

ISSN 2411-1546
DOI 10.35619/ucpmk.v46i

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



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

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

**Напря́м : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

Випуск 46

Issue 46

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

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

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

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

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 9 від 26 жовтня 2023 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 7 від 27 листопада 2023 р.)

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

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

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

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

Головний редактор:

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

Редакційна колегія:

Чміль Г. П. – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології НАМУ (голова редколегії); **Афоніна О. С.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Виткалов В. Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна); **Вергунова Н. С.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Дизайн та 3d моделювання» Харківський національний університет міського господарства ім. О. Бекетова; **Гончарова О. М.** – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Гаврилюк С. В.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри музеєзнавства та пам'яткознавства та інформаційно-аналітичної діяльності, Волинський національний університет ім. Лесі Українки (Україна); **Герчанівська П. Е.** – доктор культурології, професор, професор завідувач кафедри філософії та культурології Київського національного університету технологій та дихайну (Україна); **Горбань Ю. І.** – кандидат культурології, професор кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Гуменчук А. В.** – кандидат історичних наук, доцент, перший проректор, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Душний А. І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна); **Дичковський С. І.** – доктор культурології, професор, директор інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Зінків І. Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка (Україна); **Копієвська О. Р.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, в/о ректора, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Кротова Т. Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва і дизайну костюму, Київський національний університет технологій та дизайну; **Коваль Л. М.** – доктор технічних наук, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Київська академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М.Бойчука (Україна); **Курдина Ю. М.** – кандидат історичних наук, старший викладач кафедри історії, музеєзнавства і культурної спадщини, Національний університет «Львівська політехніка» (Україна); **Лагутенко О. А.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії мистецтв Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Мартич Р. В.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна); **Майстренко-Вакулєнко Ю. В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, в.о. проректора з наукової та творчої роботи, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури (Україна); **Матоліч І. Я.** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри дизайну, «Університет Короля Данила» (Україна); **Оборська С. В.** – кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Олійник В. А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, ПНЗ «Київський університет культури»; **Петрова І. В.** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Кдірова І. О.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗ Київської ради «Академія мистецтв ім. П.Чубинського»; **Сташевська І. О.** – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна); **Смирна Л. В.** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна); **Совгира Т. І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності Київський національний університет культури і мистецтв (Україна); **Татарнікова А. А.** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін (МЗГД), завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін Міжнародного гуманітарного університету (Україна); **Шабанова Ю. О.** – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна); **Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland); **Андрущенко Т. І.** – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова (Україна); **Жукова Н. А.** – доктор культурології, професор кафедри графіки ВП, «КПІ ім. І. Сікорського» (Україна); **Личкова В. А.** – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна); **Петрова О. М.** – доктор філософії, професор, головний співробітник ІПСМ АМ України (Україна); **Фрайт О.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицький державний педуніверситет ім. І. Франка (Україна); **Фрідріх А. В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови, РДГУ (PhD Affiliation: Warsaw University, Poland Indiana University, the USA, nonresidential fellowship, U4U, Invited Scholar), редагування англійського тексту анотацій (Україна).

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 46 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2023 307 с.

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

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

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

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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

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

УДК 477.125.3

НАУКОВА ФАХОВА ПРОБЛЕМАТИКА ЗВО В УМОВАХ ВІЙНИ

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.664>
volodumur_vitkalov@ukr.net

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

Аналізуються склад учасників і тематичний ряд виступів учасників XIX міжнародної науково-практичної конференції «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни», проведеної на кафедрі івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету; окреслюється проблемний ряд організації наукового пошуку у час війни та наголошується на важливості консолідації зусиль науково-педагогічних працівників вищої школи у спробі формування нових координат духовності у зв'язку з євроінтеграційними процесами, що активно розгортаються в країні.

Ключові слова: євро інтеграційні процеси, міжнародна культурна комунікація, наукова періодика, ціннісний ряд, культурні практики, соціокультурна діяльність, науково-практична конференція.

Війна, незважаючи на значні суспільні потрясіння, пов'язані зі знищенням людського потенціалу, руйнуванням інфраструктури країни, стимулювала у той же час безліч ініціатив у життєдіяльності людської спільноти, постійно продукуючи нові її форми [3]. От і 16-17.11.2023 року за участі групи провідних ЗВО України у Рівненському державному гуманітарному університеті на базі кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства проведено XIX міжнародну науково-практичну конференцію «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни», до Оргкомітету якої подали заявки 411 науковців та здобувачів різних освітніх ступенів [4].

Подібні заходи є ефективним підсумком сформованих й відрегульованих багаторічною практикою професіональних контактів колективу НПП, що виникли в результаті укладених угод про співпрацю між групою українських та, частково, європейських ЗВО, чий науково-педагогічні працівники забезпечують підготовку фахівців за розмаїттям спеціальностей напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», постійно залучаючи до цього кола й інші ЗВО, в основі професійної діяльності яких окреслені вище напрями також складають важливий сегмент освітньої самореалізації. Останнім часом до цього процесу долучаються й іноземні аспіранти, розширюючи таким чином власні форми професійної самореалізації, спрямованої на вітчизняний сегмент, збагачений інокультурним досвідом.

Зміна підходів до організації освітнього простору в країні [2], поглиблення автономії ЗВО, з одного боку, а з іншого, – створення нових організаційних структур у формі Національного Агентства з якості вищої освіти та низки галузевих експертних рад, посилення контролю за освітньою діяльністю ЗВО з боку МОН України, еволюція ціннісного ряду студентської молоді під впливом глобалізаційних викликів та війни, стимулювали й відповідну реакцію НПП мережі вітчизняних університетів на зміну організаційної ситуації. Тому створення подібних конгломератів, основні контури яких наведені вище, надав його учасникам низку відчутних переваг, стимулювавши подальший організаційно-методичний пошук і в педагогічному середовищі, у результаті чого науково-педагогічні працівники групи провідних університетів активно співробітничать у різних площинах, допомагаючи один одному в організації акредитаційних експертиз, обговоренні нагальних проблем освітнього простору, проведенні спільних наукових досліджень та публікації колективних монографій, участі у редколегіях фахових наукових збірників, підвищенні кваліфікації викладацького складу, підготовці та опонуванні дисертаційних досліджень, проведенні спільних занять для студентів науково-педагогічними працівниками різних ЗВО, ознайомчих екскурсій в навчальних закладах тощо.

Окреслена форма організаційної взаємодії надає широкі можливості для більш глибокого ознайомлення з системою функціонування регіональної та й глобальної вищої школи (понад 30 іноземних учасників, переважна більшість з яких уже надіслала матеріали для публікації), перегляд освітніх пропозицій чи їх проблемного ряду. Ця співпраця значною мірою поглиблює й адаптаційні сегменти у функціонуванні освітнього простору, так потрібні молоді у час війни. І врешті-решт, подібні

угоди та наявні результати стають важливою формою вироблення спільного напрямку освітньої діяльності, активно наближаючи Україну до європейських культурно-освітніх координат.

Повертаючись до характеристики цього заходу, потрібно підкреслити, що склад учасників викликає повагу: зареєстровані представники 92 ЗВО різних рівнів акредитації, а також співробітники музейних установ, закладів сфери професіонального мистецтва та інших структур (30 з яких мають статус національних). Їх представництво охоплює 8 країн (Китай, Польща, Болгарія, Німеччина, Казахстан, Азербайджан, Катар – *Середній Схід*, Україна).

Якісний склад тих, хто надіслав заявки до участі в конференції, також досить респектабельний: 69 – докторів наук, професорів, 100 – кандидатів наук, доцентів, 67 аспірантів, 23 з яких – іноземці, 70 магістрантів та 53 бакалаври. Тобто, виходячи навіть із цього статистичного показника, проблематика обговорень та тематика надісланих статей, публікація яких запланована у 3 науково-метричних збірниках, два з яких категорії «Б», дає підставу стверджувати про високий потенціал наукового сегмента у вітчизняній вищій школі. Тоді як ретроспектива цих заходів підтверджує ефективність активної співпраці українських та іноземних ЗВО у спільному освітньому просторі. Адже за допомогою розширення подібних форм в українських університетах помітно збільшилася кількість іноземних студентів та аспірантів, суттєво вплинувши на формат спілкування і методичного забезпечення освітнього процесу, мовний сегмент та й матеріально-технічну базу навчальних закладів; відрегулювалися нові напрями освітньої й науково-методичної діяльності, виникла добра нагода для подальшого розширення форм академічної мобільності вітчизняних педагогів. Тож конференція, як форма обговорення актуальних професійних проблем, та наступні публікації матеріалів у наукових збірниках, – чи не найкращий аргумент на користь подібної взаємодії. І саме вона доводить, у числі інших її переконливих сегментів, важливість цього спілкування, позаяк саме воно й формує широке поле пропозицій для подальшого творчого експерименту, маючи перед собою, так би мовити, «освітню партитуру» наукового пошуку колег.

Статистика наших заходів, започаткованих у формі всеукраїнських наукових зібрань, наступна: 2009 р. – 260 учасників; 2010 р. – 271 учасник; 2011 р. – 297 учасників; 2012 р. – 315 учасників; 2013 р. – 297 учасників; 2014 р. – 369 учасників; 2015 р. – 350 учасників. Перехід у статус міжнародних конференцій змінив, відповідно, не лише формат їх організації, але й статистику: 2016 р. – 429 учасників (5 країн); 2017 р. – 490 учасників (5 країн), 2018 р. – 456 учасників (6 країн), 2019 р. – 539 учасників (6 країн), 2020 р. – 457 учасників (6 країн), 2021 р. – 300 учасників (6 країн), 2022 р. – 399 учасників (5 країн), 2023 р. – 412 учасників (8 країн) [1].

У процесі безпосереднього проведення анонсованої конференції виявилось безліч цікавих сегментів, серед яких участь у заході групи докторів наук, професорів, що нині знаходяться за межами України (Німеччина, Польща, Австрія, Ізраїль, Італія – І. Петрова, М. Левченко, Ю. Сабадаш, О. Васюта, М. Кочубей, В. Шульгіна та ін.), виступи яких додали відповідного шарму у сприйнятті пропонованого матеріалу, адже їх матеріали базувалися й значною мірою на художньому досвіді, здобутому уже в час війни в процесі спілкування з представниками нового культурного середовища. Та й порівняльних характеристик різних форм культурної діяльності в їх доповідях не бракувало.

Інакше кажучи, згадані конференції підтверджують ефективність сформованого багаторічною співпрацею специфічного освітнього Консорціуму, тобто сталого кола науково-педагогічних працівників провідних вітчизняних ЗВО, в яких наявні спеціальності освітніх напрямів 02 «Культура та мистецтво», і 03 «Гуманітарні науки», які в процесі своєї організаційної діяльності активно розширюють не лише освітні сегменти власної професійної праці, але й інших форм позиціонування українського педагога – наукової, науково-методичної, соціокультурної та виховної.

Стосовно тематичного ряду виступів та надісланих до редколегії наукових статей, то вони охоплюють широке коло проблем, починаючи від найбільш подразнюючих, якими є війна і все, що з нею пов'язане («Моральний свідок воєнних злочинів: визначення поняття в контексті стратегій збереження національної пам'яті України»; «Тексти війни: культурні практики українців у Німеччині»; «Культура війни у війні в Україні», «Українська культура як потужний чинник між культурного діалогу в Європі» тощо).

Чималий обсяг матеріалу цього ж напрямку комунікує з іншим аспектом, спрямованим на ліквідацію психологічних наслідків війни, побачених крізь призму власної практики іноземних фахівців («Застосування інноваційних фізіотерапевтичних методик до воїнів ЗСУ з посттравматичним синдромом», «Міжнародна комунікація як засіб подолання російської агресії»). Віднесемо до цього ряду й низку інших розвідок, мета яких – пошук ефективних шляхів майбутнього розвитку України («Інтеграція мікро- та макро підходів для аналізу перспектив України у європейському соціокультурному просторі»; «Сегментація суспільства в «стратегіях влади» М. Фуко: перспектива майбутнього України»,

«Деколонізація національної спадщини у стратегіях музейної комунікації «Україна-світ» тощо), чи не менш оригінального матеріалу культурно-мистецького спрямування («Культурний дифузійзм у дискурсі ціннісних орієнтацій»; «Українська культура крізь призму мас-медіа як нового експертного середовища»; «Перформативні практики: культурно-антропологічний аспект» тощо) та методологічних і методичних аспектів функціонування вищої школи в параметрах євро інтеграційних процесів («Актуалізація ідентичності у системі освітніх програм за спеціальністю 032 «Історія та археологія»»; «Інституціональна структура дослідницького процесу в українській бібліографії»). Оригінальністю вирізнялися як виступи, так і наукові розвідки О. Концевича («Інтелектуалізація виконавського універсалізму трубача крізь призму спеціалізованого устаткування») чи О. Войтовича («Коригування акустики концертних зал історико-релігійних споруд»), спрямовані на оприлюднення результатів експериментальних винаходів, за допомогою яких можна з'ясувати низку професійних аспектів, не можливих ще донедавна, зокрема винаходу спеціальних пристроїв для трубачів та, відповідно акустичних особливостей сакральних споруд, використовуваних нині як концертні зали) і завершуючи розробкою окремих складових комплексних наукових тем, які в професійному активі має кожна освітня структура («Проблема перекладу української дитячої літератури болгарською мовою», чи «Опера Вірка Балея «Червона земля. Голод» у дискурсі травми пам'яті культури», «Культурна дипломатія як форма культурного діалогу театральних практик: Україна-ЄС (2014-2023)» та ін.

Сюди можна додати й низку дисертаційних розвідок китайських дослідників, спрямованих на виявлення специфіки художнього досвіду цієї унікальної за культурними ознаками країни: «Сучасна китайська симфонічна музика: джерелознавчий аспект», «Співдія європейських та китайських тенденцій у становленні й розвитку національного симфонізму у Китаї упродовж ХХ століття», «Актуалізація фольклорної традиції в сучасних реаліях: досвід Китаю» й України та ін.), які останніми роками активізували власну присутність не лише в студентських аудиторіях, але й науковому просторі України, презентуючи достатньо глибокі наукові дослідження, сутність яких – з'ясувати точки дотику українських та китайських художніх систем у популяризації регіональної (в широкому сенсі побутування цього терміну) культурно-мистецької спадщини.

Не можна не відзначити й оригінальність виступів та низку наукових розвідок, мета яких – між культурна взаємодія вітчизняних митців та їх адаптація під духовні реалії європейських країн («Міжнаціональний історико-культурний діалог в умовах глобалізаційних викликів: творча діяльність українських музикантів у Швейцарії», «Міфологія надії у французькому театрі абсурду», «Звуковий архів Українського Вільного університету в контексті збереження культурної спадщини української діаспори», «Міграційні процеси в Україні як чинник формування діаспор» та ін.) чи нові форми між культурної взаємодії в окремих напрямках творчості («Деякі аспекти культурної адаптації азербайджанських емігрантів у європейських країнах»). Утім і власні актуальні питання стосовно організації творчого процесу намагаються просувати вітчизняні мистецтвознавці у наукове середовище («Перспективи входження України у світовий рух захисту і охорони праці музикантів: ергономічна площина поширення та розвитку арт-медицини», «Специфіка емоційного і професійного вигорання викладачів під час війни», «Теоретичні орієнтири української культурології: досвід 2020-2023 рр.» та ін.).

Традиційно на кожному подібному заході демонструються фрагменти фундаментальних досліджень вітчизняних науковців, які чимало років знаходяться на видноколі науки і на конференціях презентують окремі здобутки з теоретико-прикладних напрацювань («Богиня Місяць у восьмицільній структурі орнаментальних мисок Трипілля»; «Проблеми реконструкції та значення слов'янських музичних інструментів у духовній культурі середньовічної Європи, «Трипільські керамічні ідіофоні-калатальця: морфологія та семантична інтерпретація», «Ідеологія фемінізму як фактор модернізації правової культури українського соціуму у складі Австро-Угорщини», «Сучасна бразильська гітарна музика: джерелознавчий аспект» та ін.). Трапляються й епатажні теми виступів, які лише підкреслюють оригінальність бачення обговорюваних проблем заходу крізь призму власної дослідницької пропозиції («Казус «зачіски Джонсона»: культурологічний ефект») [1; 6].

У програмі наших конференцій зберігається й надалі традиційний напрям досліджень – «Регіональна культурна практика», в якому й на цей раз представлено значний масив інформації про локальний контекст творчості та її теоретичного осмислення. І саме він демонструє розмаїття постатей чи їх творчого доробку в системі культурного поля країни, а також провідні аспекти організаційно-фінансової чи методичної діяльності місцевих органів влади, спрямованої на зміну ситуації в тій чи іншій локації («Регіональна культурно-мистецька інфраструктура як предмет наукового дослідження», «Національне культурне надбання або роль митця у вивченні культурологічної локалістики», «Творча діяльність Дмитра Циганкова: на пошану 100-річчя від дня народження», «Затоплена культурна спадщина: творчість Поліни Райко», «Ментально-релігійна складова у народній художній творчості і

фольклорі представників національних спільнот Києва», «Культурна деокупація Маріуполя: шляхи реалізації проекту» та ін.), або більш широкий дослідницький контекст, спрямований на культурні регіони («Проблема регіональних досліджень китайського фольклору у локальних геокультурних зонах та їх утілення в жанрі обробок народних пісень» чи «Культурне середовище української громади: акмеологічні пріоритети») [1; 29-34]. Узагалі молоді китайські дослідники останнім часом демонструють надзвичайно високий рівень професійної мобільності у розробці обраних наукових проблем, що помітно як по репрезентації виступів на наукових конференціях, так і публікаціях відповідного матеріалу.

Не менш розмаїтою є й студентська (бакалаврська) секція, проведена 17.11, представлена хоча й дещо меншою кількістю учасників (53), ніж це було у минулі роки, однак за напрямками наукового пошуку і формами презентації не менш оригінальна та глибока. В ній, як і в інших секціях, є чимало доповідей, що демонструють бажання досліджувати сторінки власної історії («Індустрія української культури в час війни», «Волинь у культурно-історичному вимірі: історіографічний аспект дослідження», «Вітринна виставка Романа Бжеського: відкриття постаті діяча через матеріали художньої експозиції», «Напрями просвітницької діяльності в ЗСУ» та ін.). Хоча є й чимало тем, які свідчать про сформованість наукового інтересу і подальшу його розробку на інших освітньо-кваліфікаційних рівнях («Оцінка ефективності алгоритмів машинного навчання при реставрації звуку зі старих записів», «Стародруковані видання у наукових дослідженнях ХХ – першої третини ХХІ століття», «Електронна бібліотека як складова інформаційно-освітнього середовища РДГУ» та ін.) [1; 35-39].

Традиційним підсумком заходу стало проведення Круглого столу для усіх тих, хто входить до нашого освітнього консорціуму з обговорення актуальних питань функціонування освітньо-професійних та освітньо-наукових програм спеціальностей зазначених вище напрямів, на якому на цей раз акцентувалася увага на прагматизації навчання, особливостях організації усіх видів практик, ролі «вибіркових» дисциплін навчального плану, студентської наукової творчості у формі різноманітних молодіжних товариств, подальшому проведенні подібних конференцій, розширенні практики рецензування науково-методичних праць, підготовки колективних монографій тощо.

І хоча лише за темарієм виступів складно скласти уяву про дослідницьке розмаїття комплексних наукових кафедральних тем, позаяк проблематика виступів формувалася під загальний напрям конференції, їх запропонований перелік також дає достатню уяву про потенціал університетської науки в умовах значних суспільних трансформацій. Утім, цю інформацію поглиблюють й наукові збірники, зокрема й той, що знаходиться у руках читача. Адже тематичний ряд статей, як і кількість учасників зайвий раз переконують у високій соціальній активності педагогів вітчизняної вищої школи, її подальшій спробі шукати точки дотику з інокультурним середовищем.

Таким чином, не зважаючи на складний психологічний стан населення України, нинішні міграційні чинники та наявність у кожному ЗВО власних напрямів міжнародної співпраці, існуюча форма професійних контактів дає можливість кожному університету, що знаходиться в регіоні чи центрі країни, збагатитися новим організаційно-методичним досвідом та, критично його осмисливши, спробувати запровадити його елементи у власну освітню траєкторію, а відтак – за допомогою подібних заходів виконувати функцію й «м'якої» дипломатії, провідний напрям якої спрямований на просування вітчизняних організаційно-педагогічних методик та культурної спадщини до світового культурного простору. Ця конференція підтверджує також високий потенціал соціальної активності вітчизняних педагогів, які намагаються продовжувати науково-дослідну діяльність, зберігаючи традиції регіональних наукових шкіл і вводячи до культурного обігу безліч оригінальної інформації.

Список використаної літератури

1. Всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції, організовані кафедрою івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ у 2005-2023 рр. *Приватний архів авторів*.
2. Білецька Т., Левкова О., Савчак І. Концепція нової національної культурної політики України. Культурний код Східного партнерства. URL: http://www.kultura.org.ua/wpcontent/uploads/FINALConcept_RoadMap_UA_CultureCodingEaP.pdf.
3. Ефективність реалізації державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: соціологічні індикатори (травень 2023 р.). Результати соціологічного опитування. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/efektyvnist-realizatsii-derzhavnoi-polityky-u-sferi-utverdzhennia-ukrainskoi-natsionalnoi-ta-gromadianskoi-identychnosti-sotsiologichni-indykatory-traven-2023-r>.
4. Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни: ХІХ між нар. наук.-практ. конф., м. Рівне, 16-17 листоп., 2023 р.: Програма / Укл.: С. Виткалов, В. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2023. 40 с.

UDC 477. 125.3**SCIENTIFIC PROFESSIONAL PROBLEMS IN HIGH SCHOOL IN THE CONDITIONS OF WAR****Vytkalov Volodymyr** – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,

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

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

Надійшла до редакції 25.12.2023 р.

