикладництвом” і виробництвом: “Справа не в прикрасах, а в створенні нових художніх речей. Мистецтво для пролетаріату – не священний храм, де ліниво тільки споглядають, а праця, завод, що випускає всім художні предмети”. Що

таке “художні предмети”, не пояснюється, а ідеї “конструктивізму” ще не сформувалися і тільки “бродять у головах” [5, с. 27].

Поряд з цим, слідуючи революційним поривам, деякі автори висловлюють категорично радикальні погляди. Так, наприклад, Б. Кушнер у сьомому номері тижневика “Мистецтво Комуни” від 19 січня 1919 року стверджує: “Натхнення – порожня, безглузда казка... натхнення, безумовно, і безповоротно скасовується”. Хоча, в цьому ж номері, у редакційній статті, заявлено: “Ми вважаємо головним завданням пролетарського мистецтва повне знищення понять “вільна творчість” та “механічна робота” і заміна їх одним-єдиним поняттям – творча праця” [6]. Виникає резонне питання – хіба творча праця може бути без натхнення? І наскільки застосовні подібні судження до роботи токаря або пекаря, коли треба бездоганно виконувати технологічний процес виготовлення деталі або випікання хліба? На лице – явний соціальний утопізм.

Очевидно, що у кожного учасника своє смислове наповнення понять “мистецтво” і “виробництво”, а також своє бачення їх перетинів у практичному застосуванні до створення “нового побуту” в цілому і нових об’єктів (речей) цього побуту зокрема. Одних ідеологів турбувало питання трансформацій “чистого” мистецтва в мистецтво пролетарське, інших – роль мистецтва у промисловості, треті вважали головним питанням виробничих відносин і їх перебудову в нових реаліях.

Пошук синтезу між мистецтвом, працею та виробленою продукцією для повсякденного життя став основним теоретичним і практичним завданням “продуктивізму” (виробничого мистецтва). Але смисловий акцент при цьому робили на характері праці, як на завоюванні революції, коли “праця робітника (російською – “рабочего”) корінь – раб, рабство) з важкої примусової праці, проходячи творче горнило і отримуючи імпульс до досконалості, перетворюється з роботи в майстерність, мистецтво” [4, с. 21]. Разом з тим, ці теоретичні викладки, в результаті, сприяли виникненню нової проектно-художньої діяльності, яку ми сьогодні називаємо “промисловий дизайн”.

Серед інших характерних цитат з публікацій тих років, що розкривають ідеологічні посили і дають зрозуміти, як непросто склалися стосунки між “чистими” художниками, “протодизайнерами” і виробниками, доцільно відзначити твердження О. Бріка зі статті “От картины к ситцу”: “...основну думку виробничого мистецтва – про те, що зовнішній вигляд речі визначається економічним призначенням речі, а не абстрактними, естетичними міркуваннями, ще недостатньо сприйняли наші господарники, і їм здається, що художник, який прагне проникнути в “економічну таємницю” речі, пхає не у свою справу. Звідси неминуче прикладництво як наслідок відірваності художника від виробництва. Не отримуючи необхідних економічних директив, він мимоволі вдається до естетичних шаблонів” [1, с. 27–34].

Цей пасаж важливий для розуміння ролі дизайнера у процесі промислового виробництва. Написаний майже сто років тому, він, на жаль, досі є яскравою ілюстрацією сформованих відносин між дизайнерами і виробниками (якщо ми говоримо про наші терени), які живуть у різних професійних світах, тож їх орбіти дуже рідко перетинаються. Більше того, такі відносини екстраполювалися й у систему дизайнерської освіти на всьому пострадянському просторі: ми продовжуємо навчати студентів “абстрактним” спеціальностям, що мають достатньо переконливу теоретичну складову, але не мають, у своїй більшості, практичного втілення, необхідного сьогодні в реальному виробничому секторі економіки. Іншими словами, ми готуємо фахівців, зокрема промислових дизайнерів, які не можуть оперативної адаптуватися у виробничий процес. І в цьому кардинальна відмінність між нашими освітніми системами та підходами до освітнього процесу в західних країнах. І тільки останнім часом намітилися деякі спроби змінити таку систему.

Разом з тим, некоректно звинувачувати у сформованих відносинах тільки одну сторону: вина в цьому – обоюдна. ВНЗ складно контролювати насущні проблеми економічного блоку на сучасному етапі та швидко перебудовувати освітні програми відповідно до своїх потреб, часто користуючись морально та фізично застарілою науково-технічною базою. Промисловці не бажають вкладати гроші у підготовку потрібних їм профільних фахівців та в розвиток

навчальної інфраструктури, внаслідок чого програють усі: й університети, й промисловці, й споживачі. Тобто ті, заради яких і відбувається весь цей процес.

“Зовсім плачевне становище інженерів-конструкторів. <...> ... для виконання їх спеціальної конструкторської роботи немає рішуче ніякої, навіть емпіричної, навіть найнедосконалішої дисципліни” [3, с. 100].

Таким чином, деякі доктринери стверджували, що відтепер мистецтво – це і є виробництво; інші були впевнені, що мистецтвом потрібно називати працю як таку. Треті заявляли, що мистецтво повинно бути зрозуміле народом і певною мірою воно має нести практичне значення. У підсумку, таке різноманіття думок, іноді полярних, не сприяло планомірному розвитку та усвідомленому вдосконаленню. Але більшість дослідників сходилася на думці, що найближчим часом у виробництво мають прийти нові фахівці, спроможні привнести творче начало та емоційність мистецтва в промисловість, у процес виробництва нових речей для “нового побуту”. Відповідно, повинна була виникнути і нова професія (дисципліна), що систематизувала б цей процес, привівши його до корисного практичного результату.

Висловлюючи такі настрої, про це, зокрема, говорив Б. Кушнер у доповіді “Організатори виробництва”, прочитаній в Інституті Художньої Культури 30 березня 1922 року (тут і далі – пунктуація, орфографія і виділення збережені, як в оригінальному тексті. – *Н. В. і С. В.*): “Мистецтва і носії їх, художники, повинні увійти в виробництво. <...> Інженери-конструктори – це винахідники речей, організатори матеріалів, працівники форми. Сфера їх діяльності в принципі та сама, що й у художників-образотворників. <...> Тільки практичний досвід і традиція у справі оформлення в художників ширші, різноманітніші і кваліфікованіші. <...> Таким чином за основними ресурсами і методами роботи художники вже і зараз могли б із великим успіхом замінити інженерів-конструкторів. Звичайно, для цього їм треба було б попередньо засвоїти ті допоміжні знання, що необхідні для виробничого конструювання. Інакше кажучи, вони повинні були б стати інженерами-художниками” [3, с. 100].

Уже тоді були спроби знайти семантично правильні назви для нової професії, запропонувати вдалу лексичну форму цього терміна: художня праця, виробниче мистецтво, інженер-конструктор, художник-образотворець, інженер-художник. Останній термін виявився найближчим до терміна “художник-конструктор”, що поширився на наших територіях у повоєнний час, у другій половині ХХ століття, і його писали в дипломах про освіту до 1992 року.

Ідеологи революційних відносин мистецтва і виробництва розуміли, що їх ідеї можуть бути близькі тільки людям цієї нової професії, яких поки немає, але які мають з’явитися в найближчому майбутньому. А для цього таких людей треба підготувати: пояснити теорію і навчити практиці. Тобто створити необхідну навчальну базу. Ще в 1918 році О. Брік у статті “Мистецтво Комуни” закликав: “Треба негайно організувати інститути матеріальної культури, де художники готувалися б до роботи над створенням нових речей пролетарського побуту, де б виробляли типи цих речей, цих майбутніх творів мистецтва” [5, с. 29]. Згодом ці заклики будуть почуті, й такі програмні установки знайдуть відображення в “конструктивізм” як філософії революційної творчості.

У 1921 році в Москві вийшла з друку збірка “Мистецтво у виробництві”, що стала концептуально-теоретичною базою нового, революційного мистецтва, ідеологічною аксіомою якої є “впровадження елементів художнього в життя виробництва взагалі, перетворення форм виробничого процесу і форм побуту через мистецтво” [5, с. 31]. Це визначення щодо конкретизації та чіткості стратегічних завдань фактично перше в ряду спроб усвідомлення нових підходів у пролетарському мистецтві, його значення в суспільному житті. Але далі цього “програмного” визначення справа не пішла. Детального й уважного опрацювання заявлених завдань у збірнику “Мистецтво у виробництві” не виявилось, оскільки позначилася значна різноманітність і полярність думок. Теоретики нового мистецтва не могли визначитися з термінологією професії, а головне – з її програмними установками, які, своєю чергою, стали б теоретико-методологічною базою. Навіть у передмові “Пора понять”, Д. Штернберга, на той час завідувача відділу образотворчого мистецтва Народного комісаріату освіти, що відкриває



згадану збірку, немає вичерпного пояснення, чим саме “виробництво” відрізняється від “прикладництва”; тільки заявлено, що “мистецтво у виробництві означає найвищу доцільність і максимум кваліфікації” [7, с. 143], тому заклик “пора зрозуміти” залишається суто декларативним і не наближає до розв’язання проблем, пов’язаних із мистецтвом у виробництві.

Таким чином, формування промислового дизайну на пострадянському просторі у 20-х роках ХХ століття показало, що більшість теоретичних визначень і тверджень щодо конкретизації та чіткості стратегічних завдань у відносинах мистецтва та виробництва мали заперечливий характер і майже не супроводжувалися конструктивними пропозиціями, що підкріплені або практичними досягненнями, або мають на увазі теоретичне обґрунтування пропонованих змін. Більше того, превалююча різноманітність і полярність думок теоретиків призвели до неможливості визначення нового мистецтва в частині термінології професії, а також до її програмних установок, що, своєю чергою, стали б її теоретико-методологічною базою.

За фактом, з причини цього різночитання змістових домінант у процесі активного пошуку проблем, які виникали, знадобилося майже п’ятдесят років (ICSID, 1969), щоб прийти до спільного знаменника у формулюванні поняття промислового дизайну та окресленні кола його інтересів і професійних компетенцій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Брик О. От картины к ситцу. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1924. № 2. С. 27–34.
2. Карасик И., Пунин Н. Новое искусство. *Искусство XX века. Вопросы отечественного и зарубежного искусства*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский университет, 1996. Вып. 5. С. 57–68.
3. Кушнер Б. Организаторы производства. *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 3. С. 100–107.
4. Тарабукин Николай. От мольберта к машине. Москва : Работник просвещения, 1923. 44 с.
5. Чужак Н. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. № 1. 255 с.
6. *Iskusstvo kommuny: issues*. URL: [https://monoskop.org/Iskusstvo\\_kommuny](https://monoskop.org/Iskusstvo_kommuny) (дата звернення: 25.04.2019).
7. Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. USA : University of California Press, 2005. 268 p.

#### REFERENCES

1. Bryk, O. (1924). From picture to chintz, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 2, Moscow: LEF, pp. 27–34. (in Russian).
2. Karasyk, Y., Pushyn, N. (1996). New art, *Iskusstvo XX veka. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva* [Art of the XX century. Questions of domestic and foreign art], vol. 5, Saint Petersburg: Saint Petersburg University, pp. 57–68. (in Russian).
3. Kushner B. (1923). Production Organizers, *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 3, Moscow: LEF, pp. 100–107 (in Russian).
4. Tarabukyn, Nikolay (1923). Ot mol’berta k mashine [From easel to machine], Moscow: Rabotnyk prosveshcheniya. (in Russian).
5. Chuzhak, N. (1923). Under the sign of life-building (the experience of the awareness of the art of the day), *Levy front iskusstv* [Left Front of the Arts], vol. 1, Moscow: LEF, 255 p. (in Russian).
6. *Art of the Commune: issues*, available at: [https://monoskop.org/Iskusstvo\\_kommuny](https://monoskop.org/Iskusstvo_kommuny) (access date 25.04.2019). (in Russian).
7. Gough, M (2005). *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, USA: University of California Press. (in English).

УДК 398:271.222 (477.44) “16/19”  
DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.32>

**Катерина Семесь**  
<https://orcid.org/0000-0002-3639-7674>  
здобувач наукового ступеня  
Вінницький державний педагогічний університет  
ім. Михайла Коцюбинського  
knibe@meta.ua

**СТАРООБРЯДНИЦЬКІ ПОСЕЛЕННЯ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ  
ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ  
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ**

*У статті описано специфіку старообрядницьких поселень сучасного Жмеринського району в контексті культурних традицій Поділля. Висвітлено вплив історичних подій на спосіб життя та культурні традиції даних громад. Досліджено їх внесок у формування адміністративно-територіального устрою Жмеринського району (зокрема, на утворення нових поселень та їх районування), особливості будівництва і провідні види діяльності – традиційні для старообрядців загалом та специфічні, властиві тільки для даного регіону.*

**Ключові слова:** старообрядництво, етно-релігійні громади, старообрядницькі поселення, храмове будівництво, Східне Поділля.

**Екатерина Семесь**  
соискатель ученой степени  
Винницкий государственный педагогический университет  
им. Михаила Коцюбинского

**СТАРООБРЯДЧЕСКИЕ ПОСЕЛЕНИЯ ПОДОЛЬСКОЙ ГУБЕРНИИ  
КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ВОСТОЧНОГО ПОДОЛЬЯ  
ПОСЛЕДНЕЙ ЧВЕРТИ XVII – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

*В статье описано специфику старообрядческих поселений современного Жмеринского района в контексте культурных традиций Подолья. Освещено влияние исторических событий на образ жизни и культурные традиции данных общин. Исследовано их вклад в формирование административно-территориального устройства Жмеринского района (в частности, на образование новых поселений и их районирование), особенности строительства и ведущие виды деятельности – традиционные для старообрядцев в целом и специфические, присущие исключительно для данного регион.*

**Ключевые слова:** старообрядчество, этно-религиозные общины, старообрядческие поселения, храмовое строительство, Восточное Подолье.

**Kateryna Semes**  
Applicant  
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi  
State Pedagogical University

**OLD-BELIEVERS SETTLEMENTS OF PODILLYA PROVINCE  
AS AN ELEMENT OF CULTURAL LIFE OF EASTERN PODILLYA  
IN THE LAST QUARTER XVII – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

*Eastern Podillya is a multi-religious land, various ethnic groups lives here side by side for many centuries. They were obeyed to common laws and made a joint contribution to the development*

of their cities and villages. Simultaneously, different communities tried to preserve their own cultural identity, therefore they were creating separate settlements with unique architecture, traditions and specification.

*This multicultural palette was not stable due to constant changes in historical and political terms. Some nations received support, while others were oppressed. Because of this, the community of Old-Believers has been severely affected. But despite the permanent persecution and assimilation policy of the USSR, the Old-Believers communities of Eastern Podillya still retain their history, religion and cultural traditions.*

*The appearance of the Old-Believers in Ukraine is connected with persecution of them in Russia in the late XVII century. Many of them settled in the Podillya lands, since the then Polish authorities were interested in new settlements and gave them religious and economic privileges.*

*In view of the constant harassment of the Old-Believers faith on the part of the Russian Empire, the Old-Believers communities were mostly closed and settled far from the rest of the people, often in the forests, which affected their place names. Even in mixed settlements, the Old-Believers lived separately, preserving their specific social and cultural features: language, national costumes, architecture and type of activity.*

*The modern Zhmerynka district is one of the most famous multicultural centers of the Eastern Podillya. At least four ethno-religious communities live here for centuries. The Old-Believers had a significant influence on the formation of the administrative-territorial structure of this region.*

*The first Old-Believers settlement – the village of Chernyatin – emerge here in the XVII century on the land of the Polish prince Lyubomyrsky. Subsequently, a new landowner evicted them to the south, and they founded a new settlement in the forest, which was called Sloboda Cherniatynska. At the new place, they immediately built a wooden church in a log house, which was later named after St. Philip. They had an unconventional specification – they were engaged in gardening and growing fruit and berry crops. The people from Sloboda Cherniatynska founded two more villages – Martynivka and Oleksandrivka, where Ukrainians and Russians lived together.*

*The village of Zhukivtsi from the beginning was multi-religious: Orthodox, Old-Believers, Catholics and Jews lived here together. The Old-Believers of Zhukivtsi were strongly united and organized for defending of their own property and religious interests. For example, they managed to rebuild a burnt church in a time, when it was forbidden by Nicholas I. To get around the ban, the building of a new temple was made secretly in the woods, after that it was transported and assembled overnight. In accordance with the Old-Believer tradition, this church is assembled from a log without any nail and has two domes.*

*The village of Ludavka is also multi-ethnic. It is as divided into two parts: the western parts of the village occupy Ukrainians, and in the east live Old-Believers from Russia. Both ethnic groups were mostly engaged in agriculture, and most of the Old-Believers also rented gardens and worked on stone and joinery work. Well-known the Old-Believers family of the Bahins, who manufactured and sold wheels for the wagons. In Ludavka was an Old-Believer church, which had one dome and a three-tiered iconostasis. It was exposed to fires twice and was rebuilt both times, but in the 1960's the Soviet authorities shut her down and transformed into a village club.*

*The Old-Believers of Ukraine are a distinct ethnic group that differs both from the indigenous population and from the Russian Orthodox who live here. Living in a foreign country, even in the multi-ethnic settlements, they tried not to assimilate with the local population and retain their traditions. At the same time, the Old-Believers of the Zhmerynka district partially accepted the tradition of gardening of the Ukrainians, adapting it to their own needs.*

**Keywords:** *Old-Believers, ethno-religious communities, Old-Believers settlements, temple building, Eastern Podillya.*

Поділля – поліетнічний та полірелігійний край, де впродовж багатьох століть пліч-о-пліч мешкають представники різних етнічних груп. Мешкаючи на спільній території, етно-релігійні громади підкорювалися спільним законам і робили спільний внесок у розвиток культурної, соціальної та економічної сфер життя міст і сіл. Водночас кожна громада прагнула особистої самоідентифікації, тому часто намагалася гуртуватися на окремій території,

підтримувала сильні міжособистісні зв'язки, виробляла та підтримувала систему власних цінностей, традицій і внутрішньогрупових порядків. Тому питання міжкультурного діалогу і збереження національної спадщини кожного окремого етносу на теренах краю завжди було актуальним.

Із плином часу мультикультурна палітра Східного Поділля піддавалася трансформації, залежно від поглядів влади та інших соціально-економічних факторів. Особливо жорстких змін вона зазнала внаслідок багаторічної політики СРСР, спрямованої на асиміляцію “братніх народів”. У цей період відбувалася підміна традиційних цінностей окремих націй спільними та уніфікованими: релігійні свята забороняли, натомість впроваджували нові, “державні” свята; колективізація та індустріалізація фактично знищували традиційні промисли і способи господарювання, а також позбавляли селян економічної самостійності.

У даному контексті чи не найбільших утисків зазнавали старообрядницькі громади, висока релігійність та орієнтація на приватне підприємництво яких не вписувалися в тогочасну радянську доктрину. Враховуючи ще й політику попереднього царського режиму, за якої старообрядцям забороняли відкрито здійснювати обряди, а їх постійно піддавали гонінням і тортурам, іноді здається неймовірним, що вони досі існують. Навпаки, прибічникам древлеправослав'я вдалося не лише зберегти свою історію та віру, а й підтримувати власну культурну самобутність, втілюючи її у побуті, архітектурі та способі життя громад.

Найгрунтовніші дослідження старообрядництва України представлені у працях Ю. Волошина [4], П. Єремєєва [5] та С. Таранця [9; 10]. Важливим джерелом інформації про устрій і традиції життя старообрядців є архівні матеріали [1; 8], етнографічні дослідження [6; 7] та нариси з історії окремих міст та сіл [2; 3].

У зв'язку з тим, що заявлена тема ще не всебічно не вивчена, залишається багато нерозкритих питань, зокрема щодо специфіки окремих старообрядницьких поселень Поділля та їх розвитку у світлі історико-культурних тенденцій. Із урахуванням актуальності окресленої проблеми та необхідності дослідити різні аспекти соціокультурного життя старообрядців, метою статті є визначення специфіки старообрядницьких поселень у контексті культурних традицій Поділля. Матеріалом дослідження слугували старообрядницькі традиції сіл Слободи Чернятинської, Мартинівки, Олександрівки, Жуківців та Людавки, які належать до сучасного Жмеринського району.

Російські старообрядці почали проникати на територію України в останній чверті XVII ст., з початком гонінь на них у Росії. За станом на 1845 р. найбільше старообрядців – 5836 осіб – мешкали у Подільській губернії. Вони компактно розселились у Балтському, Вінницькому, Літинському, Ушицькому та Ямпільському повітах. Оскільки територія Поділля тоді була спустошена постійними татарськими набігами, польські магнати були зацікавлені у залученні нових поселенців. Таким чином, забезпечивши старообрядцям свободу віросповідання та певні економічні пільги, шляхтичі отримували дорогоцінні робочі руки [4, с. 25–26].

Ментальність старообрядців формувалась у жорстких умовах постійних гонінь та гноблення, що спричинило потребу ревно зберігати звичаї, котрі офіційна Церква проголосила єрессю. З цією метою старообрядці часто облаштовували свої поселення окремо від іншого населення. Почуваючись релігійними біженцями, вони шукали усамітнені місця, майстерно використовуючи для прихистку від сторонніх очей особливості місцевого ландшафту, зокрема ліси. Звідси походять деякі топоніми (Балки, Борсків – від рос. “бор” – хвойний ліс, Пеньківка – пеньки на місці вирубаного лісу).

Згодом стали виникати поселення, де старообрядці мешкали спільно з представниками інших етнічних та релігійних груп, однак навіть у таких умовах вони зберігали специфічні соціально-побутові та культурні риси: мову, національні костюми, характер містобудови, вид діяльності та ін. Наприклад, старообрядницькі будинки розташовували перпендикулярно до вулиці, їхні вікна виходили на подвір'я, у той час, як українські хати споруджували “обличчям” до вулиці. На відміну від українців, котрі були переважно землеробами, старообрядці віддавали перевагу ручній праці: вони були теслями, мулярами, пічниками та ін. Найімовірніше, дана специфіка сформувалась внаслідок постійної зміни місць проживання – у таких умовах

доцільніше володіти ремеслом, яке можна було б застосувати на будь-якому новому місці, а не прив'язуватися до землі. Цікаво, що існували так звані “робочі” села, у кожному з яких був свій “традиційний” вид діяльності. Так, борсківчани були теслями, а мешканці сусідніх Курників та Людавки – мулярами [6, с. 21], що також може свідчити про дотримання внутрішніх традицій старообрядницьких поселень і тісний зв'язок між їхніми мешканцями.

Одним з найвідоміших мультикультурних осередків Східного Поділля є містечко Жмеринка, де поруч із православними церквами діють храм Російської старообрядницької православної церкви, Римо-Католицький костел та синагога (раніше їх було шість). Про мультикультурний колорит Жмеринки склали жарти та легенди, однак ще 150 років тому тут був лише дубовий ліс між двома селищами – Великою і Малою Жмеринками. Своім заснуванням містечко завдячує будівництву залізниці сполученням Київ–Балта у 1865–1870 роках. Спершу це була залізнична колонія для робітників поруч зі станцією “Жмеринка” але вже у 1903 р. Жмеринка отримала статус міста, а у 1921 р. було утворено Жмеринський повіт, до якого увійшли 12 волостей з Могилів-Подільського, Ямпільського, Вінницького та Літинського повітів Подільської губернії [1, с. 70].