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

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

УДК 738.1 (477) «17–18»

СТИЛЕТВОРЧІ ЗАСАДИ ФОРМ СРІБНОГО І ФАРФОРОВОГО ПОСУДУ XVIII – XIX СТОЛІТЬ

Кротова Тетяна Федорівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтва та дизайну костюма Київського національного університету технологій та дизайну м. Києва
<https://orcid.org/0000-0001-6367-0317>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.665>
krotova_t@ukr.net

Крюк Олександр Олександрович – викладач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-8908-7090>
o.kriuk@kubg.edu.ua

Розкрито основні стилетворюючі засади форм срібного та тонкокерамічного посуду Європи й України у контексті продукції фарфору-фаянсу ключових мануфактур і заводів XVIII – XIX ст. Виявлено, що у першій пол. XVIII ст. у культурі сервірування столу монархів та представників еліти провідних держав Європи домінував срібний посуд. При цьому у середині означеного століття простежувалося поєднання предметів дорогоцінного металу та фарфору китайського виробництва. Натомість вже з другої пол. XVIII – упродовж XIX ст. срібний посуд повністю поступився порцеляні. З'ясовано, що крім указаної «перестановки» високо вартісних предметів посуду відбулося запозичення формотворення срібла у фарфорових аналогах. Виявлено спільні характеристики обрисів благородного металу у тонкокерамічному асортименті раних європейських мануфактур – Майсен (Німеччина), Сен Клу (Франція), Челсі та Веджвуд (Англія). Натомість в українському виробництві подібна стилетворююча трансформація посуду виявлена на Баранівській фарфоровій та Києво-Межигірській фаянсовій фабриках.

Ключові слова: тонка кераміка, срібло, фарфор, фаянс, формотворення, Англія, Україна, XVIII – XIX століття, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн ювелірних виробів.

Постановка проблеми. Широке застосування срібного та фарфорового посуду притаманне культурі європейців у XVIII ст. Ранні предмети з дорогих металів, що прикрашали столи аристократів і монархів європейських держав поступово змінювалися на фарфорові. Вказане прослідковується на репродукціях голландських натюрмортів того періоду. Проте, цікавим для дослідження є не безпосередня заміна матеріалу виробів, а проведення паралелей їх форм, що запозичувалися та збагачувалися в новому звучанні. Співставлення їх стильових ознак буде корисним для поглиблення знань з обох галузей декоративно-прикладного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед професійних мистецтвознавчих видань, повністю присвячених тонкій кераміці України слід назвати праці О. Школьної (2019) [4]. Дослідження авторки ґрунтовно розкривають тонкощі вітчизняного фарфору-фаянсу, що уможливило проведення паралелей відображення стилістики формотворення вітчизняного керамічного посуду різних періодів із раними срібними предметами Європи. Натомість вагомими інформативними джерелами щодо особливостей посуду з дорогого металу є робота Р. Персалла «Срібло» (1998 р.) [8] та каталог Г. Арендар «Срібний посуд XVII – початку XX століть» (2006 р.). В останньому репрезентовано найбільшу колекцію срібних виробів XVII – XIX ст., що зберігається в Чернігівському історичному музеї ім. В. Тарновського. Збірка складається з творів золотарства України, Росії, Білорусі, Польщі, Литви, Німеччини та Австрії [1].

Розвідки щодо спільних формотворчих рис демонструють публікації зарубіжних науковців, насамперед Т. Форреста (2012 р.) [6] та Н. Пенс [7]. Автори характеризують хронологію розвитку срібного та тонкокерамічного посуду, виявляють першопричини надання переваги тому чи іншому матеріалу у різні проміжки часу. Проте, залишається не у повній мірі розглянутим питання співставлення їх спільних і запозичених формотворчих рис.

Мета дослідження полягає у визначенні основних стилетворюючих засад форм срібного та фарфорового столового посуду XVIII–XIX ст., виявленні запозичених і трансформованих характеристик формотворення виробів європейських виробництв.

Виклад основного матеріалу. У XVII ст. використання столового посуду з дорогих металів було притаманне привілейованим верствам населення. Зокрема, мода на срібні глечики, чаші, чайники, таці та блюда яскраво прослідковується у натюрмортах голландських майстрів, як Пітер ван Ростратен (1630–1700 рр.) та Вільям ван Алст (1627–1683 рр.).

Репродукції творів митців уособлюють моду на вишукані предмети, що прикрашають світські столи, зокрема срібло, перські килими та китайський шовк, екзотичні фрукти та делікатеси. Натомість до живописних композицій початку XVIII ст. поступово додається азійський фарфор, який спочатку скромно розміщується за ошатними металевими посудинами (рис. 1), але потім швидко витісняє останні.



Рис. 1. Натюрморт з ємністю для вина, чайником і сін і тюльпаном.
Олійний живопис. Пітер ван Ростратен. 1690 р. Джерело: <http://surl.li/nytsa>

Красномовними у цьому контексті є роботи майстра «розкішних сніданків» Віллема Кальфа (1619–1693 рр.), які важко уявити без тонкостінних предметів із фаянсу чи фарфору. При цьому мотиви та сюжети натюрмортів голландського художника були виявом реакції на смаки місцевих буржуа та їх прагнень до розкоші [10].

Перша половина XVIII ст. – це той період, коли китайський тонкостінний посуд врешті поширився всіма куточками Європи. Натомість через кілька десятиліть на території останньої виникли і власні підприємства з вироблення фарфору-фаянсу, що зумовило домінування цих матеріалів у виготовленні посуду. Риси дороговартісності й вишуканості стали уособлювати чайні, кавові та столові сервізи. Проте, якщо уважно проаналізувати стилістичні риси формотворення ранніх предметів із порцеляни, можна помітити, що порівняння зі сріблом не було цілковитим. Хоча фарфор і замінив його у культурі європейців, звернення до металевих корпусів посуду й окремих елементів надалі тривало.

У ранніх майсенських і англійських виробках подібне поєднання матеріалів виявлено у виконанні цілісних ємностей з фарфору різних рецептур і доповненні срібними монтуваннями. Чайники Майсену (1740 р.), Сен-Клу (1770 р.) та Вурстеру (1770 р.) виявляють означену комбінацію, джерелом якої були азійські взірці [8, 10].

Після порівняння із взоруванням на східні тонкокерамічні зразки, європейські майстри прагнули не лише створити власний рецепт твердого фарфору, а й розробити унікальні його форми. Саме у процесі пошуку джерел натхнення вироблення місцевої традиції формотворення було обрано срібло.

У середині XVIII ст. порцеляновий посуд Майсену та Челсі досить часто копіював металеві прототипи конструкцій. Ключовим для трансформацій обрисів англійських виробів стала діяльність директора Челсі Ніколаса Спрімонта – майстра срібних справ і фарфориста. Саме йому належить розробка низки дизайнерських рішень посуду, зокрема тарілок, соусників, сільничок (рис 2, 3), різноманітних підставок, чайників та кавників [7, 10].



Рис. 2. Сільничка. Золочення.

емалевими фарбами. Ніколас Спрімонт. Англія. 1742–1743 рр. Ніколас Спрімонт. Англія. Челсі. 1752–1756 рр. Джерело: <http://surl.li/nytik> Джерело: <http://surl.li/nytiv>



Рис. 3. Сільничка. Фарфор, розпис

Наслідування практики використання ранніх форм срібних столових ємностей було притаманне пізніше продукції Боу, Вурстєру та Веджвуду. Так, знаний сервіз із «королівського фаянсу» останнього ґрунтувався на простих формах срібних виробів періоду Георга III [5]. Спочатку круглі й нескладні, згодом багатокутні тарілки і кількаярусні чайники у силуеті все частіше виконувалися з фарфору [6, 8].

Відомо, що у першій пол. XIX ст. майстри Києво-Межигірської фаянсової фабрики у формотворенні і декоруванні апелювали до англійських зразків тонкої кераміки попереднього століття. Несвідомо у процесі раннього копіювання продукції Веджвуду відбувалося й наслідування британського срібла, зокрема у формотворенні тарілок різного розміру. Запозичений обрис прослідковується у фаянсовій тарілці 1845 р. КМФФ, прототипом якої був аналогічний предмет з Етрурія [2, 4].

Натомість джерелом формотворення фарфору-фаянсу виробництв Волині був вітчизняний металевий посуд. Фасони частіше перевтілювалися у новому матеріалі з апелювання на круглі і чотирикутні блюда-прототипи з рівними і ледь фігурними бортами.

Рідше виконувалися твори з фестонованими краями, характерні для Корецької фарфоро-фаянсової мануфактури. Оригінальністю форм столового, чайного, моккового посуду вирізнялася й продукція Баранівської фарфорової фабрики. На ній у середині XIX ст. випускали тарілки з профільованими бортами та характерним вирізаним краєм. Виготовлені у той проміжок часу блюда також вирізнялися за формою та розмірами: круглі й овальні, глибокі й плоскі, блюда – таці [3].

Висновки. Так, виявлено, що срібний посуд був поширений у європейській формотворчій традиції до XVIII ст. Натомість від середини XVIII ст. він стрімко поступається фарфоровим і фаянсовим зразкам, з огляду на їх відносну дешевизну, гігієнічність, легкість. При цьому тонкокерамічні предмети не лише замінили металеві вироби, а до XIX ст. активно їх наслідували у формотворенні. Зокрема, стилують риси срібла у конструкціях фарфорового посуду помітні у продукції німецьких, французьких, англійських та українських мануфактур і заводів. Запозичення цілісних корпусів тарілок і чайників прослідковуються на Майсені, Челсі і Веджвуді, де поступово трансформувалися у бік збагачення тонкостінних ємностей лише окремими елементами (накривки, борти тарілок, підставки).

Практика зі взорування у формотворенні на срібні прототипи посуду простежувалася й у виробництві фарфору-фаянсу України першої пол. XIX ст. Про це свідчать твори Корецької фарфоро-фаянсової мануфактури, Києво-Межигірської фаянсової фабрики, Баранівського фарфорового виробництва.

Список використаної літератури

1. Арендар Г. Срібний Посуд XVII – початку XX століть. Київ : Родовід. 2006. 176 с.
2. Києво-Межигірський фаянс із колекції Національного музею українського народного мистецтва: альбом / упоряд. Т. Нечипоренко, Н. Густіліна. Харків : Раритети України. 2017. 72 с.
3. Титаренко А. Різновиди форм і декору тарілок старого українського фарфору Волині з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2013. С. 166–172.
4. Школьна О. В. Вишуканий межигірський фаянс із колекції Національного музею історії України. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 41. 2019. С. 252–263.
5. George III silver teapots. URL: <https://www.ifranks.com/george-iii-silver-teapots> (дата звернення: 22.11.2023)
6. Forrest T. *Antyki. Ceramika and srebro*. Warszawa : Arkady. 2012. 160 p.

7. Panes Nicholas. The Influence of the Silversmith on 18th Centuy English Porcelain Sauceboat Shapes. URL: https://www.academia.edu/27974675/The_Influence_of_the_Silversmith_on_18th_Centuy_English_Porcelain_Sauceboat_Shapes (дата звернення: 23.10.2023)
8. Pearsall R. A Connoisseur's Guide to Antique Silver. Todtri Book Pub. 1998. 128 p.
9. Royal collection trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/51393/salt> (дата звернення: 01.12.23)
10. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O132658/still-life-with-silver-wine-oil-painting-roestraten-pieter-van/>

Reference

1. Arendar H. Sribnyi Posud XVII – pochatku XX stolit [Silverware of the 17 th – early 20 th centuries]. Kyiv : Rodovid. 2006. 176 s. [in Ukrainian].
2. Kyievo-Mezhyhirskiyi faians z kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho mystetstva: albom / uporiad. T.Nechyporenko, N. Hustilina. Kharkiv: Rarytety Ukrainy. 2017. 72 s. [in Ukrainian].
3. Tytarenko A. Riznovydy form i dekoru tarilok staroho ukrainskoho farforu Volyni z kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Varieties of forms and decoration of plates of old Ukrainian Volyn porcelain from the collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art.]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoevropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. 2013. S. 166–172 [in Ukrainian].
4. Shkolna O. V. Vyshukanyi mezhyhirskiyi faians iz kolektsii Natsionalnoho muzeiu istorii Ukrainy [*Exquisite mezhyhirya faience from the the collection of the National Museum of History of Ukraine*]. *KNUKiM. Seria: Art*. Vol. 41. P. 252–263 [in Ukrainian].
5. George III silver teapots. URL: <https://www.ifranks.com/george-iii-silver-teapots> (data zvernennia: 22.11.2023).
6. Forrest T. Antyki. Ceramika and srebro. Warszawa : Arkady. 2012. 160 p. [in English].
7. Panes Nicholas. The Influence of the Silversmith on 18th Centuy English Porcelain Sauceboat Shapes. URL: https://www.academia.edu/27974675/The_Influence_of_the_Silversmith_on_18th_Centuy_English_Porcelain_Sauceboat_Shapes (дата звернення: 23.10.2023) [in English].
8. Pearsall R. A Connoisseur's Guide to Antique Silver. Todtri Book Pub. 1998. 128 p. [in English].
9. Royal collection trust. URL: <https://www.rct.uk/collection/51393/salt> (data zvernennia: 01.12.23) [in English].
10. Victoria and Albert Museum. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O132658/still-life-with-silver-wine-oil-painting-roestraten-pieter-van/> (data zvernennia: 21.11.2023) [in English].

STYLE CREATING PRINCIPLES OF FORMS OF SILVER AND PORCELAIN VESSELS OF THE 18 th – 19 th CENTURIES

Krotova Tetiana – Doctor of arts, professor, professor of the Department of Art and Costume Design of Kyiv National University of Technology and Design
Kriuk Oleksandr – Teacher of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University

The aim of this paper is to explore the main style-forming principles of the forms of silver and fine ceramic tableware of Europe and Ukraine in the context of porcelain-faience products of key manufactories and factories of the 18 th – 19 th centuries. It was revealed that in the first half of the XVIII century in the culture of serving the table of monarchs and representatives of the elite of the leading states of Europe, silverware dominated. At the same time, in the middle of the given century, a combination of precious metal objects and Chinese-made porcelain was observed. Instead, already from the second half of the 18 th century – throughout the 19 th century. silverware has completely given way to porcelain. Results. It was found that, in addition to the specified «rearrangement» of high-value tableware, there was a borrowing of silver molding in porcelain analogues. The common characteristics of the outline of the precious metal in the thin ceramic assortment of early European manufactories – Meissen (Germany), Saint Cloud (France), Chelsea and Wedgwood (England) – have been revealed. On the other hand, in Ukrainian production, a similar style-creative transformation of tableware was found at the Baraniv porcelain factory and the Kyiv-Mezhyhirsky faience factory.

Key words: fine ceramics, silver, porcelain, earthenware, molding, England, Ukraine, XVIII–XIX centuries, arts and crafts, jewelry design.

UDC [738.1] (477)

STYLE CREATING PRINCIPLES OF FORMS OF SILVER AND PORCELAIN VESSELS OF THE 18 th – 19 th CENTURIES

Krotova Tetiana – Doctor of arts, associate professor, professor of the Department of Design Borys Grinchenko Kyiv University
Kriuk Oleksandr – Teacher of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose is to determine the main stylistic principles of the forms of silver and porcelain tableware of the XVIII–XIX centuries. The borrowed and transformed characteristics of the formation of products of European production are determined.

Results. It has been found that in the first half of the XVIII century. In the culture serving the table of monarchs and representatives of the elite of the leading states of Europe, silverware dominated. In the middle of this century, a combination of precious metal and porcelain from China was traced. From the second half of the XVIII to the XIX centuries. Silverware has completely given way to porcelain. It was found that there was a borrowing of silver formation in porcelain analogues. The common characteristics of the outlines of the noble metal in the fine ceramic

assortment of early European manufactories – Meissen (Germany), Saint Cloud (France), Chelsea and Wedgwood (Great Britain) have been revealed. In Ukrainian production, a similar stylistic transformation of tableware was found at the Baranivka Porcelain Factory and the Kyiv-Mezhyhiria Faience Factory.

Research methodology. The study applies general scientific principles, methods and approaches. Principles of comprehensiveness, historical-chronological, historical-comparative, historical-cultural methods, art historical analysis and cross-cultural methods are applied.

Novelty. It is associated with the establishment of the between the formation of silver and porcelain in the late XVIII – early XIX centuries.

The practical significance. The obtained results expand the sources of inspiration for the motifs of the formation and decoration of porcelain in Europe and Ukraine. In addition, they allow to complete the history of decorative and applied arts, in particular the field of ceramics.

Key words: fine ceramics, silver, porcelain, earthenware, molding, England, Ukraine, XVIII–XIX centuries, arts and crafts, jewelry design

Надійшла до редакції 19.11.2023 р.

УДК 782.1

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕПОХИ : ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Татарнікова Анжелика Анатоліївна – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та загально-гуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0002-6310-8276>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.666>
angelikatatarnikova75@gmail.com

Стаття присвячена огляду музично-театральної культури Вікторіанської епохи в історичному контексті англійської «моделі світу». Визначено ціннісно-сміслові настанови даного соціально-культурного періоду Британської імперії другої пол. XIX століття та їхню імплементацію в мистецтві. Узагальнено відомості про Вікторіанський музичний театр як національний знак в англійській музично-театральній культурі зазначеного періоду. Аналізуються жанрові моделі вікторіанського театру – баладна опера, Савой-опера.

Ключові слова: Вікторіанська епоха, музичний театр, баладна опера, Савой-опера, музично-театральна культура.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Вікторіанську епоху (1837-1901 рр.) визначають золотим століттям Британської історії, чий смислові доміанти визначили той, особливий тип національної культури, в якому такі поняття як вікторіанські цінності, вікторіанський спосіб життя, вікторіанський театр є предметом постійного аналізу і переосмислення в соціально-культурному просторі. Англійський музичний театр Вікторіанської епохи, затвердивши свої принципи музично-театрального втілення, які безсумнівно відповідали національним характеристикам англійців, формуючись століттями в стереотипи і образи-символи, отримав визначення «замкнутого жанру», – на сьогоднішній день залишається явищем маловідомим і маловивченим, що визначає актуальність заявленої теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Великий масив літератури, присвяченої історіографічному огляду Вікторіанської епохи (Hobsbaum E. [6]), Meantz S. [7]) і зміст більшості робіт, що включає відомості про біографії співавторів (Eden D.[3]), досліджень аналізу творчості У.Гілберта і А. Саллівана (Findon B. W. [5]), інформацію про Вікторіанський театр (Booth M. [2]) належить авторам англійських країн (Велика Британія, Сполучені Штати, рідше Австралія). Аналіз даного матеріалу в українському музикознавстві та культурознавстві фактично не висвітлений; можна виділити відокремлені публікації з даної проблематики [1], що вказує на маловивченість даної теми у вітчизняному наукознавстві.

Мета статті – узагальнення відомостей про період Великої Британії другої пол. XIX – початку XX ст. – «Вікторіанську епоху» – соціально-значущі аспекти, світоглядні настанови якої отримали втілення в англійському національному музичному театрі на прикладі баладної опери, Савой-опери.

Вклад основного матеріалу. Цілісність культури, пронизаної відчуттям упевненості та почуттям міцності буття у поєднанні з технічним і науковим прогресом, що зміцнювався у свідомості вікторіанців побутовим і соціальним оптимізмом, пов'язують із «Золотим століттям» Британської імперії. Саме так в історії Великої Британії визначають період правління останньої правлячої представниці Ганноверської династії королеви Вікторії, який отримав відповідну назву – «Вікторіанська епоха» (1837-1901 рр.).

Той період величі й процвітання корелює з культурним контекстом тюдоровської доби, де тривале правління Єлизавети I (1558-1603 рр.) стало домінантним в історії країни, стверджуючи, що «"Весела Англія", закохана в життя, знайшла свій вираз у музиці й літературі, в архітектурі й мореплавстві» [4] і водночас, визначає найголовніші ідеї-символи англійської державності – величну ходу в розвитку Британії

від королеви Єлизавети до королеви Вікторії, дух старого доброго часу, збереження Святої старовини.

Цілісність та своєрідність Вікторіанської ери визначається її базовими константами, серед яких виділяємо *культ монарха, національну ідентичність, непорушність традицій та «Вікторіанську мораль»*.

Сам образ жінки-монарха в історії Британської імперії набув рис, з одного боку, квазірелігійного культу: співвідносячи з образом Діви Марії, з іншого боку, символу нації: де центром національного життя країни є королева. Починаючи з XIX ст., королівські урочистості прославлялися всіма релігійними конфесіями: «Собор, абатство, парафіяльна церква, молитовний дім диссентера, каплиця методиста і католика і синагога ізраеліта, – зазначала газета «Таймс», – були однаково відкриті з цієї знаменної нагоди [10].

Історично сформоване розуміння того, що англійці обраний народ, призначений для великих справ і порятунку, що має місію відновити релігійну чистоту і єдність християнського світу, співвідноситься у Вікторіанський період з Оксфордським рухом, що визначався як рух за відродження церковних підвалин, орієнтованих на збереження апостольського спадкоємства і традицій неподіленої Церкви.

Саме в період правління королеви Вікторії в англійському суспільстві склалися особливі підвалини і норми поведінки в сім'ї та суспільстві, що визначаються поняттям «вікторіанська мораль». Королева Вікторія демонструвала своїм підданам уявлення про «гідний» стиль життя, основними цінностями якого з'явилися релігійне почуття і суворі мораль. Приклад особистих взаємин королівського подружжя у Вікторіанську епоху встановив культ сім'ї, де будинок для англійців став царством приватного життя, а саме англійське слово «home» – є «альфа і омега всякого англійця».

Розуміння Вікторіанської епохи як періоду творення національних традицій відзначено в дослідженнях Е. Госбаума як про «один із найбільших періодів для винаходу традицій», називаючи цей процес «invention of tradition» або «mass-producing traditions» [6; 61]. Зокрема, традиція святкування Різдва в сімейному колі утвердилася саме у Вікторіанську епоху, позначивши своє не тільки релігійне, а й соціокультурне значення. Приміром, С. Мінц у своєму «Огляді з історії приватного життя» підтверджує, що англійці Вікторіанської епохи вирізняються вражаючою консервативністю і прихильністю до традицій [7]. Ідилічні образи «доброї старої Англії!» (Old merry England), в яких обитель закону і порядку чергувалися з барвистими картинами, що відобразили найбільш ефектні події минулих епох, вирішальні миті долі великих особистостей, від яких залежить доля народів – це «іконічне» бачення історії Англії імплементується в культурному просторі Вікторіанської епохи та стане базовим для найрізноманітніших явищ вікторіанської художньої культури.

У період правління королеви Вікторії Британська імперія, перебуваючи в zenіті своєї сили та слави, стала часом розквіту всіх галузей культури – культурним Ренесансом, коло основних тем якого демонструвало звернення до історизму, надихаючись образами національної спадщини:

Артурівське Відродження, що асоціюється з образом короля Артура, будучи лейт-мотивом британської культури і символом самої англійської нації, інтерпретувалося художниками-праерафаелітами другої пол. XIX ст. у жанр «літературної картини»;

- історичний живопис, спираючись на символічні рубежі своєї історії, звертається до образів короля Альфреда Великого (шанований століттями як творець англійської християнської цивілізації), Генріха VII, Карла I – короля-мученика (на початку століття котрому, Вальтер Скотт, оспівуючи йому хвалу, писав – «кращий друг, кращий батько, кращий християнин» [2; 2];

- у Вікторіанську епоху архітектура, поєднавши ключові елементи Середньовіччя і риси сучасності, стала одночасно монументальною, динамічною і виразною та за всієї еkleктичності в ній домінував «стиль Тюдорів», що здобув в англійській історіографії назву «стиль Британської імперії» або «Британський ампір».

Дана цілісність культури Вікторіанської епохи, позначена терміном *englishness* «англійськість», пов'язана з розумінням національної ідентичності, здатністю представляти себе іншим, демонструвала і своє ставлення до «чужого», «іншого», інонаціонального. Протиставлення, характерне для вікторіанської і ширше – традиційної британської самосвідомості: блаженна Англія і решта світу (стрясається війнами, заколотами, роздирається протиріччями), повчально ілюструвалися на сцені вікторіанських театрів. Відоме визначення «Англія – Острів – корабель», підтверджує специфічну особливість розвитку англійського музичного театру, як «замкнутого жанру», інтерпретуючи мікро модель острова, відгородженого від усього світу.

У Вікторіанську епоху формується середній клас – нове загальне соціокультурне явище, яке отримало назву «вікторіанство». Важливим засобом трансляції імперської ідеї, що закликає до величчя та могутності держави, стають масові заходи, серед яких особливо виділяються видовищні постановки –

ейдофузикони, діорами (супроводжувані музичними номерами); науково-технічні виставкові центри – Кришталевий палац та «Королівський акваріум», Королівський паноптикум науки та мистецтва та ін.

Варто відзначити, що «розкішний» стиль драматичного театру Вікторіанської епохи з'явився в прагненні відтворити монументальні, пишні видовища, що вражають яскравістю декорацій і костюмів, достатком фарб і навіть запахів, і майже не замовкає музикою, – бажаючи повною мірою відобразити світовідчуття епохи в незаперечною впевненості в тому, що світ влаштований розумно, міць Британії незламна і вічне процвітання їй забезпечено. Помпезний святковий початок, як вираз оптимістичних настроїв, підтримувався звучанням од і гімнів, церемоніальних маршів даного періоду. Насичення музикою у цей період досягло апогею – «Вікторіанці співали у вітальні, в кабінеті і дитячій кімнаті, об'єднувалися в пабах... Вони любили так само слухати спів: оперу, оперету, баладу, концерт, хоровий фестиваль» [12; 125–126]. Епоха Вікторіанства – це домінування міського способу життя, що сприяло появі великої кількості нових театрів. Популярним і престижним проведенням часу стає Вікторіанський театр, національну гордість якого складають: готична мелодрама, флотські (морські) мелодрами, вікторіанський бурлеск, використаний драматургом У. Гілбертом як сюжетна основа Савой опер; баладна опера – всі ці жанри обмежили себе колом образів, безсумнівно відповідаючи фундаментальним сторонам психології вікторіанського суспільства та одночасно наслідуючи традиції середньовічної англійської містерії, дроллс (droll) та ренесансної вуличної балади (street ballad).

Музичний театр Англії в епоху Вікторіанства демонструє шанування давніх традицій: вже протягом двох століть, із моменту свого виникнення, чільне становище посідав жанр англійської *баладної опери*, якому був чужий основний принцип оперного мистецтва – наскрізний музичний розвиток. Баладна опера відтворювала композицію театральної п'єси з епізодичними, замкнутими по відношенню один до одного, музичними номерами. Починаючи з XVIII ст. ні повноцінна музична драма (представлена у творчості Г. Перселла, Дж. Блоу), ні «маска» (розкішний видовищний придворний спектакль) – жоден з цих сценічних жанрів не зберіглися в театральному репертуарі Англії та були відтіснені баладною оперою, генетично висхідною до знаменитої «опери жebraків» Джона Гея і Крістофа Пепуша. Даний оперний жанр, що поєднує в собі розмовні сцени, лаконічну музичну форму, народні або написані у фольклорному стилі пісні і танці, іскрометний гумор і повчальність, став в англійській музичній культурі – певним національним знаком, носієм національного складу думки. Так, Густав Холст, аналізуючи англійську музику другої пол. XIX ст., запропонував наступний ієрархічний ряд її сфер: хорова музика, оркестрова, вокальна (сольна), потім – критика і стан аудиторії [11]. Англійська опера в національній композиторській школі відсутня, на думку автора. Дійсно, на противагу континентальній «великій опері» баладна опера (відомо, що спочатку жанр виник у 20-х роках XVIII ст. на противагу італійській опер *seria*), відкинула даний тип композиторської культури і затвердила свої нові принципи, які безсумнівно відповідали національним характеристикам англійців, формуючись століттями в стереотипи і образи-символи.

До баладної опери, що знаменує кульмінаційний момент у розвитку національного музичного театру Англії – до її закінченої естетики, характерного кола образів, типової музично-драматичної структури – сходять і *опера-Савой*. Варто відзначити, що розкішний стиль театру Вікторіанської епохи, який повною мірою відбив світовідчуття цього періоду, втілювався в театрі Савой (1881 р.), побудованому в найпрестижнішому місці Лондона. Зусиллями геніальної тріади Гілберт – Саллівен – Карт Савой-опера знайшла своїх покровителів (в особі королівської сім'ї) та адресатів, отримавши визнання у всій вікторіанській аудиторії.

Комічна Савой-опера, що виникла як результат плідної співпраці (1875-1896 рр.) двох яскравих індивідуальностей – драматурга Вільяма Гілберта і композитора, диригента Артура Саллівена являє собою окрему гілку музичного театру Вікторіанської епохи. Даний жанр формується відповідно до виключно з національними музично-театральними англійськими традиціями, спираючись на провідні жанрові моделі XVII ст. – антимаску, *semi-оперу*, XVIII ст. – баладну оперу, XIX ст. – вікторіанський бурлеск.

Самоіронія над власними національними рисами і культивована століттями, для англійців є найважливішою гідністю людини, станом душі і частиною способу життя. У Савой-опері абсолютні фундаментальні цінності вихованого вікторіанського суспільства, такі як – уявлення про честь і обов'язок; класова ієрархічність, пройнята офіційністю; абсолютна перевага британських морських сил; повага до монархії, лицарська галантність – в сюжетній лінії комічних опер вивертаються навиворіт. Підтверджує сказане англійська література, в якій більшість письменників є майстрами комічного жанру (Джеффри Чосер, Бенджамін Джонсон, Вільям Шекспір, Джонатан Свіфт, Генрі Філдінг, Вільям Теккерей, Оскар Уайльд, Бернارد Шоу та ін.). У цьому плані Савой-опера успадковує риси національної сміхової культури.

У комічній опері з досить складною сюжетно-композиційною лінією, продовжена літературна традиція словесної гри в національному театрі – показ комічних, іронічних або сатиричних можливостей англійської мови, що сягає корінням до часів У. Шекспіра. В даному випадку, автори Савой-опери

створили особливий тип пісні-скоромовки (*patter-song*), в якій персонаж демонструє свої приголомшливо-артикуляційні можливості в швидкому темпі. Слід, зазначити, що саме такі складні мовні звороти, а також, сміхові ситуації, що володіють суто національною специфікою, були із захопленням прийняті у британців і важко сприймалися у публіки континентальної Європи, що надалі призвело до розуміння жанру Савой-опери як виключно англійського феномена в театральній культурі кінця XIX століття.

Відомо, що Савой-опера – і це неодноразово підкреслювалося її «ідейним керівником» Вільямом Гілбертом – цілком і повністю належить театру музичному. Структура опер має класичний зразок даного жанру – симфонічну увертюру, два акти, номерну структуру, що складається з хорових, ансамблевих, сольних номерів, чергуючись із розмовними діалогами. Окремо слід зазначити, що дикційні труднощі, доповнені легкістю, тембровою виразністю, «польотністю» звуку в поєднанні зі співом *bel canto*, що вимагає бездоганної чистоти інтонації, округленого звукоутворення, відповідного реєстрового забарвлення – в сукупності пред'являли високі вимоги до вокальної підготовки кожного виконавця. З цікавістю до таких новацій А. Саллівена відносились композитори XX ст., визначаючи винахідливість терміном «word-setting» – мистецтво поєднання ритму мови з ритмом музичним [5; 103]. А. Салліван – видатний композитор Вікторіанської епохи, що володів всім діапазоном композиторського письма (від симфонії, ораторії до гімну і балади) і користуючись вільно всім арсеналом оперних прийомів, свідомо відходив від традицій романтичної опери та створив свій антиромантичний стиль, який близький до умовного театру. Атрибутивні ознаки суто англійського визначаємо у Савой-опері А. Саллівена «Корабель Її Величності "Пінафор"». У національній картині світу корабель – символ самої Англії, в релігійному контексті – символ Церкви, а тема моря є провідною в англійській культурі, зокрема, широко представлена в комічних сюжетах англійського середньовічного містеріального театру, пов'язаних зі сценами – «Ноїв ковчег», «Потоп» і т. п. Фінальне звучання в опері Державного гімну Великобританії «Прав, Британія, морями» [7], так само підтверджувала збереження затверджених традицій. Свого часу, газета «The Times» зазначала, що опера «Корабель Її Величності, «Пінафор»» була спробою створення національного музичного театру, вільного від французьких, італійських і німецьких музичних моделей [8]. Твір мав тріумфальний успіх в Англії (тільки в Лондоні налічувалася 57.149 постановка): мелодії звучали на вулицях, жарти потрапляли в газети, партитура для фортепіано стала затребуваною в лондонських вітальнях – ставши важливою складовою англійського музичного театру.

Таким чином, жанр Савой-опери, що існував на межі музичного і драматичного, серйозного і розважального, наслідуючи традиції баладної опери, став втіленням «старого доброго часу», непорушних ідеалів Вікторіанської епохи і одним з національних символів Британської імперії.

Висновки. Підводячи підсумок невідомому для континентальної публіки явищу, що став національним надбанням англійської Вікторіанської епохи – Вікторіанському музичному театру, відзначимо наступне: тривале правління королеви Вікторії визначають золотим століттям Британської імперії, саме в цей період формується особливий тип англійської культури, що спирається на суто національні історичні традиції, а особливі підвалини, норми поведінки в сім'ї та суспільстві, визначили поняття «вікторіанської моралі». Даний період ознаменований відродженням церковних підвалин в Англії (Оксфордський рух). Інтенсивно розвиваються всі сфери мистецтва і культури, зокрема, – історичний живопис, вікторіанський (готичний) роман, неоготичний стиль в архітектурі. Музична культура Англії після «епохи мовчання» вступає в етап, іменованій як нове відродження. Епоха Вікторіанства – це домінування міського способу життя, що сприяло появі нових театрів (театр Савой, 1881 р.), організації виставок (Всесвітня виставка, 1851 р.) і галерей (виставка Національної галереї в Лондоні, 1839 р.). Популярним і престижним проведенням часу став Вікторіанський театр, на сцені якого, баладна опера, опера-Савой затверджуються як справді національний зразок музично-театральної англійської традиції, що зберегли свою актуальність у англійської публіки і донині. Подальша розробка даної теми пов'язана з аналізом музичного матеріалу опер-Савой А. Саллівена і У. Гілберта.

Список використаної літератури

1. Татарнікова А. А., Ставратій А. До питання про музично-театральну культуру Вікторіанської епохи (на прикладі балету А. Саллівена «Викторія і весела Англія»). The 14 th International scientific and practical conference «Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects» MDPC Publishing, Berlin, Germany, July 17-19, 2022. P. 330-336.
2. Booth M. The Victorian Spectacular Theatre. L., 1981. P. 44.
3. Eden D. G&S, the creative conflict. Rutherford: Association University Presses, 1986. 224 p.
4. Elizabeth I and England's Golden Age. Britannica Student Encyclopedia.
5. Findon B. W. Sir Arthur Sullivan: His life and music. Repr. from 1904 ed. New York : AMS Press, 1976. 214 p.
6. Hobsbaum E. Mass-producing traditions: Europe, 1870— 1914. Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums / Ed. by David Boswell and Jessica Evans. Routledge; L.; N. Y., 1999. P. 61-69.

7. Meantz S. The History of Private Life: An Overview [Electronic resource]. [Http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/private_life.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/private_life.cfm).
8. Meisel M. Realizations, p. 39.
9. Rule, Britannia! URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Rule,_Britannia!/ (дата звернення: 21.10.2021 р.).
10. The Times, 25 October, 1809.
11. Vaughan Williams R. And Holst G. Hiers and Rebels. London, 1959.
12. Young K. Music's great Days in the Spas and Waterplaces. Glasgow, 1968.

References

1. Tatarnikova A. A., Stavratii A. (2022). Do pytannia pro muzychno-teatralnu kulturu Viktorianskoi epokhy (na prykladi baletu A.Sallivena «Vyktorii i vesela Anhliia»). The 14th International scientific and practical conference «Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects» MDPC Publishing, Berlin, Germany, July 17-19, 2022. P. 330-336.
2. Booth M. The Victorian Spectacular Theatre. L., 1981. P. 44.
3. Eden D. G&S, the creative conflict. Rutherford : Association University Presses, 1986. 224 p.
4. Elizabeth I and England's Golden Age. Britannica Student Encyclopedia.
5. Findon B. W. Sir Arthur Sullivan: His life and music. Repr. from 1904 ed. New York : AMS Press, 1976. 214 p.
6. Hobsbaum E. Mass-producing traditions: Europe, 1870-1914. Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums / Ed. by David Boswell and Jessica Evans. Routledge; L.; N. Y., 1999. P. 61-69.
7. Meantz S. The History of Private Life: An Overview [Electronic resource]. [Http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/private_life.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/private_life.cfm).
8. Meisel M. Realizations, p. 39.
9. Rule, Britannia! URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Rule,_Britannia!/ (дата звернення: 21.10.2021 р.).
10. The Times, 25 October, 1809.
11. Vaughan Williams R. And Holst G. Hiers and Rebels. London, 1959.
12. Young K. Music's great Days in the Spas and Waterplaces. Glasgow, 1968.

MUSICAL THEATER OF THE VICTORIAN ERA : HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECT

Tatarnikova Anzhelyka – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and General Humanities International Humanitarian University, Odessa

The article is devoted to the review of the Victorian era in the context of the English cultural and historical «model of the world». The value-semantic attitudes of this socio-cultural period of the British Empire of the second half of the XIX century and their implementation in art are determined. The information about the Victorian musical theater as a national sign in the English musical and theatrical culture of the specified period is summarized. Genre models of the Victorian theater – ballad opera, Savoy opera – are analyzed.

Key words: Victorian era, musical theater, ballad opera, Savoy Opera, musical and theatrical culture.

UDC 782.1

MUSICAL THEATER OF THE VICTORIAN ERA : HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECT

Tatarnikova Anzhelyka – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and General Humanities International Humanitarian University, Odessa

Problem statement and relevance of the study. English musical theater of the Victorian era, received the definition of a «closed genre» and today remains a little-known and little-studied phenomenon that determines the relevance of the stated topic. *Purpose of the article.* Generalization of information about the historical and cultural period of Great Britain in the second half of the XIX-early XX century – the «Victorian era» – various socio – moral aspects of which received musical and theatrical embodiment in the English National Musical Theater on the example of ballad opera, Savoy opera.

Research methodology. Research methods. The methodology of the work has a complex character and is based on a combination of the foundations of cultural, historical-typological, etymological, art history types of research, which make it possible to identify the National specifics of English musical theater in the context of Victorian culture.

Results. The long reign of Queen Victoria is defined as the Golden Age of the British Empire, it was during this period that a special type of English culture was formed, based on purely national historical traditions, and special foundations, norms of behavior in the family and society defined the concept of «Victorian morality». It is determined that this period is marked by the revival of church foundations in England, all spheres of art and culture are intensively developing, in particular, historical painting, Victorian (Gothic) romance, neo – Gothic style in architecture. The musical culture of Victorian England after the «age of silence» enters a stage called the new renaissance.

Novelty. The paper analyzes for the first time a little-known area of English musical theater for Russian cultural knowledge and musicology – the Victorian Theater on the example of ballad opera and Savoy Opera.

The practical significance. The practical value of the work lies in the possibility of using materials in the courses «History of foreign music», «Musical cultural studies», «History of musical Theater».

Key words: Victorian era, musical theater, ballad opera, Savoy Opera, musical and theatrical culture.

УДК 379.112

**ДОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА НЕФРИТОВИХ ВИРОБІВ ЗА ЧАСІВ ДИНАСТІЇ ТАН :
ІСТОРІЯ, ЕТНОГРАФІЯ, ТИПОЛОГІЯ**

Чжоу Сяо – аспірант, Львівська національна академія мистецтв,
(Львівський університет науки і техніки,
Інститут архітектури і художнього дизайну, Китай, ст. викладач)
<https://orcid.org/0000-0001-6699-4210>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.667>
6403193@qq.com

Розвиток мистецтва (декоративно-прикладного мистецтва) не завжди був незалежним, але зазнавав впливу багатьох аспектів матеріального світу. Династія Тан була історичним періодом розквіту китайського суспільства. Цей історичний період багатий на інформацію про політичні події, культурний розвиток, вірування, національні обряди та культурний обмін. Між цією інформацією, що є відображенням різних аспектів суспільної свідомості, та розвитком образотворчого мистецтва існує певна внутрішня взаємодія. Саме ця внутрішня взаємодія різних аспектів речей найбільш варта дослідження і вивчення. Даний текст аналізує розвиток нефритового мистецтва династії Тан із погляду історичного матеріалізму за допомогою методів історіографії, етнографії та типології. Він розглядає художні особливості та культурні корені нефритових виробів, зокрема тих, що присвячені музиці та танцю в західних регіонах імперії Тан. Дослідження допомагає розкрити вплив зовнішніх факторів і роль «гетерономії» та «автономії» у розвитку декоративно-прикладного мистецтва в галузі обробки нефриту протягом династії Тан. Стаття сприяє дослідженню сучасної реальності культурної ідентичності та інтеграції між різними регіонами та етнічними групами.

Ключові слова: династія Тан, західні регіони, культура Ху, мистецтво різьблення по нефриту, нефритові вироби, гетерономія (зовнішні впливи), суспільна свідомість.

Актуальність теми. Династія Тан (618-917 рр. н. е.) в історії Китаю – це ще один період об'єднання та централізованої форми імператорського правління. Це період політичної сили та безпрецедентного економічного і культурного процвітання. Правителі династії Тан сприяли прийняттю іноземних культур, віросповідань та національних традицій, що призвело до прибуття великої кількості представників інших національностей. З плином часу і взаємодією буддистської культури, ісламської культури, культури північних кочовиків і західної культури Ху з традиціями конфуціанства та даосизму Центральної рівнини, танське суспільство також продемонструвало тенденцію до мультикультурного співіснування та інтеграції. Зокрема, культура західних регіонів, яку представляли західний одяг, макіяж, їжа, розваги, музика та танці, стала дуже популярною в танському суспільстві. Ця тенденція безпосередньо вплинула на всі аспекти життя танського суспільства. Різьблення по нефриту, як важлива частина декоративно-прикладного мистецтва, також зазнало глибокого впливу цієї тенденції.

Виклад основного матеріалу дослідження. В історії Китаю VII і VIII ст. були славною епохою. Завдяки політичній стабільності й значному економічному та культурному розвитку імперія Тан стає однією з наймогутніших у світі. Водночас династія Тан встановлює політичний та економічний контроль над західними землями, що перевершує попередні династії за рівнем і масштабами.

I. Західні землі та хусці (народність) (аналіз останніх досліджень). Термін «західні землі» – географічне поняття, використовуване в китайській історичній літературі для позначення обширних територій, розташованих на захід від застав Юймень і Янгуань. Хоча розмір території варіюється в різних історичних текстах, основною частиною цієї території є Центральна Азія, включаючи китайський Сінцзян [1]. Терміном «ху» позначається етнокультурна концепція, яка з часом еволюціонувала. У стародавньому Китаї цей термін переважно означав народності, що проживали на північних кордонах і західних територіях. Однак у деяких класичних текстах танського періоду таку назву мають «цзю сін ху» (хусці (іноземці) дев'яти «фамалій») або «чжао у цзю ху» (дев'ять прізвищ Чжао-У) [2]. Нині вивчення цього питання (стосовно значення терміна «ху») займаються чимало вчених як усередині Китаю, так і за його межами. У 1919 р. Ван Говей у статтях «Західні хусці» та «Західні хусці: продовження» здійснив глибокий аналіз теми [3]. Згодом, Лу Сімянь у статті «Хусці», в якій високо оцінив доробок Ван Говей, зазначав: «На основі давніх письмових джерел можна твердити, що у доханьський період сюнну мешканці західних регіонів уже називалися хусцями. З настанням пізньої династії Хань народність сюнну поступово послаблюється і хусцями тепер називаються західні регіони» [4].

У книзі «Археологічні відкриття і китайсько-західний культурний обмін» Су Бай наголошує: «Протягом століття, від середини VII ст. до середини VIII ст., Центральна Азія перебувала під безпосереднім управлінням танської влади. У той період мешканці імперії Тан часто називали Согдіану як «дев'ять фамалій Чжао-У». Слово «Чжао-У» в согдійській мові первісно означало «Цар», отже,

«дев'ять фамілій Чжао-У» позначали дев'ять царств. Дев'ять королів вказували на дев'ять основних політичних режимів у Согдіані, які в основному містилися в районі середньої й нижньої течії рік Сирдар'я й Амудар'я» [5]. Американський учений Едвард Х. Шафер у книзі «Золоті персики Самарканда: дослідження танської екзотики» підкреслює: «У танську епоху багато людей і велика кількість товарів називалися «хуськими». У давні часи цей епітет в основному застосовувався стосовно північних сусідів Китаю, проте в середні віки, включно з епохою династії Тан, під хусцями розумілись люди із західних земель, особливо іранці, але іноді мешканці імперії Тан також називали хусцями індійців, арабів і навіть римлян. Санскритським еквівалентом слова «ху» є слово «сулі», яке в первісному сенсі означало тільки «согдійців», а пізніше почало означати також «іранців» [6]. Узагалі, під «хусцями» в епоху династії Тан розумілися кочові народності (тюрки), мешканці західних регіонів (согдійці), а також мешканці Персії, Арабського Халіфату, Візантії (Східної Римської імперії) та мешканці інших країн [7].