Потужний торговельний потенціал приваблював сюди нових економічно-активних поселенців з навколишніх сіл, зокрема старообрядців, чия підприємливість давала їм змогу потужно конкурувати з єврейським населенням. Власне, старообрядці, які мешкали на території сучасного Жмеринського району, значно вплинули на формування адміністративно-територіального устрою краю.

Перші старообрядницькі поселення на території сучасного Жмеринського району виникли у XVII ст. на землях, що належали польському князеві Любомирському, де було засноване село Чернятин. Із часом власники землі змінювалися, один з них – Ігнатій Вітославський – виселив усіх старообрядців за півтори версти на південь від села, де вони заснували нове поселення у лісі [8, с. 629]. Спершу, у зв'язку з самоназвою древлеправославних, село назвали Пилипи, однак з часом його перейменували на Слободу Чернятинську (ймовірно, це пов'язано з тим, що усі села, котрі мали податкові пільги, називалися “слободами”) [2, с. 441]. З часу переселення на нові землі старообрядці, відомі серед місцевого населення як “пилипівці”, відразу ж збудували дерев'яну церкву в зруб, яку згодом найменували на честь святителя Пилипа [8, с. 629]. Дана церква діє й досі, проте нині вона обкладена цеглою.

Населення Слободи Чернятинської постійно збільшувалося: за офіційними даними, у 1835 р. тут значилося 88 старообрядців, у 1857 р. – 271, а у 1891 р. – 120 старообрядницьких господарств. Специфікація цієї громади була нетрадиційною: вони займалися садівництвом, вирощували смородину, малину та інші плодово-ягідні культури. Також значна частина населення працювала на місцевому пивоварному заводі. Наразі у Слободі Чернятинській налічується близько ста старообрядницьких домів [9, с. 186–187].

Поруч зі Слободою Чернятинською є ще два села зі значним старообрядницьким населенням – Мартинівка та Олександрівка. Перше з них заснував близько 1786–1788 років виходець із Чернятина, старообрядець Мартин. Можна припустити, що разом з Мартином переїхала невелика група старообрядців, однак вони унаслідок змішаних шлюбів із часом асимілювалися з українцями, особливо після притоку нових людей у зв'язку з будівництвом спиртзаводу [2, с. 451–452].

Інше село – Олександрівка – виникло на початку XX ст. як результат Столипінської аграрної реформи. Поміщик Павло Миколайович Олександров, на честь якого й було назване поселення, розпродав свої землі селянам-старообрядцям зі Слободи Чернятинської, а також українцям з кількох інших сіл. Спершу в селі було дві вулиці, на одній з яких жили українці, а на іншій – древлеправославні [2, с. 484], що яскраво ілюструє прагнення старообрядців гуртуватися окремо від інших етно-релігійних громад.

Старообрядницьке поселення у с. Жуківці належить до останньої значної хвилі переселень із Дону на територію Поділля. Спершу вони поселилися у кінці XVIII ст. на землі, орендованій у поміщиці Потоцької на правах чиншу [9, с. 157]. За однією з версій, назва села

походить від прізвища багатой сім'ї Жуковцевих, яка однією з перших переїхала сюди [2, с. 459].

Населення Жуківців та сусіднього села Сідави (присілкою котрого тоді були Жуківці) було полірелігійним. За станом на 1901 р. тут проживали 982 особи православного віросповідання, понад 1000 осіб старообрядців-попівців, а також незначна кількість католиків та євреїв. Ключовою сферою зайнятості для усіх селян були землеробство і частково садівництво, побічними сферами – робота на залізниці й виробництво полотна. Серед старообрядців поширеними були такі ремесла, як теслярство, столярництво, виробництво цегли та ін. [8, с. 282].

Жуківській старообрядницькій громаді були властиві велика згуртованість та організованість, це відображалось у відстоюванні своїх майнових прав перед землевласниками й захисті власних релігійних почуттів. Зокрема, яскравий приклад самоорганізації трапився під час поновлення гонінь на старообрядців за правління Миколи I. У цей період головним завданням влади було не допустити, щоб “розкольники” залучали до своєї віри нових людей. З цією метою забороняли публічні здійснення обрядів, а також відновлення старих храмів та будівництво нових. Однак старообрядці Жуківців зуміли хитрістю обійти дану заборону й у 1847 р. відбудували спалений храм. Аби не привертати сторонньої уваги, вони потайки виготовили у лісі зруб нового храму, після чого за одну ніч його перевезли й зібрали. Хоча попередні спроби самовільного будівництва закінчувалися невдачами (за вказівкою влади початі будівлі кілька разів спалювали), руйнувати готову церкву з хрестами на куполах ніхто не наважився. Відповідно до старообрядницьких традицій, дана церква зібрана з бруса без жодного цвяха, має два куполи. У радянський час її перетворили в сільський клуб [9, с. 41], а багато парафіян виїхали до Жмеринки та Вінниці, однак тепер вона відновила свою діяльність.

Село Людавка також є поліетнічним – тут і досі спільно проживають українці й старообрядці. Воно було засноване у XVII ст., першими поселенцями тут стали українці, котрі заселили західну частину села, у той час, як старообрядці обрали його східну частину (хоча окремі садиби траплялися у центрі та інших частинах села). На кінець XIX ст. Людавка стала одним з найбільших старообрядницьких поселень Поділля – тут мешкали 908 старообрядців та 786 українців православного віросповідання [8, с. 216]. Обидві етнічні групи займалися переважно землеробством, причому більшість старообрядців, окрім того, орендували сади (як у своїй окрузі, так і далеко від Людавки), займалися кам'яними та столярними роботами [8, с. 215].

Відомою стала родина старообрядців Бахіних, котрі переїхали до Людавки з Тамбовської губернії. Вони виготовляли колеса для возів і торгували ними. На початку XX ст. Василь Бахін організував колісну майстерню, за рахунок якої значно примножив свій капітал і викупив маєток генеральші Корвін-Красинської у с. Почапинці, де звів будинок для своєї доньки (нині там розміщене Жмеринське райсільгоспуправління) [2, с. 478].

Давній старообрядницький храм існував до пожежі 1901 р., згодом його відбудували у цеглі, однак він знову горів у 1921 р., а реставраційні роботи тривали до 1926 р. Людавська церква була освячена на честь Покрови Пресвятої Богородиці, мала один купол і триархусний іконостас. Після приходу радянської влади становище віруючих значно погіршилося, вперше церкву закрили у 1934 р. Хоча у 1941 р. вона й відновила свою роботу, в 1960-х роках її закрили остаточно, а приміщення передали під сільський клуб [9, с. 166]. Начиння і майно вдалося зберегти і передати у старообрядницьку церкву м. Вінниці.

За трьохсотлітню історію перебування в Україні старообрядці досі зберігають свою національно-релігійну ідентичність і вшановують древні традиції. Старообрядці України – самобутня етнічна група, яка сильно відрізняється не лише від корінного населення, а й від росіян православного віросповідання, які мешкають тут. Навіть якщо не брати до уваги релігійну сферу, не можна не помітити відмінностей у ментальності та світосприйнятті, надання переваги традиційному перед інноваційним, що відображається у способі життя громади.

Через жорсткі умови, які влада перманентно створювала для “недопущення поширення розколу”, осередям ментальності старообрядців стали опір нав'язуванню чужих цінностей і

наполегливе, вперте відстоювання власних давніх традицій. Це, а також відчуття єдності, властиве громадам, які змушені жити на чужині, призвело до тривалої самоізоляції древлеправославних – навіть у поліетнічних поселеннях вони намагалися триматися разом, не асимілюючись із корінним населенням. У той же час, старообрядці Жмеринського району частково перейняли в українського населення традиції садівництва, однак вони не заводили власних садів, а орендували їх, що дозволяло не прив'язуватися до землі, а залишатися мобільними. Таким чином, політика, спрямована на викорінення старообрядництва як явища, надала їм упевненості у правоті власних переконань і стала запорукою формування їхньої унікальності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев П. Н. Иллюстрированный путеводитель по Юго-Западным казенным железным дорогам / сост. П. Н. Андреев. Киев : Тип. С. В. Кульженко, Ново-Елисаветинск, № 4, с. д., 1898. 640 с.
2. Антонюк М. Через віхи історії. Частина перша: художньо-документальне видання. Вінниця : О. Власюк, 2006. 574 с.
3. Бінківський М. І., Овчарук М. М., Райчук М. М. На перехресті шляхів і доль. Жмеринка і жмеринчани. Київ : “ЕксОб”, 2002. 286 с.
4. Волошин Ю. Древлеправославні християни в Україні. *Людина і світ*. 2000. № 4. С. 24–27.
5. Єремеев П. Протекція та бездіяльність влади на місцях як фактор збереження старої віри в умовах державних утисків кінця XVII – середини XIX ст. (на матеріалах Харківщини). *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії*: Зб. наук праць. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. Вип. 12. С. 214–223.
6. Полищук Т. И. Замечания об островных старообрядческих говорах Винницкой области Украины. *Старообрядчество на Винниччині*: Історико-етнографічний нарис сіл Борсков Тиврівського та Людавка Жмеринського районів. Вінниця : ТОВ “Віндрук”. 2009. С. 18–26.
7. Свинцова Л. Н. Культурно-религиозный аспект адаптации старообрядцев Подолья в традиционной бытовой сфере в XVIII – начале XX вв. *Старообрядчество на Винниччині*: Історико-етнографічний нарис сіл Борсков Тиврівського та Людавка Жмеринського районів. Вінниця : ТОВ “Віндрук”. 2009. С. 6–18.
8. Сецинский Е. Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета: Приходы и церкви Подольской епархии / Под ред. свящ. Евфимия Сецинского. Каменец-Подольский : Типография С. П. Киржацкого, Николаевская площ., д. № 5, 1901. Вып. 9. 933 с.
9. Таранец С. В. Старообрядчество Подолии. Киев, 2000. 239 с.
10. Таранец С. В. Старообрядчество Украины: вопросы истории и его современного состояния. *Старообрядчество: история и культура*: Сб. ст. / под ред. Дементьевой Л. С., Инговатова В. Ю. Барнаул. “Фонд поддержки строительства Храма Покрова Пресвятыя Богородицы Русской Православной Старообрядческой Церкви”, 2003. Вып. 2. С. 58–65.

#### REFERENCES

1. Andreev, P. N. (1898). *Illyustrirovannyy putevoditel po Yugo-Zapadnym Kazennym zheleznyim dorogam* [Illustrated Guide to the South-West State Railways], Kyiv: Tip. S. V. Kul'zhenko. (in Russian).
2. Antoniuk, M. (2006). *Cherez vikhy istorii. Chastyna persha: khudozhno-dokumentalne vydannia* [Due to milestones in history. Part One: artistic and documentary edition], Vinnytsia: O. Vlasjuk. (in Ukrainian).
3. Binkivskyyi, M. I., Ovcharuk M. M., Raichuk M. M. (2002). *Na perekhresti shliakhiv i dol. Zhmerynka i zhmerynchany* [At the crossroads of roads and fates. Zhmerynka and Zhmerynka citizens] Kyiv: “EksOb”. (in Ukrainian).
4. Voloshyn, Yu. (2000). Old-Orthodox Christians in Ukraine, *Liudyna i svit* [Human and world], no. 4, pp. 24–27. (in Ukrainian).

5. Yermieiev, P. (2009). The Protection and Inaction of the Local Authorities as the Factor of Preservation of the Old Belief in the Conditions of State's Oppression from the end of XVII to the middle of XIX centuries (after the example of Kharkiv Region), *Aktualni problemy vitchyznanoi ta vsesvitnoi istorii: Zb. nauk prats* [Actual problems of home and world history: Collection of Young Scientists Articles], Kharkiv: V. N. Karazin Kharkiv National University, vol. 12. pp. 214–223. (in Ukrainian).
6. Polishchuk, T. I. (2009). Notes about the Old-Believers insular dialects of the Vinnytsia region of Ukraine, *Staroobriadnytstvo na Vinnychchyni: Istoryko-etnografichni narys sil Borskov Tyvrivskoho ta Liudavka Zhmerynskoho raioniv* [Old-Believers in Vinnytsia: Historical and ethnographic sketch of villages of Borskov of Tyvrivsky and Lyudavka of Zhmerynka districts], Vinnytsia: TOV "Vindruk", pp. 18–26. (in Russian).
7. Svintsova, L. N. (2009). The cultural and religious aspects of the adaptation of the Old-Believers of Podillya in the traditional household sphere in the XVIII – early XX centuries, *Staroobriadnytstvo na Vinnychchyni: Istoryko-etnografichni narys sil Borskov Tyvrivskoho ta Liudavka Zhmerynskoho raioniv* [Old-Believers in Vinnytsia: Historical and ethnographic sketch of villages of Borskov of Tyvrivsky and Lyudavka of Zhmerynka districts], Vinnytsia: TOV "Vindruk", pp. 6–18. (in Russian).
8. Setsinskiy, E. (1901). *Trudy Podol'skogo eparchial'nogo istoriko-statisticheskogo komiteta: Prikhody i tserkvi Podol'skoy eparkhii* [Proceedings of the Diocesan Historical and Statistical Committee: Parishes and churches of the Podolsk diocese], Kamenets-Podilskiy: Tipografiya S. P. Kirzhatskogo. vol. 9. (in Russian).
9. Taranets, S. V. (2000). *Staroobryadchestvo Podolii* [The Old-Believers of Podolia], Kyiv. (in Russian).
10. Taranets, S. V. (2003). The Old-Believers of Ukraine: issues of history and their current state, *Staroobryadchestvo: istoriya i kul'tura* [Old-Believers: history and culture], Barnaul: "Foundation for the construction of the Church of the Intercession of the Most Holy Theotokos of the Russian Orthodox Old Believers Church", vol. 2. pp. 58–65. (in Russian).

УДК 7.012(045)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.33>

**Марта Гладчук**

<https://orcid.org/0000-0002-4066-6371>

аспірант

Національний університет "Львівська політехніка"

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

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО ФОРМОУТВОРЕННЯ У ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОМУ ДИЗАЙНІ

*У статті окреслено сучасні тенденції застосування трансформаційного формоутворення в дизайні предметно-просторового середовища. На основі ґрунтовного аналізу наукових публікацій та світового проектного досвіду відповідної тематики в роботі запропоновано п'ять основних тенденцій, описано їх характерні особливості та специфічні вимоги до об'єктів, які проектують відповідно до них. Встановлено, що описані тенденції в різних сферах дизайнерської діяльності проявляються більшою чи меншою мірою, залежно від потреб кожної конкретної сфери.*

**Ключові слова:** тенденції, дизайн-об'єкт, трансформаційне формоутворення, мультифункціональність, мобільність.



**Марта Гладчук**

аспірант

Национальный университет “Львовская политехника”

## **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПРИМЕНЕНИЯ ТРАНСФОРМАЦИОННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ДИЗАЙНЕ**

*В статье очерчены современные тенденции применения трансформационного формообразования в дизайне предметно-пространственной среды. На основе тщательного анализа научных публикаций и мирового проектного опыта соответствующей тематики в работе предложено пять основных тенденций, описаны их характерные особенности и специфические требования к объектам, проектируемых в соответствии с ними. Установлено, что описанные тенденции в различных сферах дизайнерской деятельности проявляются в большей или меньшей степени, в зависимости от потребностей каждой конкретной сферы.*

**Ключевые слова:** тенденции, дизайн-объект, трансформационное формообразование, мультифункциональность, мобильность.

**Marta Hladchuk**

Postgraduate Student

Lviv Polytechnic National University

## **MODERN TRENDS OF APPLICATION OF TRANSFORMATIONAL SHAPE-FORMING IN THE OBJECTIVE-SPATIAL DESIGN**

*The aim of the article is to highlight the modern tendencies of application of transformational shape-forming in the objective-spatial design. On the basis of a thorough analysis of scientific publications and world project experience related to this topic, 5 main tendencies were proposed:*

*1. Functionality augmentation or the tendency to complication – is a result of a high demand for multifunctional furniture and equipment, which can replace the multiple single-function furniture pieces of different functional zones, in the conditions of small-sized housing. The practical significance of such furniture and equipment is determined by the number and quality of the functions performed. The purpose of such objects is to provide comfortable, full-fledged accommodation of people in a limited space of small-size housing.*

*The design objects must meet such requirements as multifunctionality, ability to replace all, or almost all single-function furniture of a specific functional zone, constant adaptation to human needs, etc.*

*The largest number of examples corresponding to this tendency belong to the field of design of furniture and equipment for residential areas (for example: Joe Cesare Colombo's “Universal living container for teens”, Luke Nechetto's Cubitat housing module and Boxetti modular furniture transformers).*

*2. Semantic and figurative oriented transformation – is focused on the process of transformation itself, the ideas it represents, but not the number of possible functions. The goal is to bring transformational shape-forming to a qualitatively new level of artistic perception and positioning of the objects with variable geometry as the pieces of art.*

*This trend is promising for the development of public and exhibition spaces, kinetic sculptures and installations, conceptual alternative housing and office spaces, and is more common in art and architecture than design.*

*Requirements for objects are: non-standard design solutions, positioning of the transformation process as an artistic installation, presence of a powerful semantic load that dominates the functional component. Examples: the Monohedron mobile house by Andrej Cverha, “Living” sculptures by Lee Hunbo, etc.*

*3. Development of objects with a high level of mobility and compactness – a trend which is focused on creating the most compact and mobile furniture and equipment possible. The purpose of*

*this type of design objects is to provide all the necessary conveniences in conditions of the maximum limited spaces and field conditions of use without complicating the process of their transportation.*

*The following requirements must be met: maximum compactness and simplicity of product design, high level of transport mobility, prevailing role of functional potential over figurative solution.*

*The main areas of application are mobile furniture, equipment and housing (for example: furniture transformers by Kenchikukagu, LAGOON mobile housing module by Diana Manole).*

*4. Furniture for the general development of the child – results in the creation of furniture and equipment with the possibility of its adjusting to changes in the anthropometric parameters of the growing child.*

*Requirements are as follow: high level of ergonomics, safety and intuitive clarity of design, variability of the main parameters of the product in the process of transformation.*

*The first attempt in this area was the children's armchair developed by the Danish architect Christian Solmer Vedel in 1952. Today, furniture that grows and transforms with the child is offered by many companies (in Ukraine, the furniture of Moll is common).*

*5. Eco Friendliness and safety – a fundamental trend of the modern design industry. Almost all contemporary design, mobile housing and architecture concepts are built on the principles of environmental friendliness and take into account the possibility of autonomous energy supply. The goal is to improve the performance of products, increase their environmental and safety standards.*

*The basic requirements are: compliance with the requirements of eco-design, the use of autonomous power supply systems (where needed), the possibility of installing natural resource recovery systems.*

*In design of transformative furniture and equipment this tendency is mostly limited to the use of environmentally friendly and recycled materials. Significantly wider this trend is represented in the fields of mobile housing and architecture (for example, the Domespace house).*

*In conclusion, the current trends of transformative objects design show that in the first place people seek for a well thought out functional component of products and structures with variable geometry, often neglecting a figurative solution. For the most part, transformers are considered as auxiliary objects, which allows one to improve the functionality of stationary and mobile housing. However, a large number of conceptual projects, recently developed on the basis of the principle of “transformation for the sake of transformation”, show that public interest in objects with variable geometry as pieces of art is growing actively, as a way of expressing ideas which could not be transmitted through the means of traditional art and design.*

**Keywords:** *tendency, trend, design-object, transformer, transformational shape-forming, multifunctional, mobility.*

Сучасний дизайн характерний різноманітністю форм і виражень, відсутністю домінуючої доктрини формоутворення, проте значною мірою керується ринковим попитом. Розуміння сучасних тенденцій кожного окремого сегмента ринку, в даному випадку трансформаційного формоутворення в різних сферах дизайну, дає змогу на основі попиту на певні конструктивні системи та ідейно-образне вирішення отримати чітку картину напрямків їхнього подальшого розвитку.

У межах цієї роботи було доцільно відштовхуватися від наукових праць та публікацій, присвячених вивченню особливостей формоутворення трансформаційних об'єктів та представлених на ринку сучасних зразків трансформаційного формоутворення.

Однією зі сфер дизайну, де трансформаційні елементи найзатребуваніші, є дизайн мобільного житла. Історію розвитку і загальні принципи проектування мобільного житла досліджували В. Мироненко [15], Н. Саприкіна [18], А. Панфілов [16], А. Лаврієнко [13], Л. Анісімов [1], Д. Ільченко [8].

Зокрема, А. Панфілов опублікував низку наукових праць, присвячених вивченню історії виникнення, поширення та розвитку мобільного житла, сучасним принципам його формоутворення, в тому числі трансформаційного, класифікації мобільного житла за значною кількістю параметрів [16].

Теоретичні засади застосування трансформації в дизайні інтер'єру та особливості формоутворення меблів-трансформерів вивчали С. Мигаль [14], М. Канева [9], І. Босий [3–5], І. Попова [17], І. Кузнецова [11; 12], С. Кисіль [10], В. Барішева [2], Л. Гнатюк [7] та інші.

І. Кузнецова розглядає трансформацію як один із засобів створення ефекту руху та динамічності інтер'єру. Автор зазначила, що застосування трансформаційних елементів дає змогу створити широкий спектр динамічних моделей, завдяки різноманітності видів та функціонального призначення об'єктів зі змінною геометрією [11].

Дослідниця М. Канева в монографії “Меблі-трансформери. Історичні прототипи інтерактивних меблів майбутнього” розглядає художні та конструктивні особливості формоутворення меблів з елементами трансформації в часовому діапазоні від Стародавнього Єгипту до наших днів. Вона здійснила основоположну класифікацію меблів за принципами трансформації та сформувала загальні напрямки розвитку меблів-трансформерів на сучасному етапі [9].

Український дослідник І. Босий ґрунтовно підійшов до вивчення цієї тематики, присвятивши меблям-трансформерам серію статей, розглядаючи специфіку історичного розвитку меблів та особливості їх проектування на сучасному етапі у країнах Західної Європи [3], Далекого Сходу [4] та США [5].

Мета статті – на основі аналізу наукових публікацій та світового досвіду проектування дизайн-об'єктів зі змінною геометрією виділити основні сучасні тенденції трансформаційного формоутворення в дизайні предметно-просторового середовища.