У танський період мешканці західних земель в основному були зосереджені у містах Чанань, Лоян та ін. Це були люди різного суспільно-політичного статусу, включаючи чиновників, посланників, писарів, монахів, солдатів, купців, митців, ремісників і музикантів, співаків і танцюристів; більшість із них були прислані із західних земель як дарунок імперії Тан [8]. Прибуття такої кількості іммігрантів сприяло тому, що танське суспільство було пронизане екзотичною атмосферою іноземних культур. Попри все інше, музика й танці західних земель виразно позначилися на суспільно-культурному житті того часу.

II. Музика й танці західних земель. Музика й танці західних земель – це збірна назва однієї з форм народного мистецтва цього регіону, що включає музику, піснеспіви, танці, пісні й танки, музичні інструменти тощо, які також називалися «хуська музика». Танські правителі стосовно різних культур західних земель проводили політику відкритості й толерантності «не розділяти китайське й не китайське, поєднувати в собі різноманітне». Це проявилось як «зібрання музики з усієї землі у місті Чанань», «кожна сім'я в Лояні навчається хуської музики» та ін. У танську епоху хуська культура була особливо популярною в періоди правління під девізами Кайюань (713-741 рр.) і Тяньбао (742-756 рр.) [9]. Численні писемні джерела і літературні твори, які описують династію Тан, часто згадують хуські танці [10]. Більша частина цих танців і пісень називалися на честь західних земель, різних місцевостей і розселених на них народностей [11].

Музично-танцювальне мистецтво в період династії Тан було засноване на реєстрах «музики семи категорій» та «музики дев'яти категорій», створених в епоху династії «Суй». Реєстр «музики семи категорій» виник у ранній період правління під гаслом Кайхуан. На дев'ятий рік правління під цим гаслом (589 р.) зазнає поразки держава Чень, відбувається об'єднання північного й південного Китаю, розповсюджуються стародавні музичні традиції часів династій Сун і Ці, внаслідок чого колись об'єднані музично-танцювальні традиції Північної Чжоу і Південної Чень поділяються на дві категорії: *я-юе* (класична, високоурочиста музика) і *су-юе* (простонародна музика). Сюди ж належать музично-танцювальні традиції Персії, Центральної Азії й суміжних держав Східної Азії, загалом сім категорій, що дістали назву «музики семи категорій» [12]. У середині правління під гаслом Дае (605-618 рр.) були додані дві нові категорії і реєстр дістав назву «музика дев'яти категорій» [13]. Цей реєстр поділяється на «цін юе» (музика чистого тону), «Сілян юе» (музика Західного Лян), «Цюці юе» (музика царства Цюці), «Таньчжу юе» (музика Таньчжу), «Канго юе» (музика округу Кан, нині Самарканд, місто в Узбекистані), «Шуле юе» (музика Шуле, нині Янгішар), «Аньго юе» (музика Аньго, нині Бухара), «Гаолі юе» (музика Гаолі) та «Лібі юе» (музика Лібі). Усі дев'ять категорій музики династії Суй, за винятком «музики чистого тону» і «музики Лібі», які були музикою Південних династій, а також «музики Гаолі» та «музики Тяньчжу», є музично-танцювальними формами західних земель.

У часи правління імператора Тайцзуна, у період правління під гаслом Чженьгуань (637-642 рр.) танський двір скасував «танець Лібі» (називався також «Венькан Цзі»), що входив до реєстру музики семи та дев'яти категорій у сунський період, але розширив репертуар, додавши «янь юе» (застільна музика), «музика Гаочан» (нині місто Турфан у Сінцзяні), що у часи правління під гаслом Чженгуань входила до музики західних земель. Так був сформований реєстр «музики десяти категорій» [14]. Більше половини репертуару «музики десяти категорій» династії Тан є музично-танцювальним мистецтвом західних земель, наприклад: Юйтянь, Янгішар, Цюці, Гаочан – усі належать до північно-східних територій Сінцзяна, Тяньчжу; це нинішня Індія; Канго – нинішній Самарканд, Аньго – нині Бухара. Серед них провідними є музично-танцювальні звичаї Цюці, що відтворюють характерні музично-танцювальні форми західних земель. Музично-танцювальні звичаї Цюці під впливом Індії й Персії продовжили свій розвиток і були розповсюджені в епоху династій Суй і Тан. Серед відомих танців можна навести «ху сюань у» (танець варварського вихору), «ху тен у» (танець «плигаю чого» варвара), «чже чжи у» (танець «гілки кудранії») тощо. Усі вони належать до традиційних музично-танцювальних форм. Танець «ху сюань у» виник у Канго, нині Самарканд. У періоди правління під гаслами Кайюань і Тяньбао

до складу імперії Тан увійшли такі царства Середньої Азії як Кан, Мі, Ші, і ці царства постійно присилали танцівниць «ху сюань у» як данину імперії Тан. Приблизно в той час танець «ху сюань у» почав поширюватися на Китай [15]. Зображення музикантів і танцівниць західних земель з'являються на численних фресках, керамічних і нефритових виробах династії Тан.

III. Нефритові вироби династії Тан із музичними та танцювальними орнаментальними мотивами західних земель

Більшість нефритових виробів танського періоду знайдені в гробницях, підвалах, руїнах стародавніх міст, а також підземних усипальницях монастирів. Територія знахідок розповсюджується на провінції Шеньсі, Хенань, Шаньсі, Нінся, Внутрішню Монголію, м. Пекін, провінції Ляонін, Шаньдун, Цзянсу, Сичуань, а також інші провінції й міста сучасного Китаю. Та найбільша кількість характерних нефритових виробів знайдена на рівнині Гуаньчжун, провінції Шаньсі. Нефритові вироби династії Тан переважно поділяються на декоративні, ритуальні, утилітарні вироби і мініатюрну пластику [16]. Серед нефритових виробів із музично-танцювальними елементами західних територій зустрічаємо церемоніальні нефритові ремені, декоративні підвіски і мініатюрні прикраси у формі круглої скульптури.



Форма нефритового поясу коріниться в металевих поясах прикрасах шкіряного ремня північних кочових народів. Цей вид поясу був розповсюджений вже у скіфській культурі на заході і в сюннській культурі на сході. Остаточний вигляд нефритових поясів формується в період династії Північна Чжоу, а їх церемоніальне призначення далі стандартизується в епоху династій Суй і Тан. Система нефритових поясів династії Тан виділялася особливою старанністю. Вона описана в книгах «Нова історія династії Тан», «Стара історія династії Тан», «Всезагальне уложення» та ін. [17]. Знайдена велика кількість нефритових поясів танського періоду [18]. На основі стародавніх письмових джерел можна встановити, що нефритові пояси проникли в Чанань із території західних земель [19], прийнято вважати, що ці пояси виготовлені західними майстрами. На Мал. 1 зображений прикрашений танцюючими фігурами хусців нефритовий пояс династії Тан. Конструкція цього поясу складається з пряжки, накладок *дайкуа* і пряжок *тайвей*. Основним компонентом поясу є накладки «дайкуа», іноді цей нефритовий пояс називається також «куадай». Поясні накладки *куадай* зустрічаються квадратної й прямокутної форм, іноді трапляються і в формі півмісяця. На зворотному боці поясної накладки, на кожному з чотирьох кутів пробита пара отворів, призначених для кріплення. Лицевий бік прикрашений виконаним у техніці рельєфу декоративним орнаментом. Серед орнаментальних мотивів зустрічаються лев, дракон, квіти й трави, олень, антропоморфні фігури та найчастіше зустрічаються зображення хуських танців. Мотиви хуських танців надто часто зустрічаються на поясах накладках *дайкуа* і сюжети таких мотивів досить різноманітні, найчастіше орнамент виконаний у сумішених техніках рельєфного та контурного різьблення. Виразно помітні випуклі антропоморфні фігурки та реалістичність стилю. Серед орнаментальних мотивів трапляються хуські танцівники (Мал. 2), хусець б'є в бубон (Мал. 3), хусець грає на флейті *пайсяо* (Мал. 4), хусець грає на арфі (Мал. 5), хусець грає на малій флейті, хусець грає на музичній молюсковій раковині (Мал. 6), хуські пісні-сказання, хусець грає на *пайбань*, хусець грає на *иене* (тростинній сопілці), хусець-варвар грає на *пипе* (вид лютні), хусець грає на барабані (Мал. 7), хусець грає на флейті-*ді* (Мал. 8), хусець б'є по музикальних тарілках та ін. мотиви.

Крім них, трапляються також мотиви: хусці підносять дари, хусці п'ють вино, хусець тримає в руках чашу, хусець тримає в руках чарку, хусець тримає в руках пляшку, хусці наливають вино тощо. Також існують підвіски в формі хуських танцівниць, наприклад на Мал. 10-11, виконані в техніці круглої скульптури хуські танцівники (Мал. 12), а також підвіски з зображенням хуських ігрищ із левами. Фігурки хуських танцівників і танцівниць часто виконувалися в сумішених техніках круглої скульптури і контурного різьблення, відзначались реалістичністю. Особливості антропоморфних фігурок подібні до

таких же на поясах накладках *дайкуа*, в них чітко помітні особливості зовнішності мешканців західних земель та їхні культурні звичаї. Із цих нефритових виробів можна легко висувати, що вони служать збереженню й передачі загального стилю музично-танцювальної культури західних земель в епоху династії Тан.

Висновок. За результатами проведеного аналізу можна чітко стверджувати, що поява музикальних та танцювальних мотивів західних регіонів в елементах різьблення по нефриту в династії Тан є наслідком культурного обміну та інтеграції. З точки зору розвитку образотворчого мистецтва це явище узгоджується з категоріями «гетерономії» та «автономії». «Гетерономія» виявляється в тому, що один вид суспільної свідомості увійшов до іншого виду суспільної свідомості шляхом матеріальних засобів. Це введення безпосередньо відображається на зміні характеристик образотворчого мистецтва (декоративно-прикладного мистецтва), тематики, культурного вмісту тощо. Як частина звичаїв та культури одного регіону і народу, культура заходу пов'язана з музикою та танцями, відіграє важливу роль у розвитку образотворчого мистецтва (декоративно-прикладного мистецтва) і виступає як необхідна передумова для цього. А «автономія» виявляється у спадкуванні, запозиченні та новаціях в мистецтві (декоративно-прикладному мистецтві). З точки зору наслідування, нефритовий пояс з музично-танцювальним візерунком західного народу ху успадковує традицію обрядової культури регіону Центральної рівнини, носієм якої є нефрит; з точки зору запозичення, нефритовий пояс вбирає в себе характеристики культури одягу північних кочівників, і в той же час інтегрує культурні фактори «музично-танцювальної культури» західних народів. У ставленні до інновацій, поєднання трьох різних культурних чинників із різних регіонів призвело до створення нових видів та стилів нефритових виробів. Наприклад, поява нефритового поясу з музично-танцювальними мотивами західної культури ху демонструє вдале поєднання обрядовості культури центральної рівнини, орнаментальності північних кочівників та світськості культури музики та танцю західних народів. З іншого боку, це свідчить про взаємоприйнятність і відкритість різних етнічних груп та культур у культурному контексті суспільства Тан. Однак, з історії розвитку нефритового мистецтва в Китаї видно, що епоха Тан стала переломним моментом розвитку нефритового мистецтва в Китаї. Поступово нефритові вироби відходили від свого ритуального призначення, характерного для династій Цинь та Хань, та рухалися в напрямі більшої декоративності, практичності та світськості. Це пов'язано з багатокультурністю в танському суспільстві. Проте нині людська цивілізація переживає найбільш розвинений етап в історії, зростаючі зв'язки між різними регіонами, народами і культурами стають все щільнішими і поступово зближуються. З цього погляду набуває значення глибше взаєморозуміння та повага до культурних відмінностей між різними регіонами, народами та культурами. Можна сказати, що взаємодія між націями та культурами різних регіонів, яка ґрунтується на рівності, взаємоприйнятності та взаємному розумінні, є кінцевим напрямом розвитку людства.

Список ілюстрацій

Мал. 1. Тан, нефритовий пояс, прикрашений орнаментом у вигляді хуських танців. Колекція музею Шанхая. Джерело: Чжан Вей. Енциклопедія музейних експонатів Шанхайського музею – нефритові вироби стародавнього Китаю. Шанхай : Шанхайське народне вид-во, 2009. С. 184.

Мал. 2. Тан, пряжка *тавей* із зображенням хуського танцівника, довжина 10,5 см, ширина 5,1 см, товщина 0,9 см. Розкопки імператорської усипальниці Чжао Лін, колекція Сіаньського Ін-ту охорони культурної спадщини й археології. Джерело: Гу Фанчжу (ред.). Повн. збір. археологічних нефритових виробів Китаю – 14 Шеньсі. Пекін : Наук. вид-во, 2005. С. 185.

Мал. 3. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хуського музиканта. Білий нефрит, довжина 3,5 см, ширина 3,8 см, колекція Таньцзінського музею. Джерело: Скарбниця нефриту Таньцзінського музею. Ред. Таньцзінського музею. Пекін : Пам'ятки культури, 2012. С. 130.

Мал. 4. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням жінки, що грає на флейті. Білий нефрит, 3,3 – 3,5 см. Джерело: Лю Юньхуей (гол. ред.). Нефритові вироби столичної області епох Північна Чжоу, Суй і Тан. Чунцін : Чунцінське вид-во, 2000. С. 50.

Мал. 5. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хуського музиканта. Білий нефрит, довжина 4,8 см, ширина 4,5 см, товщина 0,5 см, приватна колекція. Джерело: У Шанхай; редкол. культурно-освітнього фонду «Аврора». Нефритові вироби Тан, Сун, Юань, Мін і Цін. Нефритові вироби Чжаньго. Тай бей : Культурно-освітній фонд «Аврора», 2007. С. 16.

Мал. 6. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хусця, що грає на музикальній раковині. Білий нефрит, довжина 3,3 – 3,5 см, товщина 0,65 см. Джерело: Лю Юньхуей (гол. ред.). Нефритові вироби столичної області епох Північна Чжоу, Суй і Тан. Чунцін : Чунцінське вид-во, 2000. С. 50.

Мал. 7. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хусця, що б'є в бубон. Білий нефрит, колекція музею Гугун. Джерело: Чжоу Наньцзоань (гол. ред.). Повн. збір. культурних реліквій музею Гугун – нефритові вироби. Гонконг : Комерційне вид-во, 2006. С. 22.

Мал. 8. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хусця, який грає на барабані. Білий нефрит, ширина 4,0 см, висота 4,05 см, товщина 0,6 см, колекція музею Гугун. Джерело: Чжоу Наньцюань (головний редактор). Повне зібрання культурних реліквій музею Гугун – нефритові вироби. Гонконг : Комерційне вид-во, 2006. С. 27.

Мал. 9. Тан, поясна накладка *дайкуа* із зображенням хусця, що грає на флейті. Білий нефрит, ширина 4,5 см, висота 4,5 см, товщина 0,7 см, колекція музею Гугун. Джерело: Чжоу Наньцюань (головний редактор). Повн. збір. культурних реліквій музею Гугун – нефритові вироби. Гонконг : Комерційне вид-во, 2006. С. 25.

Мал. 10. Тан, нефритова танцівниця. Білий нефрит, висота 6,3 см, ширина 3,0 см, товщина 1,5 см, колекція Чженданського музею. Джерело: Ред. комітет культурно-освітнього фонду «Аврора». Нефритові вироби епох Тан, Сун, Юань, Мін і Цін. Тай бей : Культурно-освітній фонд «Аврора», 2012. С. 69.

Мал. 11. Тан, підвіска із зображенням хуської танцівниці. Білий нефрит, висота 5,5 см, колекція музею Гугун. Джерело: Чжан Гуанвень. Енциклопедія пам'яток культури музею Гугун – нефритові вироби. Т. 1. Шанхай : Науково-технічне вид-во, 2006. С. 169.

Мал. 12. Тан, нефритовий музикант. Білий нефрит, довжина 11,0 см, ширина 9,0 см, товщина 7,0 см, колекція Юешаньге. Джерело: Відділ наукових досліджень експертної комісії із вивчення нефритових виробів і пам'яток культури Китаю. Скарбниця нефритових виробів античного Китаю. Пекін : Вид-во прикладного мистецтва Пекіна, 2016. С. 85.

Список використаної літератури

1. Юй Тайшань. Історія західних земель. Чженчжоу: Давня китайська література, 2003 / гол. ред. Юй Тайшань.
2. «Нова історія Тан», цюань, 221. «Західні землі. Опис царства Канго» містить такий запис: «Кан, Ан, Цао, Ші, Мі, Хе, Хосюнь, Уді, Ші є «дев'ять фамілій», що також називаються «фамілії» Чжао-У: Ду Ю у «Всезагальному уложенні» в 193 цюані «Дев'ять меж Сіжун (некитайські народності на західних окраїнах Китаю) 5» пише: Дев'ять царських домів, що перебували в підпорядкуванні Канго: Міго, Шіго, Цаого, Хего, Аньго, Сяоаньго, Насебого, Унахего, Муго, всі вони (відносяться) до «фамілій Чжао-У».
3. Ван Говей, Гуаньтан Цзілінь. Зібрання творів Ван Говей. Друга кн. Пекін : Китайське книговид-во, 1959. С. 606-620.
4. Люй Сямьянь. Замітки Люй Сямьяня про читання історії. Шанхай : Шанхай. Вид-во стародавніх книг, 1982. 1777 с.
5. Сю Бай. Археологічні знахідки і китайсько-західний культурний обмін. Пекін : Пам'ятки культури, 2012. С. 72-73.
6. Едвард Х. Шафер. Золоті персики Самарканда: дослідження танської екзотики. Пер. У Юйгуй. Пекін : Китайський ін-т суспільних наук, 2016. С. 34-35.
7. Сюй Сюйя. Вивчення взаємовідносин Танської династії і дев'яти хуських родів Центральної Азії. Ланчжоу: Ланьчжоуський ун-т, 2012. С. 9-22; Цай Хуншен. Дев'ять хуських родів імперії Тан і тюркська культура. Пекін : Китайське книговид-во, 1989. С. 1-3.
8. Едвард Х. Шафер. Золоті персики Самарканда: дослідження танської екзотики. Пер. У Юйгуй. Пекін : Китайський ін-т суспільних наук, 2016. С. 150.
9. Сун Боньянь. Історія музики західних земель. Урумчі : Сіндзянське народне вид-во, 2006. С. 77-78.
10. Хань Сяофей. Дослідження музично-танцювальних традицій західних земель у Ханьській літературі. Цзінань : Шаньдунське народне вид-во, 2014. С. 18-98.
11. Хань Сябань. Танці Стародавнього Китаю. Пекін : Комерційне вид-во Китаю, 2015. С. 55.
12. «Книга Суй», 15-й цюань: «На початку правління Кайхуан виданий указ про встановлення музики семи категорій: перша називається Го цзі, друга – Ціншан цзі, третя – Гаолі цзі, четверта – Тяньчжу цзі, п'ята – Аньго цзі, шоста – Цюці цзі, сьома – Венькан цзі».
13. «Книга Суй»: «Під час правління під гаслом Дае суйський імператор Ян-ді чітко встановив дев'ять категорій музики: Цін юе, Сі Лян, Цюці, Тяньчжу, Канго, Шуле, Аньго, Гаолі, Білі».
14. «Шість уложень Тан» містить такий запис: «Для всіх урочистих бенкетів встановити двірцеву музику десяти категорій, включаючи китайську й іноземну, перша має назву Яньле цзі, друга – Цінле цзі, третя – Сілян цзі, четверта – Тяньчжу цзі, п'ята – Гаолі цзі, шоста – Цюці цзі, сьома – Аньго цзі, восьма – Шуле цзі, дев'ята – Гаочан цзі, десята – Канго цзі».
15. Чан Женься. Популярна історія танців Китаю. Пекін : Пекінське вид-во, 2016. С. 43-50.
16. Ван Чуньян. Історія нефритового різьблення Китаю. Чженчжоу : Народне вид-во Хенаня, 2016. С. 186-187.
17. (Династія Північна Сун). «Нова історія династії Тан. Опис колісниць і одягу» містить такий запис: «Одяг чиновників третього рангу пурпурового кольору, на поясі носять 13 пластинок *дайкуа*»; Лю Сюй у «Старій історії династії Тан» зазначає: «Вень-ван вище третього рангу одягається в одяг пурпурового кольору, носить золоті й нефритові прикраси на поясі...»
18. Хань Цзяньбу. Нефритові вироби династії Тан із погребу села Хецзя, провінція Сіань. Журн. «Колекціонер», берез., 2001.
19. Оуян Сю. Нова історія Тан. Опис Західного Краю. Царство Цзібінь: «Відправили послів із подарунками з нефритових поясів, золотих ланцюгів, чарок із гірського кришталю». (Сун). Пекін : Китайське книговид-во, 1975, 6241 с.; Оуян Сю. Нова історія Тан. Опис Західного Краю. Царство Цзе: «На другий рік правління танського Гао-цзу під гаслом У-де (619 р.) царство Цзего прислало послів із подарунками з нефритових поясів, чаш зі скла й гірського кришталю». Пекін : Китайське книговид-во, 1975. 6253 с.; Дзеркало імператорської бібліотеки: «На шостий рік правління танського Тай-цзуна під гаслом Чженьгуань (632 р.) (царство Юйтянь) відправило нефритові пояси у

подарунок, Тай-цзун (відправив) похвальне послання». Ван Цінґжо та ін. Дзеркало імператорської бібліотеки (Сун), 970 цюань. (Про дарування васальних територій 3). Пекін : Китайське книговид-во, 1960. 11398 с.

References

1. Iui Taishan. Istoriiia zakhidnykh zemel. Chzhenchzhou: Davnia kytaiska literatura, 2003 / hol. red. Yui Taishat.
2. «Nova istoriia Tan», tsiuan ,221. «Zakhidni zemli. Opys tsarstva Kanho» mistyt takyi zapys: «Kan, An, Tsao, Shi, Mi, Khe, Khosiun, Udi, Shi ye «deviat familii», shcho takozh nazyvaiutsia «familii» Chzhao-U: Du Yu u «Vsezahalnomu ulozhenni» v 193 tsiuani «Deviat mezh Sizhun (nekytaiski narodnosti na zakhidnykh okrainakh Kytaiu) 5» pyshе: Deviat tsarskykh domiv, shcho perebuvaly v pidporiadkuvanni Kanho: Miho, Shiho, Tsaoho, Kheho, Anho, Siaoanho, Naseboho, Unakheho, Muho, vsi vony (vidnosiatsia) do «familii Chzhao-U».
3. Van Hovei, Huantan Tszilin. Zibrannia tvoriv Van Hoveia. Druha kn. Pекin : Kytaiske knyhovyd-vo, 1959. S. 606-620.
4. Liui Symian. Zamitky Liui Symiania pro chytannia istorii. Shankhai : Shankhai. Vyd-vo starodavnykh knyh,1982. 1777 s.
5. Siu Bai. Arkheolohichni znakhidky i kytaisko-zakhidnyi kulturnyi obmin. Pекin : Pamiatky kultury, 2012. S. 72-73.
6. Edvard Kh. Shafer. Zoloti persyky Samarkanda: doslidzhennia tanskoї ekzotyky. Per. U Yuihui. Pекin : Kytaiskyi in-t suspilnykh nauk, 2016. S. 34-35.
7. Siui Siuiia. Vyvchennia vzaïemovidnosyn Tanskoї dynastii i deviaty khuskykh rodiv Tsentralnoi Azii. Lanchzhou: Lanchzhouskyi un-t,2012. S. 9-22; Tsai Khunshen. Deviat khuskykh rodiv imperii Tan i tiurkska kultura. Pекin : Kytaiske knyhovyd-vo, 1989. S. 1-3.
8. Edvard Kh. Shafer. Zoloti persyky Samarkanda: doslidzhennia tanskoї ekzotyky. Per. U Yuihui. Pекin : Kytaiskyi in-t suspilnykh nauk, 2016. S. 150.
9. Sun Bonian. Istoriiia muzyky zakhidnykh zemel. Urumchi : Sindzianske narodne vyd-vo, 2006. S. 77-78.
10. Khan Siaofoei. Doslidzhennia muzychno-tantsiuvalnykh tradytsii zakhidnykh zemel u Khanskii literaturi. Tszinan : Shandunske narodne vyd-vo,2014. S.18-98.
11. Khan Siaban. Tantsi Starodavnoho Kytaiu. Pекin : Komertsiine vyd-vo Kytaiu, 2015. S. 55.
12. «Knyha Sui», 15-y tsiuan: «Na pochатku pravlinnia Kaikhuan vydanyi ukaz pro vstanovlennia muzyky semy katehorii: persha nazyvaietsia Ho tsi, druha – Tsinshan tsi, tretia – Haoli tsi, chetverta – Tianchzhu tsi, piata – Anho tsi, shosta – Tsiutsy tsi, soma – Venkan tsi».
13. «Knyha Sui»: «Pid chas pravlinnia pid haslom Dae suisyky imperator Yan-di chitko vstanovyv deviat katehorii muzyky: Tsin yue, Si Lian, Tsiutsi, Tianchzhu, Kanho, Shule, Anho, Haoli, Bili».
14. «Shist ulozhen Tan» mistyt takyi zapys: «Dlia vsikh urochystykh benketiv vstanovyty dvirtsevu muzyku desiaty katehorii, vkliuchaiuchy kytaisku y inozemnu, persha maie nazvu Yanle tsi, druha – Tsinle tsi, tretia – Silian tsi, chetverta – Tianchzhu tsi, piata – Haoli tsi, shosta – Tsiutsi tsi, soma – Anho tsi, vosma – Shule tsi, deviata – Haochan tsi, desiata – Kanho tsi».
15. Chan Zhensia. Populiarna istoriia tantsiv Kytaiu. Pекin : Pekinske vyd-vo, 2016. S. 43-50.
16. Van Chunian. Istoriiia nefrytovoho rizblennia Kytaiu. Chzhenchzhou : Narodne vyd-vo Khenania, 2016. S. 186-187.
17. (Dynastiia Pivnichna Sun). «Nova istoriia dynastii Tan. Opys kolisnyts i odiahu» mistyt takyi zapys: «Odiah chynovnykiv tretoho ranhu purpurovoho koloru, na poiysi nosiat 13 plastyn daikua»; Liu Siui u «Starii istorii dynastii Tan» zaznachaie: «Ven-van vyshche tretoho ranhu odiahaietsia v odiah purpurovoho koloru, nosyt zoloti y nefrytovi prykrasy na poiysi...».
18. Khan Tszianu. Nefrytovi vyroby dynastii Tan iz pohrebu sela Khetszia, provintsiia Sian. Zhurn. «Kolektsioner», berez., 2001.
19. Ouian Siu. Nova istoriia Tan. Opys Zakhidnoho Kraiu. Tsarstvo Tszibin: «Vidpravyly posliv iz podarunkamy z nefrytovykh poisiv, zolotykh lantsiuhiv, charok iz hirskoho kryshkaliu». (Sun). Pекin : Kytaiske knyhovyd-vo, 1975, 6241 s.; Ouian Siu. Nova istoriia Tan. Opys Zakhidnoho Kraiu. Tsarstvo Tsze: «Na druhyi rik pravlinnia tanskoho Hao-tszu pid haslom U-de (619 r.) tsarstvo Tszeho pryslalo posliv iz podarunkamy z nefrytovykh poisiv, chash zi skla y hirskoho kryshkaliu». Pекin : Kytaiske knyhovyd-vo,1975. 6253 s.; Dzerkalo imperatorskoї biblioteki: «Na shostyi rik pravlinnia tanskoho Tai-tszuna pid haslom Chzhenhuan (632 r.) (tsarstvo Yuitian) vidpravylo nefrytovi poisyy u podarunok, Tai-tszun (vidpravyv) pokhvalne poslannia». Van Tsinzho ta in. Dzerkalo imperatorskoї biblioteki (Sun), 970 tsiuan. (Pro daruvannia vasalnykh terytorii 3). Pекin : Kytaiske knyhovyd-vo, 1960. 11398 s.

UDC 379.112

EXPLORING THE EVOLUTION OF JADE ARTIFACTS DURING THE TANG DYNASTY: A STUDY IN HISTORY, ETHNOGRAPHY, AND TYPOLOGY

Zhou Xiao – postgraduate student of the Lviv National Academy of Arts,
Senior teacher at Liaoning University of Science and Technology

The aim of this paper is to expound upon the discernible manifestations of heteronomy and autonomy within the evolutionary trajectory of jade artistry, a pursuit achieved through a meticulous investigation of the quintessential jade artifacts hailing from the Tang Dynasty, replete with motifs steeped in the cultural tapestry of the Western Regions' dance themes.

Research methodology. This article adopts a historical materialist perspective and employs an integrated approach drawing upon literature and research methods from the fields of history, ethnography, and typology in order to comprehensively examine the stylistic artistry of Chinese jade artifacts.

Results. Research indicates that the development of fine arts (arts and crafts) featuring jade artifacts with Western Region music and dance themes during the Tang Dynasty was primarily the result of a cultural exchange and amalgamation. From the perspective of the development theory of fine arts, this phenomenon aligns with the dual categories of «heteronomy» and «autonomy» within the realm of fine art development. Its «heteronomy» is evident in the process by which one sociocultural consciousness permeates another sociocultural consciousness through material means. This ingress is overtly manifested through the indispensable function of ethnic customs and traditions as a foundational prerequisite within the sphere of fine arts (arts and crafts) development, operating as a critical determinant within the context of an alternative sociocultural consciousness. Conversely, "autonomy" finds expression in the domain of fine arts (arts and crafts) pursuits through a triad of facets, namely the inheritance, emulation, and innovative transformation of artistic attributes and stylistic elements. In terms of inheritance, the jade belts featuring Western Region music and dance motifs derive their material essence from the longstanding ceremonial cultural tradition rooted in jade within the Central Plain region. In the context of emulation, these jade belts absorb the formal attributes of metallic (gold, silver, bronze) waistbands prevalent in the attire culture of northern nomadic societies, concurrently assimilating cultural constituents emblematic of the Western Region's "music and dance culture." In terms of innovation, the synthesis of cultural factors from three diverse geographical regions begets the emergence of fresh typologies and stylistic paradigms within the domain of jade artifacts. Through an analysis of the introduction of jade belts featuring Western Region music and dance themes, it becomes evident that the Tang Dynasty masterfully integrated the ritualistic elements of Central Plain culture, the ornamental characteristics from the attire culture of northern nomadic tribes, and the secular dimensions of Western Region music and dance culture. This synthesis, from a particular perspective, underscores the societal ethos of identification and inclusivity among various ethnicities and cultures within the Tang Dynasty's cultural milieu.

Novelty. The article undertakes an extensive, multidimensional, and profound investigation into the evolution of Chinese jade artistry, encompassing a spectrum of academic disciplines and perspectives.

The practical significance. This article is poised to offer valuable insights and serve as a source of inspiration for fellow researchers in the field of Chinese jade culture, facilitating their scholarly investigations.

Key words. Tang Dynasty, Western Region, Hu culture, jade carving art, jade artifacts, heteronomy, sociocultural consciousness.

Надійшла до редакції 21.10.2023 р.

УДК 375.2

СПІВПРАЦЯ ЛЕВА ГЕЦА З АСОЦІАЦІЮ НЕЗАЛЕЖНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1931-1939 рр.

Гах Ірина – докторантка, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-5627-7039>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.668>
gachiruna@gmail.com

Уперше представлено виставкову діяльність Лева Геца (1896-1971 рр.) в експозиційних проектах Асоціації Незалежних Українських Мистців – АНУМ (1931-1939 рр.). Розглянуто виставкову діяльність АНУМ – найвідомішої мистецької організації міжвоєнного Львова, подано огляд виставкових проектів Асоціації та творчу співпрацю Лева Геца: зокрема – організовану АНУМ Персональну виставку художника 1934 р. Саме завдяки членству в Асоціації твори Геца експонувалися не лише в музеях Львова, але в європейських виставкових залах. Встановлено, що міжвоєнні десятиліття були творчо продуктивними: Лев Гец активно займався малярством та графікою, перебував в пошуку авторської манери. Чисельна кількість живописних робіт цього періоду наповнена суб'єктивними та глибоко-особистісними переживаннями автора, що стало втіленням художньо-емоційних виразів малярства міжвоєнних десятиліть.

Використано історичні документи Інституту національної пам'яті, архіву Історичного музею в Сяноку (Польща), бібліотеки отців Василян у Римі (Італія), друковані матеріали періодичних видань того періоду.

Ключові слова: Асоціація Незалежних Українських Мистців (АНУМ), міжвоєнне десятиліття, виставкова діяльність, експозиції, малярство, графіка.

Постановка проблеми. Після закінчення Краківської академії мистецтв – 1925 р. Лев Гец переїхав до Сяноку, де отримав посаду вчителя у місцевій гімназії ім. Королеви Софії, активно співпрацював із Гуртком діячів українського мистецтва (ГДУМ). Для молодого чоловіка, сповненого бажанням творчої самореалізації, це був початок нового періоду життя: він отримав державну роботу, що приносила невеликий, але постійний дохід, увесь вільний час присвячував справі, яку вважав надважливою – образотворчому мистецтву. Щоденну педагогічну працю Гец сприймав як обов'язок, максимально посвячуючись творчій праці: міські краєвиди, давня архітектура, окремі фрагменти забудови Сянока –

уся неперевершено-своєрідна краса давнього міста та довколишніх сіл надихали, сприяли створенню чисельних серій живописних та графічних робіт, які художник експонував на виставках протягом 1930-1939 рр. Паралельно Гец займався створенням музею «Лемківщина».

1932 р. Гец вступає до Асоціації незалежних українських мистців і, наскільки дозволяє педагогічна діяльність та керівництво музеєм «Лемківщина», співпрацює з цією організацією – бере участь у виставках, які організовує Асоціація, спілкується з анумівцями, долучається до усієї культурологічної роботи, яку проводить АНУМ.

Нині маємо достатньо відомостей про творчий етап міжвоєнного десятиліття в житті Л. Геца, які підтверджені віднайденими документами Центрального державного історичного архіву України м. Львова, Інституту Національної Пам'яті (Instytut Pamięci Narodowej), архівам Історичного музею в Сяноку та бібліотеки оо. Василян у Римі. Дослідження, проведені у вище згаданих установах, надали розлогу інформацію про творчі напрацювання Геца в 1930-х рр. Значна частина зібраної та опрацьована джерельної бази: література та газетні публікації міжвоєнних десятиліть ХХ ст., також стала у нагоді.

Усі архівні матеріали, описи та інвентаризаційні музейні й архівні справи публікуються вперше, адже участь Л. Геца у виставковій діяльності Асоціації незалежних українських мистців, художні особливості мистецького доробку художника в 1930-х роках до сьогодні залишалися відкритим і недослідженими.

Мета статті – представити творчість Лева Геца у виставкових проєктах Асоціації незалежних українських мистців 1931-1939 рр.

Виклад основного матеріалу. Асоціація незалежних українських мистців практично розпочала свою діяльність восени 1931 р. з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та Української паризької групи». Національний музей у Львові виступив організатором цієї міжнародної мистецької акції, поставивши за мету популяризувати сучасну українську образотворчість, розширювати географію експозиційної діяльності, залучати до співпраці молодих прогресивних європейських та вітчизняних художників. Офіційними кураторами цього грандіозного міжнародного проєкту виступили С. Гординський, М. Осінчук та П. Ковжун. Національний музей представляли директор – І. Свенціцький та Я. Музика. До участі у цій культурологічній акції запрошено культурну громаду Галичини, об'єднану спільними гаслами нового бачення сучасної європейської та української образотворчості. До відкриття експозиції видано двомовний (україно-французький) каталог, ілюстрований творами М. Андрієнка, М.Бутовича, М. Глуценка, С. Гординського, Я. Музики, А. Дерена, М. Тоці, Д. Северіні та ін. Так було розпочато традицію супроводу кожної мистецької акції Асоціації ілюстрованим виданням із змістовно-аналітичною вступною статтею: «Припала нам честь представити українському громадянству першу спробу україно-західно-європейських мистецьких вимін. Спроба ця дуже скромна: народи, що не мають державної підтримки та допомоги, мають перед собою непоборні труднощі в таких намаганнях. ... Українське малярство, що завдячує ще чимало заходів, змагає великими кроками висловити свою індивідуальність, а одночасно духа доби й зловити ту нитку, що єднає його з велетенською скарбницею народного мистецтва» [4; 3].

Виставка, в якій взяло участь 43 художники та представлено 166 робіт, стала однією з найбільших на найвагоміших мистецьких подій Львова в 1931 р., а члени Асоціації задекларувалися сучасним мистецьким угрупованням, що «...мусить відіграти роль мосту поміж східною й західною культурою...» [4; 3].

Перша виставка АНУМ стала резонансною подією, тому її учасники прийняли рішення якнайшвидшої організації наступної експозиції. В червні 1932 р. у приміщеннях музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка відбулася Друга виставка, присвячена мистецтву графіки: «АНУМ хоче дати широкому українському загалові нагоду оглянути творчість одної нашої мистецької ділянки якомога в повній картині й показати, що сучасна українська Графіка досягла високого мистецького рівня...». [4; 3]. Ця мистецька акція стала не лише однією з визначальних подій Львова, але важливою в експозиційній діяльності усіх учасників АНУМ. М. Осінчук офіційно відкрив виставку промовою, в якій змалював стан і перспективи розвитку національної графіки, наголосивши, що це мистецтво відродилося завдяки встановленню української державності. На відкритті було багато шанувальників і почесних гостей, зокрема французький консул, члени англійського парламенту, представники польського та єврейського мистецького товариства [11; 3].

Виставка поділялася на кілька відділів: «Оригінальна Графіка» (дереворити, монотипії, чорно-біла та кольорова графіка), «Експедиції заготовки державних паперів України» (проєкти українських грошей, поштових марок, банкових і векселевих листів, гральних карт та ін.) «Книжкова графіка» (книга, обкладинка, оздоба, ілюстрація) та «Екслібрис».

До офіційного відкриття Асоціація підготувала ілюстрований каталог із переліком усіх учасників та назвами творів, докладним описом кожного розділу виставки та розлогою анотацією роз'яснень графічної

термінології. Поряд із галицькими художниками в експозиції пропонувалися творчі напрацювання митців з радянської України: В. Кричевського, Ю. Нарбути, Л. Лозовського, А. Середи, Л. Каплана та ін.; особливу увагу приділено текам з оригінальними творами Нарбути, врятованим 1918 р. та перевезених до Львова.

Практично з Першої виставки сформувалося ядро АНУМ – керівники: Я. Музика (голова), П. Ковжун (секретар), С. Гординський, М. Осінчук, І. Іванець – художники, що провадили усю культурологічну роботу організації: влаштовували виставки, займалися мистецтвознавчою критикою, видавничою діяльністю та ін. Мистці: Борачок С. (Львів), Бутович М. (Прага), Буцманюк Б. (Жовква), Гаврилук В. (Львів), Глушенко М. (Париж), Грищенко О. (Кань), Дольницька М. (Відень), Климко О. (Львів), Ласовський В. (Львів), Ліщинський О. (Львів), Масютин В. (Берлін), Мазепа Г. (Прага), Сельський Р. (Львів), Сорохтей О. (Станіславів), Холодний П. мол. (Варшава), Коверко А. (Львів), Лятуринська О. (Прага), Мілян Н. (Краків), Рубісова О. (Париж), Хасевич Н. (Варшава) та б. ін. – постійні члени АНУМ, які у різні роки вступили до організації і були активними у виставковій діяльності.

Мистецький матеріал Другої виставки АНУМ був різнобічний і надзвичайно цікавий. Для прикладу: на виставці чи не найбільший інтерес викликав відділ, присвячений книжковому знакові – екслібрису, що на початку ХХ ст. став особливо популярним. Якісно-мистецький матеріал відділу екслібрису був настільки оригінальним, що протягом 1932 р. під короткою анотацією «З виставки української графіки у Львові» репродукувався в мистецькому двотижневику «Назустріч».

Після завершення Виставки графіки анумівці отримали запрошення до міжнародних виставкових проєктів: 5-26 лютого 1933 р. у Берліні, де разом із учасниками Асоціації експонувалися твори українських художників ХІХ ст.: Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, К. Трутовського, І. Соколова, М. Самокиша та ін. До відкриття експозиції в Українському науковому інституті Берліна було видано ілюстрований каталог «Ukrainische Graphik» (Berlin, 1933), а в передмові коротко описано історію та розвиток української графіки ХVІ-ХХ ст. Після німецького успіху – протягом 12-26 березня Виставка української графіки в повному обсязі експонувалася у Празі (1933 р.), пізніше – у Римі (1938 р.). Поза сумнівом, такий розвиток подій надихнув керівництво Асоціації до активізації творчої праці та подальшого пошуку нових можливостей виставкової діяльності.

Лев Гец, вступивши до АНУМ 3.05.1932 р. [8; 475], одразу за кілька місяці став учасником Другої виставки, представивши кілька графічних робіт: Автопортрет (мідерит), Мадонна (мідерит), Маляр (суха голка), дві літографії: «Танечниця на линві» та сім дереворитів [1; 5].

Гец любив рисунок ще з років навчання в Кракові, при кожній слушній нагоді експонував академічні рисунки, короткі начерки, графічні композиції на різних виставках, зокрема і в стінах навчального закладу. По завершенню студій він не полишав вдосконалювати майстерність і багато експериментував із графічними техніками. Через короткий час саме цей вид діяльності стане для художника найбільш вживаною у творчих напрацюваннях.

У 1930-х роках Гец жив і працював у Сяноку: вчителював у гімназії св. Софії та займався формуванням музею «Лемківщина» (1931-1939 рр.). Він долучився до Просвіти, співав у церковному хорі та активно працював творчо: «...Вільний час віддаю праці...малюю багато...треба сильно працювати і стежити за поступом» [2; 44].

Із першого дня участі в Асоціації, Гец уважно приглядався до цього мистецького товариства: «АНУМ» надзвичайно рухлива організація. Це молоді люди. Пані Музикова, Осінчук, Павло Ковжун, Гординський Святослав – от ядро організації. Я є членом АнуМ-а. Діяльність товариства дуже примірна і цінна. Улаштовують вони два рази до року виставки своїх членів і малярів-українців, що живуть в Відні, Парижі, Льос Анджелосі, Празі і містах Польщі. Видають монографії цікавіших мистців цієї доби» [2; 62]. Присвячуючи увесь вільний час малярській праці, він потребував участі у виставкових проєктах, був спраглим до спілкування з такими як сам – молодими енергійними випускниками мистецьких навчальних закладів: «Праця АНУМ'а до вподоби мені дуже. Прокладають вони нові шляхи мистецтва і стежать за розвитком нових надбань у світі – на заході. Є це одинока організація в Галичині, а може навіть і на землях цілої України» [2; 63].

Гец радо долучився до «рухливої організації» АНУМ і, незважаючи на завантаженість, весною 1932 р. – за кілька місяців до відкриття Виставки української графіки, увійшов до переліку членів АНУМ. Таким чином графічні твори Геца не лише потрапили на Виставку графіки у Львові, але й побували в Берліні, Празі, Римі. Для художника це був перший досвід участі в збірних міжнародних виставках, що підштовхнуло до більш активної творчої діяльності.

Першою персональною виставкою, яку організувала Асоціація для своїх учасників, стала експозиція творчих напрацювання О. Кульчицької. 9 квітня 1933 р. у приміщеннях НТШ М. Голубець урочисто відкрив Третю – почергову та першу – Персональну виставку, яку організувала Асоціація.

Наприкінці 1933 – початку 1934 рр. у чотирьох великих залах Музею НТШ було урочисто відкрито Четверту – збірну виставку членів Асоціації, до відкриття якої видано ілюстрований каталог із передмовою С. Гординського. На думку критики виставка була «стилево заангажована, а що найважливіше, показує різнородні індивідуальності, які йдуть своїми шляхами, без наслідування своїх товаришів» [4; 5].

У цій мистецькій акції Гец участі не брав – він готувався до більш масштабного проекту.

П'ятою виставкою, яку представляла Асоціація, стала Персональна виставка Л. Геца, відкрита 4 лютого 1934 р. у приміщенні музею НТШ І. Іванцем – упорядником та редактором каталогу, виданого з цієї нагоди. Попередньо представлені творчі напрацювання Геца були схвально оцінені керівництвом АНУМ, які розглядали в художнику з провінційного містечка «...ідейного піонера культурної праці на Лемківщині... «засланого» до старого княжого міста Сянока, де не «пропав», себто не кинув ні пензля, ні палітри. Навпаки, створив свій питомий стиль в образотворчому мистецтві» [5; 4]. Усі, запропоновані до огляду твори, безапеляційно підтверджували непересічний талант та працьовитість Геца, незважаючи на доволі специфічні обставини, в яких йому доводилось працювати: «Ще більше засмучує мене моє мистецтво. Воно потребує широкого світу – потребує свіжості. І тут іду в розріз із самим собою. ... Крім студій в Академії я поза тим ніколи не працював виключно для мистецтва. Цілий свій вік роблю дві а то і три роботи» [2; 64].