Для кожної епохи дизайну характерні певні мода, стильові напрямки та пріоритетні завдання для вирішення, які й формують попит. Комплекс актуальної соціальної проблематики, методів її розв'язання засобами дизайну та їх вдалого практичного втілення в кінцевій розробці з часом виливаються у тенденцію, яка може тривалий час визначати напрям розвитку окремої галузі. Стосовно сфери дизайну об'єктів-трансформерів різної специфіки можна виділити п'ять основних сучасних тенденцій:

**1. “Нарощення” функціональності, тенденція до ускладнення.** В дизайні предметно-просторового середовища дедалі гостріше постає потреба в мультифункціональності меблів та обладнання, спричинена зменшенням середньостатистичної площі житла. Саме тому з кожним роком виникає дедалі більше концептів меблів-трансформерів, що поєднують у собі різноплановий функціонал, часто настільки, що один чи кілька предметів із серії здатні замінити все необхідне меблеве наповнення повноцінного та комфортного помешкання. В даному випадку поєднання значної кількості функцій в одній конструктивній одиниці визначає практичну значущість трансформаційних меблів та обладнання.

Не менш вагомим фактором, який сприяє розвитку тенденції до ускладнення, є ринок споживачів, який постійно потребує докорінно нових, цікавих і часто радикальних проектних рішень.

Метою виробів, що підпадають під цю тенденцію, є забезпечити комфортне, повноцінне проживання людей в умовах обмеженої площі малогабаритного житла.

Вимоги до дизайн-об'єктів – наступні:

- мультифункціональність об'єктів, що їх проектують;
- здатність виробу замінити усе, або майже все меблеве наповнення конкретної функціональної зони;
- постійна адаптація до потреб людини;
- постійне ускладнення структури виробів.

Найбільше зразків, що відповідають цій тенденції, належать до сфери проектування меблів та обладнання житлових приміщень.

Прототипом цієї тенденції можна вважати “універсальний житловий контейнер для підлітка” (рис. 1) відомого дизайнера другої половини ХХ століття Джо Чезаре Коломбо. Об'єкт – це компактний паралелепіпед завбільшки як ліжко, розташоване вище звичайного, де є письмовий стіл, стілець та ящик для зберігання білизни, одягу і книг. Таким чином автор досягнув об'єднання трьох важливих функціональних зон в одному невеликому просторі. Варто зауважити, що весь процес трансформації розроблений так, що відбувається у вигляді

інтерактивної гри [9, с. 115–118]. Цей проект став основою подальших експериментів дизайнерів, які увінчалися створенням широкого діапазону сучасних трансформованих житлових модулів різного призначення й масштабності задуму та значно складніших дизайнерських і архітектурних структур.

Сучасним втіленням ідей Джо Коломбо є амбітний проект Луки Нічетто “Cubitat” (рис. 2), презентований на Interior Design Show у Торонто в 2015 році. Проект є житловим модулем з габаритними розмірами 3х3х3 метри, що містить усі необхідні для повноцінної життєдіяльності функціональні зони: кухню, спальню, санвузол, зони для відпочинку і зберігання речей. Доступ до окремих зон є з відповідних сторін куба [20]. Варто зауважити, що повноцінне функціонування певних зон потребує залучення простору зовні конструкції (наприклад, ліжко висувається назовні), тому для комфортного використання куб треба помістити в замкнутий житловий простір.

Яскравий приклад сучасного втілення тенденції до ускладнення у сфері проектування меблів-трансформерів – модульні меблі фірми “Voxetti” (рис. 3). Їх позиціонують як компактні меблеві гарнітури, кожен з яких призначений для забезпечення функцій однієї житлової зони за раз. Серію становлять спальний та кухонний модулі, модулі житлової і робочої зон, а також телевізійний із вбудованою аудіосистемою [7, с. 16–19].

Кожен з них у складеному вигляді формує паралелепіпед із хаотично розташованими швами, що візуально нагадують конструктор чи логічну головоломку. Серія “Voxetti” виконана у стилі деконструктивізм, із використанням контрастної колірної гами для підсилення ефекту руйнування простору.

Плюсами цього комплексу меблів є інноваційний підхід у розумінні форми, неординарна ідея дизайн-концепції, багатофункціональність та місткість запропонованих форм. Мінуси – низький рівень ергономічності, оскільки ідея була поставлена на перший план і погано втілює функцію, а також те, що попри компактність, яку задумали автори, організація простору за допомогою таких меблів потребує багато місця. Цей приклад ілюструє бажання дизайнерів завоювати прихильність споживачів насамперед за рахунок неординарного, унікального зовнішнього вигляду, а не функціональної доцільності та універсальності розробок. Такий підхід яскраво виражається в наступній тенденції.

**2. Ідейно-образна спрямованість трансформації.** Цю тенденцію протиставляють сухій функціональності та прямолінійності форм переважної більшості утилітарних трансформаційних об'єктів. У даному випадку найважливішим є процес трансформації, закладена в нього ідея, а не кількість можливих забезпечуваних функцій. Цей напрям перспективний для розроблення громадських та експозиційних просторів, кінетичної скульптури й інсталяцій, концептуального альтернативного житла та офісних приміщень, і його більше практикують у мистецтві й архітектурі.

Метою об'єктів у межах цієї тенденції є виведення трансформаційного формоутворення на якісно новий рівень художнього сприйняття та позиціонування об'єктів зі змінною геометрією як витворів мистецтва.

Вимоги до об'єктів:

- нестандартність проектних рішень;
- позиціонування процесу трансформації як мистецької інсталяції;
- наявність потужного ідейного навантаження, що домінує над функціональною складовою.

Одним з найяскравіших концептів даної спрямованості у сфері проектування мобільного житла є каркасний будинок-трансформер “Monohedron” (рис. 4), створив архітектор Андрій Цверха. Він виконаний на основі легкого металевих каркасу, трансформація якого відбувається завдяки розкладанню вбудованих тканинних елементів накриття [23].

Перший поверх конструкції є закритішим і стаціонарнішим, аніж наступні (а їх може бути кілька залежно від побажання замовників) і містить у собі основні приміщення для забезпечення життєдіяльності людини (кухонне обладнання, санвузол, технічні приміщення). Верхні яруси відкритіші й призначені для сну, відпочинку та розваг. Специфічні вітрилоподібні накриття допомагають збільшити початковий простір конструкції у кілька разів.

Такі тентові накриття формують зовнішню оболонку, що яскраво нагадує біонічну форму життя, котра росте та розвивається, проте функціональність цього рішення з конструктивного погляду залишається під сумнівом.

Прикладом застосування трансформації в мистецтві є “живі” скульптури Лі Хуньбо, виконані з паперу на основі техніки китайських ліхтариків (рис. 5). Матеріал для виготовлення скульптур – специфічним чином проклеєні щільні паперові блоки, котрі автор обробляє подібно до каменю. В даному випадку скульптор об’єднав в одне ціле поняття смислової і практичної трансформації [6]. На перший погляд, скульптури є класичними гіпсовими бюстами, проте під час переміщення певної частини блоку вся скульптура деформується, до непізнаваності змінюючи свою форму. Цим автор намагається показати, що світ навколо нас – це лише ілюзія, побудована на стереотипах, які руйнуються, варто лише зрушити їх з місця, а те, що залишається, може сформувати нову свідомість.

**3. Розроблення об’єктів з високим ступенем мобільності та компактності.** Ця тенденція є нині чи не найактуальнішою і, порівняно з попередньою, цілком утилітарною. Дуже компактні й мобільні меблі та обладнання набувають дедалі більшого попиту. Основною вимогою до розробок цього типу є зручність транспортування та експлуатації, тому для них притаманні спрощена форма, невеликі габарити та переважаюча над образним вирішенням роль функціонального наповнення. Часто такі дизайн-об’єкти можуть функціонувати лише в кінцевому, трансформованому варіанті.

Метою цього типу дизайн-об’єктів є забезпечити усі необхідні зручності в умовах максимально обмеженої площі, польових умов використання, не ускладнюючи при цьому процесу їх транспортування.

До них можна виділити наступні вимоги:

- максимальні компактність та простота конструкції виробу;
- високий рівень транспортної мобільності;
- у випадку мобільного житла бажана наявність ходової частини і автономних систем енергозабезпечення.

Основними сферами застосування є мобільні (часто вуличні) меблі та обладнання, мобільне житло.

Яскравий приклад розвитку дизайн-індустрії в цьому напрямку – меблі-трансформери від японської фірми Kenchikukagu (рис. 6), які представлені модельним рядом гарнітурів, що виконують функції різних функціональних зон: спальня, котра містить розкладне ліжко, кілька полиць і верхнє освітлення; кухня з вбудованою електроплитою, місцем для зберігання речей та відкидним столиком; робоче місце зі столом для комп’ютера, кількома шухлядами та зручним м’яким кріслом. Основною ідеєю проекту є максимальна компактність: у складеному вигляді це порівняно невеликі паралелепіпеди на коліщатах, які дуже легко перевозити з місця на місце [21]. Ці меблі важко назвати повноцінною заміною звичному наповненню житлових приміщень для постійного проживання, проте вони можуть стати незамінними в польових умовах як тимчасовий варіант влаштування житла.

Ще одним втіленням даної тенденції є різні види мобільного житла. Далеко не усе мобільне житло можна назвати компактным, однак, є приклади, що вражають співвідношенням розміру та кількості запроєктованих функцій.

*Житловий модуль “LAGOON”* (рис. 7), який спроектувала Діана Маноле для фірми Aріca Design, є компактным будиночком для постійного проживання від двох до восьми осіб. Розробка призначена для дауншифтерів – людей, котрі хочуть відмовитися від активного життя в урбанізованих містах і перебраться у спокійну усамітнену, віддалену від цивілізації місцевість [22].

У складеному вигляді конструкція є кубом зі скошеними сторонами з централізованою композицією трансформації. По центру – “ядро” споруди, яке складається з невеличкої кухні, ванної кімнати, приміщення для зберігання речей і технічного приміщення для розміщення генератора електроенергії та резервуара з водою. Чотири сторони куба відкриваються, формуючи додаткові відсіки-кімнати з півкруглим тентовим накриттям, що можуть виконувати різні функції залежно від меблевого наповнення, що встановили господарі. “LAGOON”

розроблений у стилі екодизайн із використанням системи самозабезпечення на основі сонячної енергії і збору дощової води.

**4. Розроблення меблів для загального розвитку дитини.** Головною метою створення таких меблів є можливість підлаштовувати їх до змін антропометричних параметрів дитини у процесі зростання. Такі розробки дають змогу не лише пристосовувати розмір меблів до зросту дитини, а й перетворити процес трансформації форми на гру. В даному випадку пріоритетним є створення ергономічного робочого місця.

Вимоги:

- відповідність вимогам ергономіки;
- безпечність та інтуїтивна зрозумілість конструкції;
- змінність основних параметрів (висота, кут нахилу стільниці та стільця, тощо) в процесі трансформації.

Першою спробою в даній сфері стало дитяче крісло (*рис. 8*), що розробив датський архітектор Крістіан Сольмер Ведель у 1952 році. Його метою було створити об'єкт, який поєднував би в собі форму, функцію та ігровий момент. Це крісло є конструктором з окремих елементів-полиць, котрі залежно від розташування щодо елемента-основи могли виконувати функції крісла, столу або полиці. Завдяки легкості матеріалу конструкції та обтічній формі деталей дитина могла видозмінювати його самотужки [3, с. 269].

Ще одним типом меблів-трансформерів для дітей є популярний нині стіл, спроможний змінювати свою висоту впродовж усього періоду зростання дитини. Столи даного типу розроблені так, щоб поступово трансформуватися від вертикальної дошки для творчості до повноцінного робочого місця дорослої людини. Широкий асортимент таких меблів пропонує в Україні компанія “Moll” (*рис. 9*) [19].

**5. Екологічність та безпека.** Ця тенденція є основоположною та спільною для більшої частини сучасних дизайн-проектів, незалежно від їхнього функціонального призначення. Практично усі сучасні концепти як об'єктів дизайну предметного середовища, мобільного житла, так і архітектури побудовані на засадах екологічності та враховують можливість автономного енергозабезпечення. Екодизайн стає дедалі затребуванішим і доцільнішим в умовах сучасної складної екологічної ситуації.