Виставка Геца була розміщеною у п'яти залах: малярство – пейзажі (майже 70 робіт); графічні твори (дереворити, лінографії, екслібриси). Окрему групу експозиції представляли праці періоду 1915-1919 рр. «...де містяться рисунки з часів воєнної служби при УСС (...) звертає на себе увагу грубезна книга «Антологія стрілецької творчості» з рр. 1915-1918. Є це живий пам'ятник з цих наших часів» [12; 4]. Рукотворний мистецький альбом «Антологія стрілецької творчості 1915-1917» та чисельні рисунки (чорно-білі та кольорові) періоду Першої світової війни продемонстрували вправність автора в «швидкому» рисунку, відтворенню реалістично-достовірних зображень (пейзажі, архітектуру, побутові сцени та ін.), уміле володінням різними технічними рисунковими прийомами (лінія, штрих, тонування), виявили уміння та вправність автора у відтворенні доквілля, характерних рис творення портретних зображень та ін.

«Антологія» – ілюстративний мистецький альбом, створений Гецом безпосередньо під час бойових дій у лавах УСС, став авторським виразом найкращих рис художника-баталіста, що мистецькими засобами влучно відобразив бойові дії, фортифікаційні споруди, воєнну архітектуру, достовірні відтворення зброї, амуніції, спорядження та ін. Рукописна книга-альбом представила здібність Геца в каліграфії: кожна писана сторінка альбому, наповнена авторським шрифтом, уміло стилізованими під давній рукопис. Майстерно виведені ініціали та підписи демонстрували високомистецьке володіння власним способом написання літер. Така сумлінна й акуратна робота трактується важливо-доречним та влучним доповненням книги-альбому.

На Персональній виставці, окрім мистецького доробку 1915-1919 рр., Гец запропонував до огляду кілька серій графічних робіт, одна з яких була присвяченою пам'яті матері Юзефі, яка померла в травні 1927 р. і, яку Гец безмежно любив. 12 рисунків, експонованих на виставці, виступили втіленням авторської ідеї змалювання великої людської трагедії, де мінімальними графічними засобами передано глибокі людські переживання. У творах під назвою «По душу», «Вознесіння», «Перед вітварем», «До раю» та ін. художник, зображуючи потойбічний світ; в інтер'єри та екстер'єри храмових споруд ввів постаті янголів у довгих білих туніках, які в художньому трактуванні уособлюють душі померлих. Гец, оперуючи витонченим силуетним контурним рисунком, наповнив усі дванадцять композицій містичними та символічними зображеннями, виражаючи не лише емоційну, але й образно-художню інтерпретацію теми, наскрізь перейнятої новітніми формами мистецького виразу. Виразні, різної товщини лінії, майстерно поєднані із локально-тональними штрихуваннями, переконливо відображають плоскість двомірних зображень, які не лише творять цілісність загальної композиції, але несуть змістовно-зображальні вирази, максимально підсилюють емоційні навантаження кожного сюжету. Така ідея змалювання глибоко особистісної трагедії мінімальними художніми засобами, сконцентрувала в собі не лише мистецьку, але й авторську інтерпретацію теми.

У малярських творах, представлених на Персональній виставці, до огляду були запропоновані пейзажі та архітектура Сяноку, що стало не лише змалюванням своєрідної краси маленького провінційного містечка, але й можливістю художніми засобами передати свій внутрішній стан та глибокі особистісні переживання: «Малюванням забиваю свій вільний час і відбігаю від чорних думок. Мої пейзажі дуже посумніли. Причепилась до мене темна краска і не дає спокою. Сянік починає мені сильно тяжіти. Життя сіре, одноманітне – безбарвне. Остатками сил пхаю свої дні. Люди не цікаві і зломані провінцією» [2; 47]. Усі малярські роботи художника інспіровані реаліями місцевості, в якій жив і працював Гец. У представлених на виставці малярських роботах художник не традиційно підходить до пластичного моделювання архітектурних форм і сміливо вводить низку образно-пластичних знахідок.

Відтворюючи специфічну атмосферу Сянока, Гец надихався власними глибинно-інтимними переживаннями, які запізнав, проживаючи та працюючи у місті, оточеному мальовничими лісами та своєрідною природою. У зображеннях фрагментів забудови міста, окремих сакральних чи житлових спорудах, він застосував ефект оптичної трансформації, що спостерігаємо у роботах: «Жидівська дільниця в Сяноці», «Церква в Сяноку» та ін. Керуючись емоційним виразом і творчим переосмислення конкретної-історичної теми, створив самобутні архітектонічні композиції: «Сянік», «Гетто в Сяноку», «Передмістя Сянока». Художник ввів у зображення підсилено-емоційні вирази, підкреслені характерними рисами архітектурного об'єкту: рельєфними декорами, своєрідними оздобленнями балконів чи вхідних брам, фактурністю настінної кладки каміння або ж цегли, декоративністю віконних обрамлень та ін. Індивідуальна живописна манера художника зумовлена не лише тематикою, але й суб'єктивізацією образного мислення. Для Геца-живописця, який захоплювався архітектурою та краєвидами Сянока й передмістя, генератором новацій пластичного моделювання форми і переосмислення художнього образу слугували композиційна цілісність, її статичність та рівновага, домінування рисунку; раціональне використання виважених, ретельно підібраних кольорових і світло-тіневих співвідношень.

Персональна виставка Лева Геца пройшла доволі вдало: «Була це дуже радісна хвилина в моєму житті. Діждався завершення моєї праці і з цією виставкою я входив на шлях дійсних вже мистців. Критика прийняла мене дуже тепло і прихильно. Чим більше признавали, тим більше почував на собі відвічальність [відповідальність – І.Г.]. Тепер доперва наложили на мене тягар удержатися на рівні доброго мистецтва. Буду пробувати надалі свої сили» [2; 61]. Вдалою виставка стала ще й тому, що збільшила коло шанувальників таланту художника, адже частина творів була проданою просто з експозиції: «Отець ректор Сліпий, купує п'ять робіт до свого духового музею і бере мене на два тижні до себе на малювання ще двох образів» [2; 62].

Після закриття виставки керівництво АНУМ зголосилося видати монографію Лева Геца під лаконічною назвою «ГЕЦ» (Львів, 1939). Автор тексту – П. Ковжун, аналізуючи успіх Персональної виставки Геца, зауважував: «Виставка пройшла з дуже гарним моральним і матеріальним успіхом – мистець з'єднав чи не всю без винятку фахову критику і назву «маляра інтимних закутин» [7; 14]. Ковжун був шанувальником творчості Геца, його близьким товаришем, «одиноким із мистців», який «докине добре слово заохоти і дасть добру раду» [2; 75-76]. Порівнюючи живопис Геца з малярством інших членів АНУМ – соратників «по пензлю», Ковжун зауважував, що: «В пейзажі Гец доповнює рвучкого і динамічного Грищенка, хоча вони обидва протилежні один одному. З другого боку, Гец доповнює глибокого імпресіоніста Миколу Бурачека, хоч речі останнього значно м'якші, статичніші і насичені іншою кольоровою гамою, більше соковиті малярсько. Одноліток з академії Геца – Северин Борачок, у своєму пейзажі галицького села, хоч і відмінний від Геца, проте близький йому. Навіть наймолодше покоління мистців – Манастирський-син, яро Гавран, Доманик, Іванна Нижник та інші зачіплені за дещо старшого Геца і саме згаданих творять одну ланку творчого розвитку» [7;15]. Ковжун, реально оцінюючи талант Геца, наважився сміливо порівнювати його творчість із темпераментом Ван Гога [7; 15].

Шоста-збірна виставка АНУМ відбулася 16.12.1934 по 14.01.1935 рр. та пропонувала до огляду живопис, графіку (книжкову графіку, дереворити, мідерити, квасорити); скульптуру (дерево, мармур, бронза, теракота, гіпс), театральне мистецтво (костюми) – майже 250 експонатів. Критиками мистецтва ця виставка була названою «найсильнішою» [3; 12].

На Шостій виставці поряд із відомими та шанованими в АНУМ художниками: М. Бутовичем, Св. Гординським, Ол. Грищенком, Ол. Глущенком та ін. Гец представився трьома творами: «Порт у Данцігу», «Катедра в Данцігу», «Композиція», які були названі одним із критиків мистецтва «понурами краєвидами і без того суворого Данцігу» [10; 3]. Ці живописні роботи написані після повернення художника з Швеції влітку 1934 р., коли він коротко терміново зупинився у Данцігу (сучасний Гданськ), був зачарований красою міста: «Данціг місто гарне своєю відмінною архітектурою. Є тут доволі багато цінної старовини. Костел Маріацький чи не найстаріший у Данцігу. Бачив у ньому триптих Мемлінга – концерт реалізму. Дуже великий майстер XV в. У наш час костел цей відновлювано. Дуже мальовничо представляється сам потр» [2; 61]. Побачені враження художник втілює у малярські твори: застосовуючи ретельно підібрану колірну гаму та виразний рисунок, автор влучно та достовірно передає образ Гданська, його особливу атмосферу та давню величну історію.

Беручи участь у виставкових проектах АМНУ та маючи доволі високу якісну оцінку творчих напрацювань критиків, Гец постійно перебував у пошуках досконалості та мистецького самовиразу. Він критично ставився не лише до власного малярства, але й намагався зрозуміти та проаналізувати складні процеси, що відбувалися в образотворчій культурі першої пол. XX ст., зокрема ті, які відбувалися в середині Асоціації: «Мистецтво наше пішло по лінії нових течій. Нові напрямки займаються розв'язкою так званого «чистого малярства». Воно бореться перед сентиментальним перечуленням, хоче бути тверезе

і здорове, а навіть безтематичне. Опирається на спеціальні форми і барви, на композиції і рідше на конструкції. Тому зорові сприймання – імпресіонізм – вже не цікаві. На фоні загального стремління – експресіонізм має досить багато прихильників. Новатори пішли одначе далі і кинули клич «надреалізм» – «сюрреалізм». Змів цих однак забагато і поступають вони так скоро, як мода. Тому, останніми часами, видно певну «стандартизацію. Задержались і перетравлюють видумане і набуте. Мистці нових стежок – це самітні люди – забідовані і замучені – правдиві герої мистецтва» [2; 68]. У цих складних пошуках істини, багато працюючи в малярстві та графіці Гец першочергово взувався досягненнями імпресіонізму, хоча не відкидав і нових мистецьких віянь: «Не можу відмовити собі певних заінтересувань у найновіших досягненнях нових ідей у мистецтві» [2; 69].

Восени 1935 р. з нагоди тридцятилітнього ювілею в Національному музеї у Львові відбулася грандіозна «Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні XXX літ» (до огляду пропонувано майже 215 експонатів), у якій узяли участь анімівці: С. Борачок, М. Бутович, В. Гаврилюк, С. Гординський, М. Дольницька, І. Іванець, А. Коверко, О. Кульчицька, В. Ласовський, Р. Лісовський, В. Масютин, Я. Музика, М. Осінчук, Л. Перфецький, Р. Сельський та ін., а також молодіжні мистецькі угруповання «Зарево», «Спокій», «Руб». Під гаслом «Тридцять років розвою українського мистецтва» в музеї відбувалися культурні заходи, куди входили велика виставка української образотворчості: виставка світлин, концерт інструментальної музики, програма під назвою «Українська пісня напротязі 30-ти літ». У ґрунтовній статті «XXX-ліття українського мистецтва», що друкувалася у часопису «Новий час» (1935 р.), М. Голубець представив стан українського малярства останнього десятиліття XIX – першої третини XX ст. у Галичині, наголошуючи на важливості діяльності Асоціації незалежних українських мистців.

На цей раз, незважаючи на велику повагу до Національного музею та доволі активну участь у збірних виставках Асоціації, Гец не приєднався до цього величного святкування: «...я у Львові в справі виставки у Національному музеї. Учаси не беру. Щось не по духу і Свенціцький хитро крутить. Жирує по шкірах мистців. Сам же Свенціцький не привітний і нічого не розуміє мистців і мистецтво. Він заслонюється повагою Національного музею» [2; 87].

У лютому 1935 р. Асоціації запропонувала для огляду творчість М. Глуценка, який стояв біля джерел створення організації та брав активну участь у мистецьких заходах АНУМ. Традиційно до відкриття експозиції видано каталог під редакцією П. Ковжуна з короткими «біографічними фрагментами» та чорно-білими репродукціями робіт Глуценка.

Наступна збірна виставка Асоціації відбулася восени 1936 р. у приміщенні Музею НТШ. Вона була присвячена митрополитові Андрею (Шептицькому). Гец не міг не взяти участі у виставці; він шанував та поважав Владику. Художник приїхав на відкриття експозиції, запропонувавши кілька малярських творів: «Весна», «Архітектура Сянока», «Фрагмент зі Сянока» та два пейзажі: «...був у Львові на відкритті VIII виставки АНУМ-у. Виставка дуже добра і дуже цікава різнорідністю праць поодиноких мистців. Праці розміщені у трьох салях і помічається брак місць. Моїх картин висить шість. На решту картин більшого формату не було місця. Гостей на відкритті дуже багато...» [2; 101]. Черговий раз виставка викликала доволі багато дискусій щодо розвитку «проблем сучасного мистецтва». Лев Гец, який проживаючи віддалено від Львова та спостерігаючи і постійно аналізуючи цю «проблему», мав можливість оцінювати проблематику розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва в середині Асоціації «зі сторони»: «Творчість майже усіх мистців доривча і неспокійна – без ладу. Коли мова про цікавість, то власне на це безладдя. Годі подумати, що буде далі. Таке саме є і з нашим життям. Може ця обставина справдує і нашу творчість... Загально відчувається несмак тим більше, що АНУМ непотрібно почало легітимувати кожного мистця з особна – національно» [2; 108].

Наступними виставками Асоціація продовжила традицію ознайомлення шанувальників із творчими напрацюваннями багатолітніх своїх членів, добре знаних у Львові художників: О. Гриценка (1937 р.), В. Перебийноса (1938 р.) та В. Ласовського (1939 р.), який присвятив експозицію своїх творів Б.-І. Антоничу. Ця виставка стала останньою, яку організувала Асоціація.

Восени 1939 р., АНУМ, яка проіснувала вісім років та залишила незмірний слід в історії розвитку українського образотворчого мистецтва першої пол. XX ст., припинила своє існування. Усі виставки, які організовувала Асоціація, були сучасними і прогресивними, викликали живий інтерес у критиків мистецтва і поціновувачів новітньої української образотворчої культури. Творчі напрацювання усіх учасників цього мистецького угруповання проповідували авторське малярство, а їх активно-продуктивна виставкова діяльність «боролася з провенціалізмом, парубоцтвом, отаманщиною в мистецтві» [11; 65].

Асоціації незалежних українських мистців спрямовувала мистецьке життя Львова в нове прогресивне русло, показово і якісно демонструвала виставкову активність, успішно реалізувала ідею творчої консолідації всіх прогресивних образотворчих сил у творенні тогочасної української

образотворчої культури. Збірні та персональні виставки сприяли прогресивному розвитку національного мистецтва в керунку новітніх європейських напрямків образотворчої культури першої пол. XX ст.

Висновки. Для Лева Геца участь в АНУМ була надважливою. Працюючи в Сяноку вчителем, керуючи музеєм «Лемківщина», художник увесь вільний час присвячував малярству. Членство в Асоціації, участь у виставкових проектах, живий контакт із художниками-одномумцями реалізували відчуття причетності до тогочасного мистецького життя, надихали до творчої роботи. Суб'єктивні переживання, глибоко особистісне своєрідне ставлення до повсякденності, були щиро представлені образно-виражальними художніми засобами в малярських та графічних працях художника, які експонувалися на виставках АНУМ. Співпрацюючи з Асоціацією Гец виразно проявив свій талант у малярстві та графіці, наповнені рисами новітніх мистецьких течій: експресіонізму, конструктивізму, футуризму.

Роки співпраці з Асоціацією була чи не найпродуктивнішим періодом у творчому житті Лева Геца – це був один з етапів набуття авторського розуміння та втілення рис європейської образотворчої культури поч. XX ст. у мистецькі напрацювання.

Список використаної літератури

1. Виставка сучасної української графіки: кат. вист. / Львів. уклад. П. Ковжун, Львів, 1932.
2. Гец Л. Книга-Спомини : у 2 кн. Рим; Сянок : Вид-во оо. Василян, 1930–1941. Т. 1. С. 44 [219 с.].
3. Голубець М. VI виставка АНУМ. *Новий час*. 1935. Ч. 5. С. 12.
4. Гординський С. Перша виставка Асоціації Незалежних Українських Мистців з участю запрошених французьких, італійських і бельгійських мистців та Української паризької групи: каталог. Львів, 1931.
5. Діло Ч. 94. 29-30.04.1937. С. 4.
6. Драган. М. Четверта виставка А. Н. У. М. *Діло*. 1933. Ч. 339. С. 5.
7. Ковжун П. ГЕЦ. Монографія. Львів, 1939. С. 15.
8. Купчинський О. Архівні матеріали Асоціації незалежних Українських Мистців (АНУМ) у Львові: статут, протоколи засідань, листи-заяви про вступ до Асоціації та інші документи. Зап. НТШ. Т. ССXLVIII. Львів, 2004. С. 475.
9. Левинський С. АНУМ 6. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 1. С. 3.
10. Мистецтво L'Art. літо-осінь 1932. № II, III. С. 65.
11. Нова зоря (Львів). 1932. Ч. 44. С. 3.
12. Новий час. 1934. Ч. 28. С. 4.

References

1. Exhibition of modern Ukrainian graphics Lviv. structured. Pavlo Kovzhun, Lviv, 1932. [In Ukrainian].
2. Gets L. Knyha-Spomyny : u 2 kn. Rym : Vyd-vo оо. Vasyliian. T. 1. Sianok, 1930–1941 [Gets L. The Book-Memories: in 2 vol. Rome. ed. Biblioteca Vallicelliana, vol. 1. Sanok, 1930–1941.] [In Ukrainian].
3. Holubets M. ANUM's VI exhibition. *Novyy chas* [New time]. 1935. pt. 5. P. 12 [In Ukrainian].
4. Gordynskiy S. The first exhibition of the Association of Independent Ukrainian Artists with the participation of invited French, Italian and Belgian artists and the Ukrainian Paris group: catalog. Lviv, 1931 [In Ukrainian].
5. Dilo [The Proceeding] pt.94. 29-30.04.1937. P. 4 [In Ukrainian].
6. Dragan. M. Fourth exhibition of A.N.U.M. the Proceeding. 1933. pt. 339. P. 5 [In Ukrainian].
7. Kovzhun P. GETS. Monograph. Lviv, 1939. P. 15 [In Ukrainian].
8. Kupchynskiy O. Archive materials of the Association of Independent Ukrainian Artists (ANUM) in Lviv: charter, minutes of meetings, letters of application for joining the Association and other documents. Notes of the Scientific Society named after Shevchenko. T. ССXLVIII. Lviv. 2004. P. 475 [In Ukrainian].
9. Levynskiy S. ANUM 6. *Nazustrich* [Towards]. Lviv, 1935. pt. 1. P. 3 [In Ukrainian].
10. Art L'Art. summer-autumn 1932. No. II, III. p. 65 [In Ukrainian].
11. Nova Zorya (Lviv). 1932. pt. 44. P. 3 [In Ukrainian].
12. *Novyy chas* [New time]. 1934. pt. 28. P.4 [In Ukrainian].

UDK 375.27.8

COOPERATION OF LEV GETS WITH THE ASSOCIATION OF INDEPENDENT UKRAINIAN ARTISTS 1931-1939

Gakh Iryna – doctoral student of the Lviv National Academy of Arts.

The exhibition activity of Lev Gets (1896-1971) was presented for the first time in the projects of the Association of Independent Ukrainian Artists – ANUM (Asotsiatsiyi Nezalezhnykh Ukrayyns'kykh Mysttsiv) (1931-1939). The exhibition activity of ANUM – interwar Lviv's most famous art organization, is briefly reviewed. This article includes a brief overview of the Association's exhibition projects and the creative collaboration of Lev Gets, in particular, the personal exhibition of the artist in 1934 organized by ANUM. Thanks to membership in the Association, Gets's works were exhibited not only in Lviv museums but also in

European exhibition halls. It has been established that the interwar decades were creatively productive: Lev Gets was actively engaged in painting and graphics, exploring his author's style. Numerous paintings of this period are filled with subjective and deeply personal experiences, which became the embodiment of artistic and emotional expressions of the interwar decades.

This study includes the historical documents of Lviv, the Institute of National Memory (Instytut Pamięci Narodowej), the archives of the Historical Museum in Sanok and the Biblioteca Vallicelliana in Rome (Italy), printed materials of periodicals of that period.

All archival materials, descriptions and inventory of museum and archive files are being published for the first time. The participation of Lev Gets in the exhibition activities of the Association of Independent Ukrainian Artists, and his artistic creativity in the 1930s remained unexplored until today.

The purpose of the article is to present the work of Lev Gets in the exhibition projects of the Association of Independent Ukrainian Artists in 1931-1939.

Key words: Association of Independent Ukrainian Artists (ANUM), interwar decades, exhibition activity, expositions, painting, graphics.

Надійшла до редакції 29.07.2023 р.

УДК 355.17(477.83/86)[316.356.4:159.923.2(=161.2)] «XVIII/XIX»
**ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ ЯК УСОБЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ (КІНЕЦЬ ХІХ – ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)**

Мартінова Ірина Василівна – аспірантка,
Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0009-0005-7041-7404>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.669>
irynayasna@gmail.com

Наведено огляд публікацій, автори яких торкаються питань культурологічних та соціальних аспектів діяльності військових оркестрів окресленого періоду в історичному ракурсі. Розглянуто діяльність військових оркестрів на перетині ХІХ–ХХ століть як вагомого культурного і націєтворчого явища. Описано основи репертуарної політики оркестрів як засіб залучення українського соціуму до семантики європейської музичної мови та стабілізатора суспільної позиції різних соціальних верств. Проаналізовано напрями організаційної діяльності військових оркестрів, що сприяли трансформації соціального стану населення Східної Галичини у культурне і національно свідоме середовище. Оптимізуючи процес соціалізації та міжкультурних комунікацій цивільної громади, репертуар сприяв інтеграції української музики у західноєвропейський мистецький контекст.

Ключові слова: військовий оркестр, виконавський репертуар, соціокультурний напрям діяльності, націєтворчі функції.