Метою є покращення експлуатаційних характеристик виробів, підвищення їх екологічності та безпеки. На рівні мобільного житла й архітектури застосування трансформації незамінне для покращення енергоефективності, інсоляційного режиму, шумоізоляції тощо.

Базовими вимогами є:

- відповідність вимогам екодизайну;
- застосування автономних систем енергозабезпечення;
- можливість встановлення систем відновлення природних ресурсів.

У дизайні прояви цієї тенденції обмежуються здебільшого використанням екологічно чистих матеріалів, сировини вторинної переробки тощо. Значно ширше тенденція представлена зразками мобільного житла й архітектури.

Нині вже є будівлі, що вдало поєднують у собі трансформаційну складову та екологічну спрямованість. Дерев'яний будинок Domespace (*рис. 10*) якнайкраще підходить як приклад для ілюстрації цієї тенденції.

Як і більшість стаціонарних будинків-трансформерів, він здатний обертатися навколо своєї осі, проте унікальності розробка набуває завдяки можливості змінювати кут нахилу будівлі відносно рівня землі, що робить його сейсмічно стійким. Обертання навколо осі забезпечує оптимальний інсоляційний режим, а також надає сонячній електростанції на даху безперервний доступ до сонячних променів. Будинок двоповерховий, житлові приміщення займають другий поверх. Основа будинку порівняно невелика, що дає змогу монтувати його на територіях зі складними ландшафтними та кліматичними умовами.

Domespace спроектований так, щоб у випадку природних катаклізмів виступати притулком: навіть при тому, що він на 90% складається з дерева, ще будинок може витримати ураганний вітер зі швидкістю 240 км/год. і землетруси силою до 8 балів [8].

П'ять основних тенденцій розвитку галузі дизайну об'єктів-трансформерів, визначені на основі специфіки сучасного попиту, свідчать про те, що споживачі прагнуть насамперед якомога краще продуманої функціональної складової виробів та структур зі змінною геометрією, часто нехтуючи образним вирішенням. Трансформери розглядають здебільшого як допоміжний функціонал, що дає змогу покращити експлуатаційні характеристики стаціонарного та мобільного житла. Однак велика кількість концептуальних проєктів, розроблених останнім часом за принципом "трансформація заради трансформації" показує, що активно зростає інтерес громадськості до об'єктів зі змінною геометрією як до витворів мистецтва, способу вираження ідей, котрі неможливо було б передати засобами традиційного мистецтва та дизайну.

Розуміння сучасних тенденцій в різних сферах дизайну предметно-просторового середовища є підґрунтям для подальшого визначення найперспективніших концептуальних підходів до трансформаційного формотворення.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимов Л. Ю. Принципы формирования архитектуры адаптируемого жилища : автореф. дис. ... канд. арх. : 18.00.02. Москва, 2009. 30 с.
2. Барышева В. Е. Мобильные элементы и динамическая форма в пространстве жилого интерьера: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.06. Москва, 1992. 17 с.
3. Босий І. М. Особливості дизайну меблів-трансформерів у країнах західної Європи кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 264–272.
4. Босий І. М. Характерные черты дизайна мебели-трансформера в странах Дальнего Востока конца ХХ – начала ХХІ столетия. *Искусство и культура*. 2015. № 4 (20). С. 27–31.
5. Босий І. М. Дизайн меблів-трансформерів в США кінця ХІХ – початку ХХІ століть. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Теорія мистецтва*. 2015. № 4. С. 19–28.
6. Гибкие бумажные скульптуры Ли Хунбо (Li Hongbo). URL: <http://new-creator.info/art/flexible-paper-sculpture-by-li-hongbo> (дата звернення: 14.02.2019).
7. Гнатюк Л. Р., Драга М. Л. Особливості формоутворення модульних меблів. *Теорія та практика дизайну*. 2013. № 3. С. 15–22.
8. Льченко Д. М., Харитоновна А. А. Еволюція архітектурно-планувальних рішень будинків-трансформерів. *Архітектура та екологія: матеріали V міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 29–30 жовт. 2013. Ч. II*. С. 150–153.
9. Канева М. И. Мебель-трансформер. Исторические прототипы интерактивной мебели будущего. Санкт-Петербург : Ноосфера СПб, 2007. 128 с.
10. Кисіль С. С. Трансформація простору як напрямок у дизайні інтер'єрів житлових будинків. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Дизайн та мистецтвознавство*. 2016. № 5 (102). С. 149–154.
11. Кузнецова І. О., Сірак В. В. Особливості руху в дизайні інтер'єрів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Теорія та історія дизайну*. 2014. № 3. С. 15–19.
12. Кузнецова І. О., Ус В. Ф., Заліско Ю. В. Особливості типів конструкцій сучасних меблів-трансформерів. *Теорія та практика дизайну. Мистецтвознавство*. 2016. № 9. С. 121–128.
13. Лаврієнко А. І., Єрещенко О. Г. Принципи архітектурно-просторового вирішення мобільного житла. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2016. № 43. С. 315–321.
14. Мигаль С. П. Проектування меблів: навчальний посібник. Львів : Світ, 1999. 216 с.
15. Мироненко В. П., Цимбалова Т. А. Мобильное жилье как функционально-типологическая разновидность индустрии современного домостроения. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*. 2015. № 9 (210). С. 55–70.
16. Панфилов А. В. Особенности формирования мобильного жилища временного пребывания (конец ХХ – начало ХХІ века): автореф. дис. ... канд. арх. : 05.23.21. Москва, 2013. 26 с.

17. Попова І. І. Огляд історичного розвитку меблів, що трансформуються. *Строительство и технологическая безопасность*. 2012. № 41. С. 199–201.
18. Сапрыкина Н. А. Основы динамического формообразования архитектурных объектов. Москва : Архитектура-С, 2005. 312 с.
19. Унікальність Молл. 2015. URL: <https://moll-ukraine.com.ua/unikalnost-moll> (дата звернення: 17. 02. 2019).
20. Cubitat. Nichetto Studio. 2015. URL: <http://nichettostudio.com/projects/cubitat/> (дата звернення: 10. 02. 2019).
21. Kenchikukagu Folding Furniture. 2013р. URL: <http://www.ippinka.com/blog/kenchikukagu-folding-furniture/> (дата звернення: 03. 03. 2019).
22. LAGOON solar powered housing module expands to offer comfort and privacy. Ecochunk Green Living. 2013р. URL: <http://www.ecochunk.com/6023/2013/02/05/lagoon-solar-powered-housing-module-expands-to-offer-comfort-and-privacy/> (дата звернення: 03. 03. 2019).
23. Prefab House “Monohedron”. Creative Houses, Urban Design. URL: <http://www.beautifullife.info/urban-design/prefab-house-monohedron/> (дата звернення: 20. 03. 2019).

#### REFERENCES

1. Anisimov, L. Yu. (2009). “Principles of architecture of the adaptive housing”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 18.00.02, Moscow, 30 p. (in Russian).
2. Barysheva, V. E. (1992). “Mobile elements and dynamic form in space of the residential interior”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 17.00.06, Moscow, 17 p. (in Russian).
3. Bosiy, I. M. (2014). Features of design of furniture-transformer in Western Europe at the end of XX – beginning of XXI century, *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University Specialisation: Art Studies*, no. 3, pp. 264–272. (in Ukrainian).
4. Bosiy, I. M. (2015). Characteristic features of furniture-transformer design in the Far Eastern Countries of the late XXth – early XXIst centuries, *Iskusstvo i kul'tura* [Art and Culture], no. 4 (20), pp. 27–31. (in Russian).
5. Bosiy, I. M. (2015). Design of furniture-transformer in the USA (from the end of XIXth – to the beginning of XXIst centuries), *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Teoriia mystetstva* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Theory of Art], no. 4, pp. 19–28. (in Ukrainian).
6. Flexible paper sculpture by Li Hongbo, available at: <http://new-creator.info/art/flexible-paper-sculpture-by-li-hongbo> (access date: 14. 02. 2019).
7. Gnatiuk, L. R. and Draga M. L. (2013). Features modular shaping transformer furniture, *Teoriia ta praktyka dyzainu* [Theory and practice of design], no. 3, pp. 15–22. (in Ukrainian).
8. Ilchenko, D. M. and Kharytonova, A. A. “Evoliutsiia arkhitekturno-planuvalnykh rishen budynkiv-transformeriv” [Evolution of architectural and planning decisions of transformer houses], *Arkhitektura ta ekolohiia: materialy V mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* [Architecture and ecology: Proceedings of the 5<sup>th</sup> International scientific and practical conference], Kyiv, October 29–30, 2013, part 2, pp. 150–153. (in Ukrainian).
9. Kaneva, M. I. (2007). *Mebel'-transformer. Istoricheskie prototypy interaktivnoy mebeli budushchego*. [Furniture-transformer. Historical prototypes of interactive furniture of the future], St. Petersburg: Noosfera SPb. (in Russian).
10. Kysil, S. S. (2016). Transformation of the space as a trend in interior design of the residential buildings, *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii ta dyzainu. Dyvain ta mystetstvovnavstvo* [Bulletin of the Kyiv National University of Technology and Design. Design and Art Appreciation], no. 5 (102), pp. 149–154. (in Ukrainian).
11. Kuznetsova, I. A. and Sirak, V. V. (2014). Features motion in interior design, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Teoriia ta istoriia dyzainu* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Theory and History of Design], no. 3, pp. 15–19. (in Ukrainian).



12. Kuznetsova, I., Us, V. and Zalisko, Y. (2016). Design features of modern furniture-transformer, *Teoriia ta praktyka dyzainu. Mystetstvoznavstvo* [Theory and practice of design. Art studies], no. 9, pp. 121–128. (in Ukrainian).
13. Lavriienko, A. I. and Yereshchenko, O. H. (2016). Principles of Architectural and Spatial Solutions for Mobile Housing, *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia* [Modern Problems of Architecture and Urban Development.], no. 43, pp. 315–321. (in Ukrainian).
14. Myhal, S. P. (1999). *Proektuvannia mebliv: navchalnyi posibnyk* [Furniture design: high school textbook], Lviv: Svit. (in Ukrainian).
15. Mironenko, V. P and Tsimbalova, T. A. (2015). Mobile housing as a functional-typological variety of the industry of modern construction, *Visnyk Prydniprovskoi derzhavnoi akademii budivnytstva ta arkhitektury* [Bulletin of Prydniprov'ska State Academy of Civil Engineering and Architecture], no. 9 (210), pp. 55–70. (in Russian).
16. Panfilov, A. V. (2013). “Features of the formation of mobile housing for temporary stay (end of XXth – beginning of the XXIst century)”, Thesis abstract for Cand. Sc.: 05.23.21, Moscow, 26 p. (in Russian).
17. Popova, I. I. (2012) An overview of the historical development of transformative furniture, *Stroytelstvo y tekhnolohycheskaia bezopastnost* [Construction and technological safety], no. 41, pp. 199–201. (in Ukrainian).
18. Saprykina, N. A. (2005). *Osnovy dinamicheskogo formoobrazovaniya arkhitekturnykh ob'ektov* [Fundamentals of dynamic shaping of architectural objects], Moscow: Arkhitektura-S. (in Russian).
19. Unikal'nost Moll [Moll uniqueness], available at: <https://moll-ukraine.com.ua/unikalnost-moll> (access date: 17. 02. 2019).
20. Cubitat. Nichetto Studio, available at: <http://nichettostudio.com/projects/cubitat/> (access date: 10. 02. 2019).
21. Kenchikukagu Folding Furniture, available at: <http://www.ippinka.com/blog/kenchikukagu-folding-furniture/> (access date: 03. 03. 2019)
22. LAGOON solar powered housing module expands to offer comfort and privacy, available at: <http://www.ecochunk.com/6023/2013/02/05/lagoon-solar-powered-housing-module-expands-to-offer-comfort-and-privacy/> (access date: 03. 03. 2019).
23. Prefab House “Monohedron”. Creative Houses, Urban Design, available at: <http://www.beautifullife.info/urban-design/prefab-house-monohedron/> (access date: 20. 03. 2019).