Постановка проблеми. Для будь-якої соціальної формації у історичному дискурсі існують періоди становлення, активного злету, т. зв. пасіонарні епохи і часи затишшя, соціальної пасивності. Драматичні події війни в Україні особливо актуалізують численну проблематику, пов'язану з державною самоідентифікацією та інструментами й механізмами її здійснення. Очевидно, що на одне з чільних місць висувається поліфункційна значущість змісту діяльності української армії. Сучасний статус України як європейської держави актуалізує новітні дослідження у парадигматиці військового мистецтва. У такому контексті, насамперед, видаються вагомими аспекти діяльності армії не лише як силового механізму держави, але й як складової національної музичної культури. У зв'язку з тим на чільне місце висувається функція публічної та громадської діяльності військових оркестрів як чинників формування мистецького, інтелектуального, патріотичного і позитивного соціально-активного середовища.

Огляд останніх публікацій. Соціокультурні та націєтворчі функції військових оркестрів здебільшого залишаються на маргінесі наукових зацікавлень і торкаються здебільшого в працях, присвячених проблематиці духових оркестрових колективів. Серед праць, орієнтованих на суто військові оркестри, цей аспект як дотичний фігурує в дослідженнях Я. Горбала [6] (переважно присвячених методичним, репертуарним і виконавським проблемам), в енциклопедичній статті О. Різника, Н. Ченцової [19]. Певна частина праць і розвідок (П. Круля [12], І. Чернової-Строй, О. Гормана [23]), статті з архівної преси М. Гайворонського, І. Боберського [20], С. Людкевича [14] та ін. здійснюють спроби розгляду цих функцій з позицій конкретних історичних періодів. Попри значну кількість окремих розвідок та спостережень, у науковій літературі немає концептуального комплексного дослідження, де б розглядалися шляхи становлення та розвитку української військової музики і оцінка ролі й функцій військового духового оркестру як публічного репрезентанта державно-національної інституції.

Часовий відрізок кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. став історично симетричним пасіонарності теперішньої ситуації української державотворчості. Вивчаючи той період із дистанції часу, отримуємо змогу осмислити, збагнути його знакові ментальні цінності та політичний сенс, позитивно

інкрустувати його художні ремінісценції у соціокультурний контекст сьогодення, який є *актуальним*. Культурологічне осмислення діяльності військових оркестрів, реконструкція їх громадських впливів у Галичині кінця XIX – першого тридцятиріччя XX ст. визначило *мету* цієї статті.

Виклад матеріалу дослідження. Особливо багато нерозв'язаних питань, не висвітлених процесів та подій, невідомих, забутих чи замовчуваних імен з української культурної історії пов'язано з першими десятиліттями XX ст. Їх наукова реконструкція ускладнена тим, що значна кількість історико-документальних свідчень втрачена. Спроба панорамного погляду на соціокультурні події означеної доби реалізована на підставі даних із загальної історії України, історії української музики, музичного краєзнавства, музичної історії, архівної періодики, історії українського війська, музичної соціології. Відповідно, у процесі опрацювання джерел та наукових матеріалів для цієї статті, застосовувались історичний, системний, структурно-функціональний та компаративний методи.

У мистецькій практиці єдиний музичний колектив, який може працювати в будь-яких умовах – на вулиці, приміщенні, в русі (дефіле) тощо – це військовий духовий оркестр. Завдяки адаптаційним спроможностям він і отримав розповсюдження в армії, став її невід'ємним атрибутом. Діяльність військових оркестрів протягом століть була невід'ємною складовою історії українських традицій, адже згідно документальних свідчень військовий оркестр як адміністративна одиниця з'явився у Києві ще за часів Магдебурзького права (у 1627 р.), а вже у середині XVIII ст. у період козацько-гетьманської держави, відповідно до територіально-полкового устрою, існувала розгалужена мережа полкових оркестрів [3; 16–22].

Свідченням високої оцінки діяльності тогочасних військових оркестрів є ставлення військового керівництва до військових музикантів. Полкова та сотенна старшини надавали охоронні грамоти цеховим об'єднанням та військовим музикантам. Для музикантів полкових оркестрів навіть будували окремі приміщення. Тоді ж було здійснено поіменний облік усіх військових «трубачов и музикантов». Полкові музиканти користувалися пільгами. За рахунок полкової каси, музикантів та їх дітей навчали грамоті, співу та військовим «екзерциціям». Оркестранти отримували оплату грішми і провізією, обмундирування, яке видавалося наприкінці поточного року. Їх двори звільнялися від податків. До складу полкових оркестрів входили трубачі, валторністи, гобоїсти. Особливий статус військових музикантів-виконавців мали сліпці-кобзарі та бандуристи, а також горністи-сигнальники. Дехто з військових музикантів отримував ранг старшини [7; 502–508].

Суспільну значущість діяльності військового оркестру у культурному житті міст тогочасної (XVII–XVIII ст.) України важко переоцінити. То був період формування базових функцій військової музики, що збереглись до наших днів – сигнально-фанфарна, офіційно-церемоніальна, службово-стройова, розважально-побутова, концертна військова музика.

Зі знищення Запорізької Січі (4.VIII.1774 р.) усі військові клейноди козацької та гетьманської влади були конфісковані й перевезені до Москви, на початку 1797 р., за Указом імператора Павла I ліквідовано полкові хори та оркестри. Однак, незважаючи на вищеназвані заходи з боку російської влади, на зламі XVIII–XIX ст. військові оркестри відновили свою діяльність та розпочали новий етап професійного розвитку. Традиції та форми діяльності військового виконавства Лівобережної України збереглися до середини XIX ст.

Політичні обставини польського й австрійського панування на землях заходу України (від пізнього середньовіччя до Другої світової війни) в умовах антиукраїнської реакції зумовили особливості формування музично-військової традиції. В силу свого географічного положення регіон характеризувався полікультуралізмом і поліконфесійністю, а Львів, як столиця королівства Галичини і герцогства Буковини, завжди перебував в епіцентрі історичних подій регіону. 1849 р. Конституцією Австрії проголошено формальне рівноправ'я народів, що проживали на території імперії Габсбургів. Через рік (1850), визнано існування руського (тобто українського) народу, право на власну мову; польська та українська мови отримали рівнозначний статус «краєвих мов», це стало певною гарантією національної рівноправності в Галичині. Знаходячись у лавах імперських армій національний склад виконавців і капельмейстерів військових оркестрів був мішаним (поляки, чехи, німці, русини-українці). Творча співпраця полінаціональних колективів відбувалась здебільшого під орудою запрошених капельмейстерів-чехів.

Характерною рисою діяльності військових музикантів австрійських армійських підрозділів у Галичині був їх послідовний зв'язок із професійними мистецькими організаціями. Знаходячись у руслі європейських виконавських традицій, окремі виконавці та оркестри залучались до діяльності цивільних мистецьких установ та об'єднань (як товариства «Боян» чи «Руська бесіда»). На першу театральну виставу, організовану «Руською бесідою», було запрошено військовий оркестр 37 полку піхоти та його диригента К. Ляйбольда. У супроводі цього оркестру в театрі виконано понад 70 драматичних творів і концертних програм між діями чи виставами.

У березні 1889 р. у Львові урочисто відзначали 25-річчя українського Народного театру. Урочистість розпочинала Симфонія до-мінор М. Вербицького у виконанні оркестру 55 піхотного полку. Показово, що М. Вербицький надіслав оркестрову партитуру опери М. Лисенка «Різдвяна ніч», капельмейстеру полкового оркестру п. Цетвінському, коли правління «Руської бесіди» запланувало поставити цю оперу.

Однак із початком ХХ ст. у діяльності військових оркестрів засади національного начала виокремлюються, у зв'язку з соціальними та ужитковими запитами формуються репертуарні напрямки та вимоги до професійної підготовки виконавців, видано значну кількість авторських творів та аранжувань українського репертуару, який реалізується у різних соціальних прошарках і сферах суспільного побутування, виконуючи церемоніальну, релігійну, інформаційну, художньо-виховну, розважальну і представницьку функції. Початок ХХ ст. відзначається появою значної кількості різного плану українських культурно-мистецьких товариств, основною метою діяльності яких була просвіта та утвердження національної ідентичності, до творчих проєктів вони традиційно залучали військові оркестри. Як самостійна одиниця і складова симфонічного оркестру, військові оркестри супроводжували суспільно-вагомим урочистості: процесії, маніфестації, ювілеї Спілок і товариств, грали на похованнях, ушануваннях пам'яті визначних осіб та історичних подій, брали участь у богослужіннях, оперних і музично-драматичних виставах. Серед військових підрозділів, чий оркестр фігурує у пресі та афішах найчастіше 10, 25, 30, 55 піхотні полки, 14 полк Уланів Язловецьких у Львові, 24 піхотний полк у Станиславові, 77 полк у Перемишлі.

Свідченням виконавського рівня військових оркестрів вищезначеної доби може бути репертуар – фортепіанні концерти Е. Зауера і П. Чайковського (солістка С. Дністрянська), Ф. Ліста; Симфонії М. Вербицького, увертюра до опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, а також «Вечорниці» П. Ніщинського, кантати І. Кишакевича «На вічну пам'ять Котляревському» на сл. Т. Шевченка та «Шевченкові» на сл. Лесі Українки, ораторія «Христос» та увертюра «Рюї Блаз» Ф. Мендельсона, фрагменти з опери Р. Вагнера «Зігфрід», П'ята симфонія Л. ван Бетовена, «Святковий привіт» Е. Гріга, 3 і 4 частини кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича та «Заповіт» М. Вербицького на тексти Т. Шевченка (спільно з хором «Боян») – далеко не повний список творів, що виконувались військовими оркестрами чи за їх участю.

У ситуації бездержавності визначальним кроком у формуванні національної військово-оркестрової традиції стало створення українських молодіжних військових та воєнізованих формацій (формально – гімнастичних чи пожежних). Їх організаційно-дисциплінарні і культурні заходи, з метою формування світогляду національно свідомого, фахово вишколеного молодого покоління, відбувались за участю різноманітних музичних акцій у виконанні військових оркестрів, що інспірувало молодіжні організації до створення власних аматорських оркестрів під патронатом військових музикантів. За відсутності власних збройних сил власної держави військово-музичні традиції формувалися на ґрунті аналогій до функціонування австрійських та польських військово-творчих традицій.

Культурно-просвітницька діяльність була складовою діяльності багатьох українських патріотичних молодіжних товариств («Січ», «Пласт», «Сокил», «Луг»), які мали філії у численних містечках та селах Галичини. При них (а також читальнях товариства «Просвіти») за підтримки військових оркестрантів створювались духові оркестри, репертуар яких, у переважній більшості, складався з творів української музики. Однією з вагомих позицій у появі низки оркестрів була можливість безкоштовної музичної освіти.

Особливістю тогочасного військового оркестру було те, що протягом свого існування постійно змінювався його склад. Так, якщо у ХІХ ст. військові оркестри за складом поділялися на однорідні духові колективи, то з другої половини сторіччя склад оркестрів доповнюють флейта, флейта-пікколо, кларнет, фагот, валторни, а також інструменти струнної групи, формуючи повноцінний симфонічний склад, кількість виконавців могла сягати 140 осіб.

Поява духових оркестрів на різних суспільних акціях, ефектний ошатний зовнішній вигляд військових музикантів (із розповідей очевидців у військові оркестри набирали виконавців зростом не нижче як 178 см.), здатність оперативної зміни розташування як на місці, так і в дії (на марші або дефіле), викликали у слухачів сплеск ентузіазму, бажання приєднатися до крокуючих музикантів. То ж вуличний прохід військового оркестру був чудовою саморекламою. Часто військові оркестри залучались до виконання легкого розважального репертуару в парках, міських балах, антрактах драматичних п'єс та між сеансами у кінотеатрах.

Характер суспільного функціонування військового оркестру спонукав до оркестрового музикування і у тридцять роки складно було знайти не лише містечко, але й село, у якому, за прикладом військового чи за його шефством не було б аматорського духового оркестру. Якщо професійний військовий оркестр оновлював свій інструментарій, то, за умов найсуворішої звітності, уживані інструменти надходили у користування аматорських оркестрів. Значну роль у забезпеченні необхідним

інструментарієм аматорських та й, часом і військових оркестрів відігравав, розповсюджений у галицьких землях інститут меценатства – фінансово спроможні особи купували й дарували інструменти оркестровим колективам. Наслідком культурницької діяльності військових оркестрів стало проведення у Львові в жовтні 1934 р. Фестивалю, участь у якому брали десятки військових та цивільних, професійних та аматорських духових колективів [14].

Якщо порівнювати діяльність тодішніх цивільного та військового оркестрів, то цивільний оркестр, як інституція суто музично-виконавська, репрезентував твори різних щаблів музичної культури, переважно елітних, орієнтованих, завдяки цільовим концертним програмам, на статусно диференційовані верстви населення і основний відсоток його публіки належав до середніх та елітних соціальних верств, людей фінансово добре забезпечених. Натомість аудиторією військового оркестру були вулиці та площі [22; 24–25]. Очевидно на той час демократична поліфонічність функцій військового оркестру якісно позитивно відрізняла його від цивільного колективу.

Відчутне сприяння у організаційній діяльності військових музикантів надавалось галицьким священицтвом, музична освіта якого знаходилась на високому рівні [11; 180–186]. Нерідко провінційні аматорські оркестри, керовані священиками або відставними військовими музикантами досягали такого значного виконавського рівня, що спроможні були відповідати професійним вимогам вишколеного військово-музичного колективу. Наприклад, містечка та села Львівщини та Дрогобиччини охоплювала діяльність духового оркестру, заснованого о. Модестом Горницьким, парохом с. Шкло. Духовий оркестр, заснований священиком і громадським діячем Йосипом Вітошинським (засновником і викладачем відомої на всю Галичину «Школи диригентів хорів і духових оркестрів» у с. Денисів на Тернопільщині) концертував не лише у навколишніх містах і селах, але й у Коломиї, Станиславові, їздив до Львова та Золочева. Музиканти виступали перед архієпископом Рудольфом Габсбургом під час його приїзду на етнографічну виставку до Тернополя. Духовий оркестр із Теребовлі, заснований 1900 роках за сприяння о. Євгена Турули, емігрувавши до Канади на початку ХХ ст., організував музичне товариство у Вінніпегу [13; 28, 8; 114–115].

Спільні мистецько-культурні акції військових оркестрів і духовенства підносили культурний рівень як міського, так і регіонального населення, згуртовуючи різні за соціальною приналежністю верстви довкола позитивної мистецької ідеї. У такий спосіб, поза вербально музично-акустичними методами під гаслом національно-культурної самодостатності та української державності вивершувалась національна художня ментальність. Мистецьким і соціально-значущим наслідком позитивних соціальних трансформацій у Галичині стало утворення значної кількості військових оркестрів. Так, тільки при легіоні УСС існували три духових оркестри, яким, з огляду на високий суспільний попит, доводилось давати три-чотири концерти протягом доби у різних селах та містечках. Зберігаючи розважальну функцію репертуару, оркестри грали перед початками сеансів у кінотеатрах, на громадських святах, фестинах, супроводили гімнастичні показові виступи, а з 1930-х років транслювалися по радіо, що, безперечно, розширяло аудиторію, оптимізувало суспільні настрої.

Стрілецька пісня, сформована у середовищі українських вояків, учасників збройних повстань та визвольних рухів, стала музичним символом цього періоду, семантичним музичним жаром. Суголосність стрілецьких пісень суспільним настроям і мистецьким потребами громадської більшості стали об'єктивним відображенням соціокультурних запитів тогочасної Галичини, а незабаром і усієї України. До опрацювання стрілецької пісні (зокрема й на оркестрові склади) долучались і священики, і професійні композитори, які, крім основного фаху, активно займалися ідейним і мистецьким просвітництвом, диригентською, викладацькою, музикознавчою, публіцистичною діяльністю. Це були С. Воробкевич, А. Вахнянин, С. Людкевич, М. Колесса, В. Барвінський, В. Витвицький, А. Рудницький, Я. Ярославенко, В. Верховинець.

Таким чином діяльність військових оркестрів на перетині ХІХ–ХХ ст. стала вагомим культурним і націєтворчим явищем. Репертуарна політика оркестрів залучала український соціум до семантики європейської музичної мови, функціонувала як стабілізатор суспільної позиції різних соціальних верств. Оптимізуючи процес соціалізації та міжкультурних комунікацій цивільної громади, репертуар сприяв інтеграції української музики у західноєвропейський мистецький контекст.

Напрями організаційної діяльності військових оркестрів сприяли трансформації соціального стану населення Східної Галичини у культурне і національно свідоме середовище. Організаційний, ідейно-виховний, етичний, пропагандистський – всі ці аспекти впливу соціальної діяльності військових оркестрів відбувались під гаслом «Просвіти». Різноманітні публічні форми музичної діяльності військово-музичних репрезентацій – фестини, спортивні покази, марш-паради, дефіле під патріотичними гаслами оптимально сприймалися завдяки оркестровому супроводу.

Етично-поведінкові моделі, ідейна спрямованість роботи у військово-оркестрових колективах транслювалися у аматорські оркестри, відповідно, ці ж моделі проектувалися на цивільне

середовище. В свою чергу, вони були морально-етичним підґрунтям для національно налаштованого соціального запиту та для формування концертних програм військових оркестрів.

Висновок. Відтак, багатовекторний сенс діяльності військових оркестрів істотно інспірував формування мультинаціонального, стабілізованого і, водночас, динамічного, позитивно-асимілятивного типу культури, а культ рідної мови і пісні як носіїв національної ідеї став мистецьким джерелом структурування і розповсюдження ментальної концепції незалежної національно свідомої української держави.

Список використаної літератури

1. А. В. Музична Чота Першої Української Дивізії. *Вісті Братства кол. Вояків 1 УД УНА*. 1952. Ч. 8–9. С. 10–11.
2. Архімович Л., Карішева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Ч. II. Київ : Мистецтво, 1964. 310 с.
3. Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави. *Воєнна історія*. 2004. № 1. С. 16–22.
4. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: (Від найдавніших часів до початку XX століття): монографія. Харків : Основа, 2000. 344 с.
5. Варій М. Соціальна психіка нації. Львів, 2002. 181 с.
6. Горбаль Я. М. Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини XX століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. пр. Вип. 11 / Упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 27–33.
7. Горенко Л. І. Військова музика Лівобережної України другої половини XVII–XVIII ст. в особах та постах. *Духовність і художньо-естетична культура*: зб. наук. пр. Київ : НДІ «Проблеми людини», 2000. Т. 17. С. 502–508.
8. Городиський Л., Зінчишин І. Мандрівка по Тербовлі і Тербовлянщині: Істор. нарис-путівник. Львів : Каменярь, 1998. 294 с.
9. Закон України «Про культуру». Відомості Верховної Ради України. 2011, № 24, ст. 168. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 10.10.2023).
10. Золотнюк А. Які інструменти здавна полюбили тернополяни?: інтерв'ю з Олексієм Лецишиним. *Терен. Тернопільські новини*. 2018, 28 лип.
11. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
12. Круль П. Реорганізація військової духової музики. *Історія в школах України*. Київ : Етносфера, 1999. № 10. С. 27–31.
13. Лецишин О. Інструментальна музика в Україні: сторінками історії. Тернопіль : Підручники і посібники, 2018. 82 с.
14. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2-х тт. / [упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер]. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
15. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів : Растр-7, 2017. 474 с.
16. Мельник Л. Історизм як стильовий принцип. *Питання стилю і форми в музиці*: зб. наук. пр. Львів : Каменярь, 2001. С. 22–43.
17. Остапович І. Музична культура Галичини понад 100 років тому. *Локальна історія. Подкаст*. 2021. 17 серпня. URL : <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/muzichnii-nayiv-galichini-ivan-ostapovich/>
18. Про затвердження Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України та Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України. Наказ Міністерства оборони України: 03.2015 № 104. URL: <file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/d441439-20220304.htm> (дата звернення: 05.10.2022).
19. Різник О. О., Ченцова Н. В. Військова музика. *Мистецтво України*: Енциклопедія: в 5 т. Київ : Укр. енциклопедія, 1995. Т. 1. С. 341–342.
20. Стрілецькі пісні і труби (розмова М. Гайворонського з І. Боберським). *Діло*. 1916. Ч. 75, 76.
21. Шабутін С., Хміль С., Шабутіна І. Зцілення музикою: монографія. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 192 с.
22. Центр військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України. URL : https://web.archive.org/web/20170113004611/http://vinairforce.at.ua/index/pro_centr/0-6 (дата звернення: 10.10.2023).
23. Чернова І. В., Горман О. П. Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*. 2011. Вип. 16. С. 94–104.

References

1. A. V. Muzychna Chota Pershoi Ukrainskoi Dyvizii. *Visti Bratstva kol. Voiakiv 1 UD UNA*. 1952. Ch. 8–9. S. 10–11.
2. Arkhimovych L., Karysheva T., Sheffer T., Shreier-Tkachenko O. Narysy z istorii ukrainskoi muzyky. Ch. II. Kyiv : Mystetstvo, 1964. 310 s.
3. Baranivska L. Viiskova muzyka kozatsko-hetmanskoj derzhavy. *Voienna istoriia*. 2004. № 1. S. 16–22.
4. Bohdanov V. Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: (Vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX stolittia): monohrafiia. Kharkiv : Osнова, 2000. 344 s.
5. Varii M. Sotsialna psikhika natsii. Lviv, 2002. 181 s.