### ІЛЮСТРАЦІЇ



Рис. 1. Джо Чезаре Коломбо, контейнер для підлітка, 1971–1972 рр.



Рис. 2. Лука Нічетто, “Cubitat”, 2015 р.



Рис. 3. Модульні вбудовані меблі “Voxetti”



Рис. 4. Каркасний будинок “Monohedron”,  
Андрій Цверха



Рис. 5. Жива скульптура Лі Хуньбо



Рис. 6. Меблі-трансформери Kenchikukagu



Рис. 7. Житловий модуль “LAGOON”,  
Ariqa Design.



Рис. 8. Крістіан Сольмер Ведель,  
дитяче крісло-трансформер, 1952 р.



*Рис. 9. Стіл-трансформер Moll "Champion"*



*Рис. 10. Будинок Domespace*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Андріянова Оксана Вікторівна** – доцент кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства.

**Бакумець Анастасія Юріївна** – аспірант кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Бондарчук Ярослава Віталіївна** – доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національного університету “Острозька академія”, кандидат мистецтвознавства.

**Боршуляк Альона** – доцент кафедри музичного мистецтва Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, кандидат мистецтвознавства.

**Бурська Олена Петрівна** – доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, кандидат педагогічних наук.

**Варивончик Анастасія Віталіївна** – доцент кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства.

**Василишин Маргарита Михайлівна** – асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**Вергунов Сергій Віталійович** – професор кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства ім. О. М. Бекетова, кандидат мистецтвознавства.

**Вергунова Наталія Сергіївна** – старший викладач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства ім. О. М. Бекетова, кандидат мистецтвознавства.

**Виноградча Діна Володимирівна** – концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**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.

**Воскобойнікова Юлія Василівна** – доцент кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури, доктор мистецтвознавства.

**Гарбузюк Майя Володимирівна** – доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка, кандидат мистецтвознавства.

**Гиса Оксана Андріївна** – викладач кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.

**Гладчук Марта Юріївна** – аспірант кафедри дизайну та основ архітектури Національного університету “Львівська політехніка”.

**Дроздова Катерина Євгеніївна** – аспірант кафедри педагогіки і професійної освіти Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.

**Злотник Олександр Йосипович** – ректор Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра, професор.

**Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна** – докторант кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент.

**Ке Лун** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**Ковмір Наталія Вікторівна** – асистент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Лаврінчук Ольга Василівна** – старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського.

**Максименко Катерина Анатоліївна** – викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Мацієвська Тереса Миколаївна** – концертмейстер кафедри народних інструментів Львівської національної академії ім. М. В. Лисенка.

**Новосад-Лесюк Христина Назарівна** – аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

**Остапчук Лідія Оверківна** – старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, заслужена артистка України.

**Семесь Катерина Володимирівна** – здобувач навчально-наукового інституту педагогіки, психології, підготовки фахівців вищої кваліфікації Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського.

**Сергєєва Наталія Вікторівна** – доцент кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету, кандидат мистецтвознавства.

**Смоляк Павло Олегович** – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.

**Сомик Олександр Миколайович** – викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського.

**Тормахова Вероніка Миколаївна** – доцент кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства.

**Утешева Наталія Михайлівна** – викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського.

**Цао Шню** – аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**Чуриков Євген Сергійович** – аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Полтава), концертмейстер групи валторн Загребського філармонічного оркестру (Хорватія).

**Чурпіта Тетяна Миколаївна** – доцент кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук.

**Шевченко Лілія Михайлівна** – доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, кандидат педагогічних наук.

**Шлемко Ольга Дмитрівна** – доцент кафедри режисури естради та масових свят Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, заслужена артистка України.

**Шульгіна Валерія Дмитрівна** – завідувач кафедри естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор.

**Щур Людмила Богданівна** – асистент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**Якимчук Олена Миколаївна** – старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського, кандидат мистецтвознавства.



## INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Andriianova Oksana** – Associate Professor at the department of Chamber Ensemble of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Bakumets Anastasia** – Postgraduate Student at the department of Academic and Variety Vocal and Sound Productions of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.

**Bondarchuk Yaroslava** – Associate Professor at the department of Document Studies and Information Activities of National University “Ostroh Academy”, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Borshulyak Alyona** – Associate Professor at the department of Musical Art of I. Ogienko Kamianets-Podilskyi National University, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Burska Olena** – Associate Professor at the department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.).

**Cao Shiu** – Postgraduate Student at the department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

**Churikov Yevhen** – Postgraduate Student at the department of Musical Art and Choreography of Taras Shevchenko National University of Luhansk (Poltava), Concertmaster of the Group of Horns of the Zagreb Philharmonic Orchestra (Croatia).

**Churpita Tetiana** – Associate Professor at the department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph. D.).

**Drozdova Kateryna** – Postgraduate Student at the department of Pedagogy and Professional Education of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Harbuziuk Maiia** – Associate Professor at the department of Theatre Studies and Acting Mastery of Ivan Franko National University of Lviv, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Hladchuk Marta** – Postgraduate Student at the department of Design and Fundamentals of Architecture of Lviv Polytechnic National University.

**Hysa Oksana** – Lecturer at the department of Musicology and Methodology of Musical Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Kapliyenko-Iliuk Yuliya** – Doctoral Student at the department of Theory of Music and Composition of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Associate Professor.

**Ke Long** – Postgraduate Student at the department of Music History of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

**Lavrinchuk Olha** – Senior Lecturer at the department of Vocal and Choral Training, Theory and Methodology of Music Education of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Maksymenko Kateryna** – Lecturer at the department of Choreography and Musical Instrumental Performance of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

**Matsiievska Teresa** – Accompanist at the department of Folk Instruments of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

**Novosad-Lesiuk Khrystyna** – Postgraduate Student at the department of Theater Studies of the I. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Cinema and Television.

**Ostapchuk Lidiya** – Senior Lecturer at the department of Vocal and Choral Training, Theory and Methodology of Music Education of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Honored Artist of Ukraine.

**Semes Kateryna** – Applicant of the Educational and Scientific Institution of Pedagogy, Psychology, Training of Specialists of Higher Qualification of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Serheieva Nataliia** – Associate Professor at the department of Design of Cherkasy State Technological University, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Shchur Liudmyla** – Assistant at the department of Musicology and Methodology of Musical Art of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

**Shevchenko Lilia** – Associate Professor at the department of Special Piano of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.).

**Shlemko Olga** – Associate Professor at the department of Stage and Gala Festivals of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Honored Artist of Ukraine.

**Shulgina Valeria** – Head at the department of Variety Performing Arts of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Doctor of Art Studies, Professor.

**Smoliak Pavlo** – Associate Professor at the department of Theater Arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Candidate of History (Ph.D.).

**Somyk Oleksandr** – Lecturer at the department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Tormakhova Veronika** – Associate Professor at the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Utesheva Nataliia** – Lecturer at the department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Varivonchyk Anastasia** – Associate Professor at the department of Fine Arts of Kyiv Boris Grinchenko University, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Vasylyshyn Marharyta** – Assistant at the department of Theater Arts of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University.

**Vergunov Sergiy** – Professor at the department of Design and Visual Arts of O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Vergunova Natalia** – Senior Lecturer at the department of Design and Visual Arts of O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Candidate of Art Studies (Ph.D.).

**Voronovskaya Olga** – Doctoral Student at the department of Music History and Musical Ethnography of Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Associate Professor at the department of Musical Art and Choreography of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Voskoboinikova Yuliia** – Associate Professor at the department of Choral Conducting of Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Art Studies.

**Vynohradcha Dina** – Concertmaster at the department of Musical Art of Kyiv National University of Culture and Arts.

**Yakymchuk Olena** – Senior Lecturer at the department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Candidate of Art Studies (Ph. D.).

**Zlotnyk Oleksandr Yosypovych** – rector of the R. Glier Kyiv Institute of Music, professor.



|   |          |
|---|----------|
| <b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>   | <b>5</b> |
| <i>Ольга Вороновська.</i> ПОЛІЕЛЕМЕНТНА СТРУКТУРА ТА ФУНКЦІЇ<br>НАРОДНОГО ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ .....                                     | 5        |
| <i>Євген Чуриков.</i> ТИПОЛОГІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ<br>СВІТОВИХ ВАЛТОРНІСТІВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЇХ ІНДИВІДУАЛЬНИХ РИС .....                           | 13       |
| <i>Вероніка Тормахова.</i> НЕАКАДЕМІЧНА МУЗИКА: ПРОБЛЕМИ ДЕФІНІЦІЇ ТА<br>СУТНІСНІ ВИМІРИ .....  | 21       |
| <i>Олександр Злотник, Валерія Шульгіна.</i> КОМУНІКАТИВНІ ФУНКЦІЇ<br>ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ .....                                 | 28       |
| <i>Катерина Максименко.</i> СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНИХ<br>МОДЕЛЕЙ МИСЛЕННЯ У ФРАНЦІЇ В XVII–XIX СТОЛІТТЯХ.....                                | 34       |
| <i>Альона Боршуляк.</i> СИМВОЛІКО-РИТОРИЧНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ<br>ФЕРЕНЦА ЛІСТА В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РОМАНТИЗМУ .....                       | 41       |
| <i>Оксана Андріянова.</i> СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА<br>ЯК ЗРАЗОК ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА.....                             | 47       |
| <i>Юлія Каплієнко-Ілюк.</i> СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА<br>ТИПОЛОГІЧНІ ОСНОВИ .....  | 54       |
| <i>Олена Бурська.</i> ДИНАМІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ ЯК ПРЕДМЕТ<br>ІНТОНАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ .....                          | 61       |
| <i>Тереса Мацієвська.</i> МАКСИМ КОПКО В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧНИНИ .....  | 70       |
| <i>Олександр Сомик, Олена Якимчук, Наталія Утешева.</i> ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ<br>ФЛАМЕНКО В ГІТАРНІЙ МУЗИЦІ XX СТОЛІТТЯ .....                               | 79       |
| <i>Юлія Воскобойнікова.</i> ВИКОНАВСЬКЕ МОДЕЛЮВАННЯ ХОРОВОЇ ДИНАМІКИ<br>У ПОЛІФОНІЧНИХ ЖАНРАХ .....   | 85       |
| <i>Катерина Дроздова.</i> МОДЕЛЬ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ<br>МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИХОВАННЯ<br>НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УЧНІВ..... | 96       |
| <i>Наталія Ковмір, Діна Виноградча.</i> КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ<br>КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ .....              | 105      |
| <i>Лідія Остапчук, Ольга Лаврінчук.</i> ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ<br>ПІСЕННИХ ТРАДИЦІЙ ПЕРІОДУ ЗИМОВОГО СОНЦЕСТОЯННЯ ВІД ВИТОКІВ<br>ДО СУЧАСНОСТІ ..... | 111      |
| <i>Лілія Шевченко.</i> СОНАТИ ОЛЕКСАНДРА СКРЯБІНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ<br>ЗДОБУТОК ОДЕСЬКИХ ПІАНІСТІВ .....  | 120      |

|  |            |
|--|------------|
| <i>Анастасія Бакумець</i> . ХОРОВА ЗБІРКА ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК “МОЛЮСЬ ЗА УКРАЇНУ” (НА ВІРШІ РІЗНИХ АВТОРІВ) В АСПЕКТІ ЦИКЛІЗАЦІЇ.....                         | 128        |
| <i>Ке Лун</i> . СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....   | 136        |
| <i>Оксана Гуса</i> . СУЧАСНА КРАКІВСЬКА МУЗИКОЛОГІЧНА ШКОЛА ТА ЇЇ ПРЕДСТАВНИКИ.....  | 142        |
| <i>Людмила Щур</i> . СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНА МОДЕЛЬ ДІЯЛЬНОСТІ АНСАМБЛЮ-ЛАБОРАТОРІЇ ЕТНОХОРЕОГРАФІЇ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....                                  | 148        |
| <i>Цао Шюю</i> . ФОРТЕПАННИЙ ЦИКЛ “КАРТИНА БАШУ” ЗАБУТОГО КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА.....   | 157        |
| <b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>   | <b>164</b> |
| <i>Тетяна Чурпіта</i> . ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ГАЛИНИ КИРИЛОВОЇ .....  | 164        |
| <i>Маргарита Василичин</i> . РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ТА СЛОВЕСНОЇ ДІЇ.....  | 171        |
| <i>Павло Смоляк</i> . ІСТОРИЧНІ ПОСТАТІ В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В’ЯЧЕСЛАВА ХІМ’ЯКА .....   | 177        |
| <i>Майя Гарбузюк</i> . КОМЕДІЯ “ПРИБЛУДА” ВЛАДИСЛАВА ЛОЗИНСЬКОГО (1862): АВТОР, СЦЕНІЧНА ДОЛЯ П’ЕСИ ТА ПИТАННЯ МІЖНАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ..... | 190        |
| <i>Христина Новосад-Лесюк</i> . КОМПОЗИТОРИ У ДРАМАТИЧНИХ ТЕАТРАХ ЛЬВОВА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: БІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ.....                                      | 198        |
| <i>Ольга Шлемко</i> . СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА (1911–1912 РОКИ).....   | 204        |
| <b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА .....</b>   | <b>221</b> |
| <i>Ярослава Бондарчук</i> . НАЙДАВНІШІ ЗОБРАЖЕННЯ ПАР ТВАРИН, ЛЮДЕЙ І ТЕРИАНТРОПІВ 33–31 ТИСЯЧОЛІТТЯ ДО НОВОЇ ЕРИ .....                                      | 221        |
| <i>Анастасія Варивончик</i> . СУЧАСНІ КОМП’ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У МИСТЕЦТВІ ВИШИВКИ .....   | 228        |
| <i>Наталія Сергеева</i> . ДО ПИТАННЯ ТЕРМІНОЛОГІЇ ДИЗАЙНУ .....  | 234        |

## ЗМІСТ

---

|  |     |
|--|-----|
| <i>Наталія Вергунова, Сергій Вергунов.</i> ДО ПИТАННЯ ПРО ВИНИКНЕННЯ<br>ПРОМИСЛОВОГО ДИЗАЙНУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ<br>(20-ТІ РОКИ ХХ СТОЛІТТЯ) .....                   | 244 |
| <i>Катерина Семесь.</i> СТАРООБРЯДНИЦЬКІ ПОСЕЛЕННЯ ПОДІЛЬСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ<br>ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ<br>ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХVII – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ ..... | 250 |
| <i>Марта Гладчук.</i> СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЗАСТОСУВАННЯ ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО<br>ФОРМОУТВОРЕННЯ У ПРЕДМЕТНО-ПРОСТОРОВОМУ ДИЗАЙНІ .....  | 256 |

## CONTENTS

---

|   |          |
|---|----------|
| <b>MUSICAL ART</b> .....  | <b>5</b> |
| <i>Olga Voronovskaya</i> . MULTI-ELEMENT STRUCTURE AND FUNCTIONS OF FOLK DANCE AS A FORM OF ARTISTIC ACTIVITY .....   | 6        |
| <i>Yevhen Churikov</i> . TYPOLOGY OF THE PERFORMANCE TECHNIQUE OF THE WORLD HORN-PLAYERS AS A REFLECTION OF THEIR INDIVIDUAL FEATURES .....                   | 14       |
| <i>Veronika Tormakhova</i> . NON-ACADEMIC MUSIC: PROBLEMS OF DEFENSE AND VITAL MEASURES .....   | 22       |
| <i>Oleksandr Zlotnyk, Valeria Shulgina</i> . COMMUNICATIVE FUNCTION OF ARTISTIC CONVERSATION IN THE MUSICAL ART .....   | 29       |
| <i>Kateryna Maksymenko</i> . FORMATION AND DEVELOPMENT OF DANCE MODELS OF THINKING IN FRANCE IN THE XVII–XIX CENTURIES .....                                  | 35       |
| <i>Alyona Borshulyak</i> . SYMBOLIC-RHETORICAL PRINCIPLES OF FERENC LISZT’S CREATIVE WORK AGAINST THE HISTORICAL AND CULTURAL BACKGROUND OF ROMANTICISM ..... | 42       |
| <i>Oksana Andriianova</i> . SONATA FOR TRUMPET AND PIANO OF PAUL HINDEMITH AS AN EXAMPLE OF A COMPOSER’S INDIVIDUAL STYLE .....                               | 48       |
| <i>Yuliya Kapliyenko-Iliuk</i> . STYLE ANALYSIS: METHODOLOGICAL AND TYPOLOGICAL FUNDAMENTALS .....  | 55       |
| <i>Olena Burska</i> . DYNAMICS OF THE PERFORMING FORM AS THE SUBJECT OF INTONATIONAL ANALYSIS OF A MUSICAL WORK: METHODICAL ASPECT .....                      | 62       |
| <i>Teresa Matsiievska</i> . MAXYM KOPKO IN THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE OF GALICIA .....  | 71       |
| <i>Oleksandr Somyk, Olena Yakymchuk, Utesheva Nataliia</i> . FEATURES OF FLAMENCO STYLE IN THE GUITAR MUSIC OF THE XX CENTURY .....                           | 80       |
| <i>Yuliia Voskoboinikova</i> . PERFORMING MODELING OF THE CHORAL DYNAMIC IN POLYPHONIC GENREES .....  | 86       |
| <i>Kateryna Drozdova</i> . MODEL OF FORMATION OF READINESS OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC ART FOR EDUCATION OF NATIONAL SELF-DEFENSE OF STUDENTS .....           | 97       |
| <i>Nataliia Kovmir, Dina Vynohradcha</i> . CHAMBER-VOCAL WORKS OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY .....       | 106      |
| <i>Lidiya Ostapchuk, Olga Lavrinchuk</i> . TRANSFORMATIONS OF UKRAINIAN SONG TRADITION OF PERIOD OF WINTER SOLSTICE ARE FROM SOURCES TO CONTEMPORANEITY ..... | 112      |
| <i>Lilia Shevchenko</i> . OLEKSANDR SCRIBIN’S SONATAS AS A REPERTORY ACHIEVEMENT OF ODESA PIANISTS .....  | 120      |

## CONTENTS

---

|   |            |
|---|------------|
| <i>Anastasia Bakumets.</i> VALENTYNA MARTYNIUK CHOIR COLLECTION<br>“PRAYING FOR UKRAINE” (ON POEMS BY DIFFERENT AUTHORS)<br>IN THE ASPECT OF CYCLIZATION .....  | 129        |
| <i>Ke Long.</i> SYNTHESIS OF ARTS IN THE SPACE OF CULTURE OF THE LATE XX –<br>EARLY XXI CENTURIES.....  | 136        |
| <i>Oksana Hysa.</i> THE MODERN KRAKOW SCHOOL OF MUSICOLOGY<br>AND ITS REPRESENTATIVES.....  | 142        |
| <i>Liudmyla Shchur.</i> STRUCTURAL-FUNCTIONAL MODEL OF ACTIVITY<br>TO THE ENSEMBLE-LABORATORY OF ETHNOCHOREOGRAPHY<br>OF WESTERN PODILLYA .....                 | 149        |
| <i>Cao Shiu.</i> PIANO CYCLE “BASHU PAINTING” FORGOTTEN CHINESE COMPOSER .....  | 157        |
| <b>THEATRICAL ART.....</b>  | <b>164</b> |
| <i>Tetiana Churpita.</i> THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF HALYNA KYRYLOVA.....   | 165        |
| <i>Marharyta Vasylyshyn.</i> THE ROLE OF PANAS SAKSAGANSKY IN THE FORMATION<br>OF UKRAINIAN STAGE SPEECH AND VERBAL ACTION .....                                | 172        |
| <i>Pavlo Smoliak.</i> HISTORICAL FIGURES IN SCENIC INTERPRETATION<br>OF VYACHESLAV KHIMYAK .....  | 177        |
| <i>Maiia Harbuziuk.</i> COMEDY “PRYBLUDA” BY VLADYSLAV LOZYNSKYI (1862):<br>AUTHOR, STAGE FATE OF THE PLAY AND ISSUES OF INTER-ETHNIC<br>THEATER DIALOGUE ..... | 190        |
| <i>Khrystyna Novosad-Lesiuk.</i> COMPOSERS IN LVIV DRAMA THEATRES MIDDLE<br>OF THE TWENTIETH CENTURY: BIOGRAPHICAL ASPECT.....                                  | 198        |
| <i>Olga Shlemko.</i> THE FORMATION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF LES KURBAS<br>(1911–1912 YEARS) .....   | 205        |
| <b>VISUAL ART .....</b>   | <b>221</b> |
| <i>Yaroslava Bondarchuk.</i> THE MOST ANCIENT IMAGES OF COUPLES OF ANIMALS,<br>PEOPLE AND TERIANTHROPS OF THE 33–31 MILLENNIUM BC .....                         | 222        |
| <i>Anastasia Varivonchyk.</i> MODERN COMPUTER TECHNOLOGIES IN THE ART<br>OF EMBROIDERY .....  | 228        |
| <i>Nataliia Serheieva.</i> TO THE QUESTION OF TERMINOLOGY OF DESIGN .....   | 235        |
| <i>Natalia Vergunova, Sergey Vergunov.</i> THE EMERGENCE OF INDUSTRIAL DESIGN<br>IN THE POST-SOVIET AREA (THE 1920’S OF XX CENTURY) .....                       | 245        |

## CONTENTS

---

|   |     |
|---|-----|
| <i>Kateryna Semes.</i> OLD-BELIEVERS SETTLEMENTS OF PODILLYA PROVINCE<br>AS AN ELEMENT OF CULTURAL LIFE OF EASTERN PODILLYA<br>IN THE LAST QUARTER XVII – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY ..... | 250 |
| <i>Marta Hladchuk.</i> MODERN TRENDS OF APPLICATION OF TRANSFORMATIONAL<br>SHAPE-FORMING IN THE OBJECTIVE-SPATIAL DESIGN .....  | 257 |

**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) ORCID iD;
- 4) адреса електронної пошти автора;
- 5) 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!!!;**
- 6) ключові слова українською, російською, англійською мовами;
- 7) текст статті;
- 8) список використаних джерел та літератури оформлюється згідно з вимогами відповідно до ДСТУ 8302 : 2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку;
- 9) References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою.
- 10) 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 такому вигляді “ ”.

Рукописи, що не відповідають вказаним вимогам, не приймаються до публікації.

**Довідки за телефоном:** 098 265 43 82; 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**  
**1' 2019**  
**Випуск 40**

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 21.05.2019 р. Підписано до друку 28.05.2019 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 24,9. Обліково-видавничих аркушів 34,1.  
Замовлення № 73. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*