6. Horbal Ya. M. Sotsialni funktsii muzykuvannya viiskovykh orkestriv Halychyny pershoi polovyny XX stolittia. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*: zb. nauk. prats. Vyp. 11 / Uporiadnyk S. D. Tsiuliupa. Rivne : Volynski oberehy, 2019. S. 27–33.
7. Horenko L. I. Viiskova muzyka Livoberezhnoi Ukrainy druhoi polovyny XVII–XVIII st. v osobakh ta postatiakh. *Dukhovnist i khudozhno-estetychna kultura*: zb. nauk. prats. Kyiv : NDI «Problemy liudyny», 2000. T. 17. S. 502–508.
8. Horodyskyi L., Zinchyshyn I. Mandrivka po Terebovli i Terebovlianshchyni: Istor. narys-putivnyk. Lviv : Kameniar, 1998. 294 s.
9. Zakon Ukrainy «Pro kulturu». Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. 2011, № 24, st. 168. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (data zvernennja: 10.10.2023).
10. Zolotniuk A. Yaki instrumenty zdavna poliublialy ternopoliany?: intervju z Oleksiiem Leshchyshynym. *Teren. Ternopilski novyny*. 2018, 28 lypnia.
11. Kyianovska L. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. Ternopil : Aston, 2000. 339 s.
12. Krul P. Reorhanizatsiia viiskovoï dukhovoï muzyky. *Istoriia v shkolakh Ukrainy*. Kyiv : Etnosfera, 1999. № 10. S. 27–31.
13. Leshchyshyn O. Instrumentalna muzyka v Ukraini: storinkamy istorii. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky, 2018. 82 s.
14. Liudkevych S. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy: u 2-kh tt. / [uporiadkuvannia, redaktsiia, pereklady, prymitky i bibliohrafiia Z. Shtunder]. Lviv : Dyvosvit, 2000. T. 2. 816 s.
15. Mazepa T. L. Sotsiokulturnyi fenomen yevropeyskykh muzychnykh tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva. Lviv : Rastr-7, 2017. 474 s.
16. Melnyk L. Istoryzm yak stylovyi pryntsyp. *Pytannia stylu i formy v muzytsi*. Lviv: Kameniar, 2001. S. 22–43.
17. Ostapovych I. Muzychna kultura Halychyny ponad 100 rokiv tomu. *Lokalna istoriia. Podkast*. 2021. 17 serpnia. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/muzichnii-nayiv-galichini-ivan-ostapovich/>
18. Pro zatverdzhennia Polozhennia pro viiskovo-muzychni ustanovy Zbroinykh Syl Ukrainy ta Polozhennia pro viiskovo-muzychni pidrozdily Zbroinykh Syl Ukrainy. Nakaz Ministerstva oborony Ukrainy: 03.2015 № 104. URL: <file:///D:/%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F/d441439-20220304.htm> (data zvernennja: 05.10.2022).
19. Riznyk O. O., Chentsova N. V. Viiskova muzyka. *Mystetstvo Ukrainy*: Entsyklopediia: v 5 t. Kyiv : Ukr. entsyklopediia, 1995. T. 1. S. 341–342.
20. Striletski pisni i truby (rozmova M. Haivoronskoho z I. Boberskym). *Dilo*. 1916. Ch. 75, 76.
21. Shabutina S., Khmil S., Shabutina I. Zsilennia muzykoï: monohrafiia. Ternopil : Pidruchnyky i posibnyky, 2008. 192 s.
22. Tsentri viiskovo-muzychnoho mystetstva Povitrianykh Syl Zbroinykh Syl Ukrainy. URL: https://web.archive.org/web/20170113004611/http://vinairforce.at.ua/index/pro_centr/0-6 (data zvernennja: 10.10.2023).
23. Chernova I. V., Horman O. P. Stanovlennia viiskovo-orkestrovoi sluzhby Zbroinykh Syl Ukrainy: istoryko-kulturolohichni aspekt. *Viiskovo-naukovyï visnyk*. 2011. Vyp. 16. S. 94–104.

ACTIVITIES OF THE GALICIAN MILITARY ORCHESTRAS AS THE EMBODIMENT OF THE UKRAINIAN NATIONAL IDEA (END OF XIX — FIRST THIRD OF XX CENTURY)

Martynova Iryna – Postgraduate student of Department of Musical Ukrainian Studies and Instrumental Folk Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

An overview of publications that touch on cultural and social aspects of military orchestras of the specified period in a historical perspective is given. The activity of military bands at the turn of the 19th and 20th centuries is considered as an important cultural and nation-building phenomenon. The basis of the repertoire policy of orchestras is described, as a means of involving Ukrainian society in the semantics of the European musical language and as a stabilizer of the social position of various social strata. The repertoire of military orchestras optimized the process of socialization and intercultural ties of the civilian community and, at the same time, contributed to the integration of Ukrainian music into the Western European artistic context.

Keywords: military orchestra, performing repertoire, socio-cultural direction of activity, nation-building functions.

UDC 355.17(477.83/.86)[316.356.4:159.923.2(=161.2)] «XVIII/XIX»

ACTIVITIES OF THE GALICIAN MILITARY ORCHESTRAS AS THE EMBODIMENT OF THE UKRAINIAN NATIONAL IDEA (END OF XIX — FIRST THIRD OF XX CENTURY)

Martynova Iryna – Postgraduate student of Department of Musical Ukrainian Studies and Instrumental Folk Art
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The current status of Ukraine as an independent European state actualizes the latest research in the paradigms of military art. In this context, aspects of the army's activities are important not only as a mechanism of state power, but also as a component of national musical culture.

Research methodology. Historical, systemic, structural-functional and comparative methods were used in the process of processing sources and scientific materials for this article.

The results. The exceptional social significance of the activity of the military orchestra in the cultural life of Galicia at the turn of the 19th and 20th centuries has been established.

Novelty. The directions of organizational activity of military bands, which contributed to the transformation of the social condition of the population of Galicia into a cultural and nationally conscious environment, were analyzed.

Key words: military orchestra, performing repertoire, socio-cultural direction of activity, nation-building functions.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 784.3

СИНТЕЗ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУАН ЦЗИ ВІРШІВ СТАРОДАВНІХ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ

Ксіонг Ченгіанг – аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів.
<https://orcid.org/0009-0003-2536-541X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.671850249517qq@gmail.com>

Розкриті особливості жанру китайської художньої пісні, виявлені її типологічні риси. На прикладі двох вокальних мініатюр «Як квітка – не квітка» та «Сходження на вежу» китайського композитора Хуан Цзи на вірші стародавніх поетів Бо Цзюя – VIII-IX ст. та Ван Чжо – XI-XII ст. продемонстровано відповідність музично-виражальних засобів до образно-настрогового навантаження творів та їх символічного змісту. Відзначено, що здійснений комплексний аналіз творів підтверджує синтез характерних рис китайської національної традиції та європейських виражальних засобів і норм архітектоники. Художні пісні Хуан Цзи оригінально поєднують китайську ладово-тональну і західну романтично-імпресіоністичну гармонічну організацію.

Ключові слова: Хуан Цзи, китайська художня пісня, жанр, виражальні засоби, романтизм, музична мова.

Постановка проблеми. Провідним жанром у творчості видатного китайського композитора Хуан Цзи є художня пісня. Поетичними текстами для його музичних композицій послужили класичні вірші стародавніх поетів династії Тан та Південної Сун.

Здобувши професійну музичну освіту у Китаї та за кордоном¹, Хуан Цзи залучав поряд із національними народнопісенними засобами музичної виразності основи західних композиційних технік. Домінуючим у його світоглядній позиції було бажання розвивати високохудожню музичну традицію Китаю. Хуан Цзи завжди прагнув, щоб його музика мала душу китайської нації. Його перу належить низка художніх пісень «Сумую за рідним містом» (1932 р.) та «Весняна ностальгія» (1932 р.) на вірш Вей Ханьчжан, «Три бажання троянди» (червень, 1932 р.) на вірш Лон Ци, «Пісня південної країни» (червень, 1935 р.) на вірш Сін Ціцзі, «Хотів би знати своє майбутнє (Віщун)» (1932 р., на вірш Су Ши), «Як квітка – не квітка» (1933 р. на вірш Бо Цзюя), «Сходження на вежу» (1934 р., на вірш Ван Чжо).

Їх художньо естетичне спрямування підпорядковане філософії Дао. Даосизм підкреслює думку про «єдність неба і людини». Давньокитайський філософ VI-V ст. до н. е. Лао-Цзи вважав, що «людина йде за землею, земля йде за небом, небо слідує за дао, а даосизм слідує за природою», що є сутністю даосизму². Музичне втілення усіх поезій спрямоване на розкриття їх глибинного філософсько-символічного навантаження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні десятиліття у поле зору українських та китайських музикознавців, що досліджують зв'язки музичних культур Китаю та Європи, потрапив яскравий художній феномен, що виник на початку ХХ ст. – китайська художня пісня. Велика увага приділялась також постаті одного з основоположників цього жанру – Хуан Цзи.

У дисертації У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» музикознавцем дослідженні закономірності історичного розвитку жанру, виявлені його характерні риси.

Життєтворчості самого Хуан Цзи присвячені статті Чень Менмена «Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби» та Гоу Ін «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи».

Цінним для вивчення та популяризації творчості композитора є двотомник – «Колекція посмертних творів Хуан Цзи», де перший том містить роздуми митця про музичне мистецтво, а в другому – опубліковані його вокальні твори. Праць, присвячених комплексному аналізу вокальних композицій митця, детальній характеристиці виражальних засобів та їх зв'язку з поезією, відтак – синтезу китайської та європейської традиції, не знаходимо ні в китайському, ні в українському музикознавстві.

Тому пропонується дослідження є актуальним та потрібним для наукового осмислення жанру китайської художньої пісні, її характерних рис у ранній період розвитку, виявленню китайських традиційних та європейських стильових проявів.

Отже, *мета* пропонованої статті – виявити типологічні риси жанру та осмислити особливості музичної мови Хуан Цзи. Здійснити комплексний аналіз музично-виражальних засобів відповідно до образно-настрійового навантаження творів «Як квітка – не квітка» та «Сходження на вежу», розкрити їх символічний зміст.

Методологічна основа роботи зумовлена завданнями і художньою специфікою предмета дослідження і включає музично-стильовий підхід та комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу. Проаналізуємо зразки камерно-вокальної музики ХХ ст. – два твори композитора Хуан Цзи.

Художня пісня «Як квітка – не квітка» створена Хуан Цзи 1933 р. на вірш Бо Цзюя – стародавнього поета VIII ст. (28 лютого 772 р. – 8 вересня 846 р.) у час правління династії Тан³. Народився поет у м. Тайюань, провінції Шаньсі (північ Китаю). Оспівуючи прекрасне в навколишньому світі, – квіти, пори року і доби, планети сонячної галактики, тощо, паралельно звертався до питань соціального плану.

Поезія Бай Цзюї «Як квітка – не квітка» відображає прекрасну імпресіоністичну замальовку – ілюзорну нереальну картину життя. Метафоричні та символічні навантаження – квіти, туман, ніч, світанок, хмари, можна розшифровувати як – картини дивовижної краси уві сні; сон розсіюється, коли прокинутись, і прекрасні ілюзії, як марево, зникають назавжди.

Відомо, що для китайської народної пісні та для даоської філософії характерний гілозоїзм, який виражається у трактуванні природи як живого організму. Подібну світоглядну позицію спостерігаємо і в європейській поезії Музична інтерпретація композитором Хуан Цзи поетичного тексту Бай Цзюї синтезує характерні риси китайської національної традиції та європейських виражальних засобів і норм архітеконики.

Задум поета знаходить музичне втілення у вокальній мініатюрі (10 тактів). Незважаючи на невеликі розміри твору, виділяємо такі складові вірша: пролог (3-4 тт.), розвиток (5-8 тт.), епілог (9-10 тт.).

«Як квітка, але не квітка (3т.),

як туман, але не туман (4т.).

Прийшов уночі, пішов на світанку (5-6-тт.)

Прийшов, як весний сон не довгий (7-8тт.).

Пішов як хмара зранку, не можна знайти (9-10тт.) (пер. К. Ч.).

Слід відзначити, що такі ж структурні елементи знаходимо і в музичній композиції: вступ (1-2 тт.), експонування (3-4 тт.), розгортання (5-8 тт.), завершення (9-10 тт.). Двотактовий вступ, який вводить до загального настрою твору, уже на перших двох долях містить інтонаційно-ритмічне зерно, варіантне проведення якого стає матеріалом для усієї мініатюри. Заокруглений дихорд – $a^1-h^1-a^1$ розширюється до квати (впродовж твору) та квінти у кульмінації (8-й т.). Усі фрази укладені у мажорну пентатоніку з опорою на d , надаючи пісні китайського народного колориту. Гармонічна мова твору витримана у західноєвропейській мажоро-мінорній традиції.

Так, уже початкові такти вступу гармонізовані з використанням функційної тріади, правда субдомінанта замінена та тризвук шостого щабля, що властиво фольклорним зразкам: $D-dur^1 | T_{6/4} - VI - T_{6/4} - T_6 - T_{6/4}^2 | DD_{VII6} - D_7^6 - T - |$. Використання акордів подвійної домінанти, домінанти з секстою свідчить про звернення до романтичної традиції (Приклад 1).

Приклад 1. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка» (Вступ 1-2 тт., поч. 1 реч. – 3 т.)

Перше речення – «Як квітка, але не квітка, / як туман, але не туман» (3-4-тт.), у якому створений нереальний образ чогось не існуючого, але прекрасного і ніжного, у музиці виражено секвентним проведенням початкової фрази із вступу з кроком на ч. 4. Фортепіанний аккомпанемент дублює в унісон та в октаву мелодичну лінію, що підсилює наспівність, ліричність образу та пентатонічне звучання мелодії (Приклад 1, 2). Гармонійного, світлого забарвлення додає консонуюча терція втора у середньому пласті супроводу (Приклад 1, 2). М'якості пасторальності звучання додають субдомінантові гармонії основних і побічних щаблів та їх обернень – шостого, другого, четвертого квартсекстакорду у плагальному доповненні: D-dur³ | T_{6/4} - VI - T_{6/4} - T_{6/4} | T - - VI⁵ | T_{6/4} - T - VI - T_{6/4} | VI_{6/4} - II - S_{6/4} - II | (Приклад 2). Завершення побудови на нестійкому другому щаблі (6-й т.) створює відчуття незавершеності та потребує продовження.

Приклад 2. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка» (продовж. 1 реч. та початок 2-4 т. + 5-6 тт.)

Варіантне проведення на словах «Прийшов, як весняний сон не довгий», є ніби розшифруванням попереднього «Прийшов уночі, пішов на світланку» (5-6-тт.) із внутрішнім розширенням завершальної побудови: кожна фраза закінчується не стійкою гармонією. Так, 6-й т. VI_{6/4} - II - S_{6/4} - II – тризвуком II щабля, 8-й т. – T_{6/4} VI – VI₇ – VI – септакордом і тризвуком VI щабля (Приклад 3).

Приклад 3. Хуан Цзи «Як квітка — не квітка» (7-10 тт.).

Ті ж хвилеподібні граціозні мелодичні поспівки у заключенні – «Пішов як хмара зранку, не можна знайти» (9-10 тт.) на повтореній гармонічній послідовності зі Вступу завершують мініатюру відчуттям недоконаної дії, нереальних, ілюзорних мрій та сподівань. Гармонічна послідовність, насичена тризвуками шостого щабля, обернень тоніки, двічі зменшеною гармонією сьомого ввідного та доміанти з секстою підсилюють, радше самі створюють такий стан. Агогічні та динамічні рекомендації – *rit.*, *dim.*, *pp* із переліченими вище виражальними засобами змальовують картину завмирання, прозорості, невагомості.

Ще одна композиція «Сходження на вежу» створена у 1934 р. композитором Хуан Цзи на слова Ван Чжо (XI-XII ст.).

Ван Чжо – вчений, поет, письменник і музикант, уродженець округу Сяосі префектури Суйнін⁴ династії Південна Сун⁵. Його масштабна спадщина включає 57 томів «Зібрання творів Ітан», 12 томів «Чжоу Шу Ін Сьонь», 5 томів «Бідзі Манчжі» тощо (Інтернет джерело). Ван Чжо відомий і як науковець-дослідник. Він написав першу в світі науково-технічну монографію «Icing Species» («Обледеніння видів»), присвячену процесу виробництва глазури.

Текст пісні передає різноманітну палітру романтичних відчуттів та станів головного героя. Низка картин пізньої весни, що швидко пропливають перед митцем передають легкий смуток через нездійсненні сподівання, що весна триватиме вічно.

«Сходження на вежу» слова Ван Чжо (пер. К. Ч.).
 «Не зітхай за прощальним весняним днем! (6-8 тт.)
 Спробуй за келихом вина попросити її залишитися (9-11 тт.)
 Але вона мовчить і мовчить, (12-14 тт.)
 відкриті штори показують дощ на західному пагорбі (15-17 тт.)
 Моє серце, сповнене смутку, (20-22 тт.)
 змушує мене написати вірш про висоту. (23-25 тт.)
 Незліченні вкриті туманом пагорби (26-27 тт.)
 І незліченна кількість оповитих туманом річок (28-29 тт.)
 Не дають весні піти» (29-32 тт.) (пер. К. Ч.).

У творі велике навантаження припадає на слова-символи. Саме заголовок поезії – «Сходження на вежу» та слова «...написати вірш про висоту» містить слово-ключ – «піднятися високо», символічне навантаження якого у Китаї має кілька позитивних сенсів: 1) сходження людей на вежу, це шлях святкування, здоров'я та щастя; 2) фізичні вправи, як от піднімання вгору, допомагають людям почуватися краще та позбавляють їх від турбот; 3) віра предків, що підйом на висоту заставляє демона чуми відступити, люди на вершинах тримаються подалі від хвороб і лих. Відтак, незважаючи на, загалом, сумовитий, тужливий, ностальгічний стан-настрій вірша, музична композиція звучить у світлому мажорі з активним ритмізованим фортепіанним супроводом.

Поетичний задум вірша переданий композитором у двочастинній формі з вступом та завершенням. Дві короткі фрази (3+3т.т.) 6-ти тактового вступу передбачають медитативно-споглядальний стан усієї мініатюри. Обидві секвентні варіантні ритмізовані низхідні мелодичні послівки містять відтинки мажорної пентатоники. Переважаюча тоніко-субдомінантова гармонія у вступі, а також у цілій мініатюрі, створює м'який пасторальний стан-настрій. Дві початкові мелодичні фрази, відповідно від VI до III (h^2-fis^2), і від IV до II, I (g^2-e^2, d^2) щаблів його доповнюють. Поява тризвуків та обернень VI-го та IV-го щаблів на кожній слабій третій долі (при розмірі 3/4), які, водночас, можна трактувати як затримання, чи співзвуччя із доданими тонами, вносять свіжі незвичні барви у, загалом, традиційні класичні гармонічні побудови: D-dur. $^1 | T - T - VI_6^2 | VI_6 - T - T - VI_6 - T^3 | T - T - S_{4/3} - T^4 | S - T^{+4,6} - S_{6/4}^5 | D_7 - D_{4/3} - D_{4/3}^6 | T - - VI_6 |$ (Приклад 4).



Приклад 4. Хуан Цзи. «Сходження на вежу» 1-5 тт.

Некваплива розповідь головного героя у першому періоді укладена у періодичні структурні побудови 3+3+3+3 із зміною мелодико-ритмічної організації тематичного матеріалу у кожній фразі за формулою a+b+c+d. Ляментозна низхідна трихордна послівка на словах «Не зітхай за прощальним весняним днем...» (6-8-тт.) гармонізована токатними повторюваними співзвуччями на тонічному органному пункті з незначними мікрорушеннями, які досягаються секундовими зсувами в одному із голосів на наступних функціях: $^6 | T - - VI_6^7 | VI_{6/5} - - T^8 | T - VI_6 - T |$. Наступні зміни відтінків настрою-стану досягаються пришвидшенням руху мелодії шляхом введення дрібніших тривалостей (восьмі, шістнадцяті 9-10 тт.), розширенням діапазону та ускладненням гармонічних послідовностей (Приклад 5).



Приклад 5. Хуан Цзи. «Сходження на вежу» 11-15 тт.

Друга частина композиції більш динамічна, не періодично структурована, 4+3+2+2+4, після відхилення у паралельний мінор (h-moll) у кінці першої побудови, знову повертається основна тональність D-dur (20-23 тт.). На словах «*Моє серце, сповнене смутку*» (20-22 тт.), змушує мене написати вірш про висоту. (23-25 тт.)» появляются звукообразальні моменти: у відповідь на коротку трихордну, майже нерухому поспівку звучить висхідна політна мелодія, ніби імітуючи сходження на гору з низкою відхилень: G-dur, A-dur, D-dur. Кульмінація співпадає із місцем золотого перетину: динаміка *f*, відхилення D→S(G), D→D (A), D_{6/5}, D₂→D(A), D₂→D тощо. (Приклад 6).



Приклад 6. Хуан Цзи. «Сходження на вежу» 21-25 тт.

Завершується пісня темою на матеріалі Вступу. Ніби обрамлення, повернення до попереднього стану-настрою.

Висновки. Отже, у музичному втіленні віршів стародавнього китайського поета VII ст. Бай Цзюйї та поета XI-XII ст. Ван Чжо композитор початку XX ст. Хуан Цзи поєднав традиційні китайські мелодико-інтонаційні та структурні особливості із західноєвропейською гармонічною мажоро-мінорною системою.

Музична мова митця ґрунтується на вузькообсягових мелодико-інтонаційних зворотах та варіантному принципі розгортання музичної тканини, які організовані із застосуванням ладів китайської традиційної музики із романтичною гармонічною вертикаллю. У цих творах Хуан Цзи створив індивідуалізовану унікальну музичну мову, яка відрізняється від традиційних китайських чистих пентатонічних пісень, а також від західної класично-романтичної мажоро-мінорної традиції.

Примітки

¹ Після навчання в Китаї (з 1910 р. – у шанхайській початковій школі, з 1916 р. продовжує освіту в університеті Цінхуа в Пекіні), Хуан Цзи відвідує Францію, Англію, Німеччину, Італію, Нідерланди.

² Найвідоміший варіант біографії Лао-Цзи описується китайським істориком Сима Цянем у його праці «Історичні оповідання» [Електронний ресурс]. (Інтернет ресурс). <https://www.youtube.com/watch?v=Gzvl-AQ5Gko>.

³ Час правління династії Тан (кит. 唐, 18 червня 618 – 4 червня 907 р.) вважається золотим віком китайської поезії: творили майже дві тисячі поетів, які написали майже 48 900 віршів [8].

⁴ Нині район Чуаньшань м. Суйнін провінції Сичуань.

⁵ Ван Чжо (приблизно 1080-1160 рр.), люб'язне ім'я Хуйшу на прізвисько Ітан і Сяосі, був ученим, поетом, письменником і музикантом династії Південна Сун (南宋, 1127-1279 рр.). («Виставка портретів ста історичних і культурних знаменитостей у Сичуані». Ван Чжо Сичуанський літературно-історичний музей Провінційного науково-дослідного інституту каліграфії та живопису КПСС [10].

Список використаної літератури

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології. *Культура України*. Вип. 67, 2020, С. 89-97.

2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. миств. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеськ. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

3. Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. Центральний Китайський пед. ун-т, 2007. № 5. С. 38. 琿瑛.黄自艺术歌曲的美学特征[D].华中师范大学, 2007.5:38.

4. «Колекція посмертних творів Хуан Цзи» (Підтом із теорії літератури), Вид-во літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见《黄自遗作集》(文论分册), 安徽文艺出版社1997年版。

5. «Колекція посмертних творів Хуан Цзи» (Том вокальної музики), Вид-во літератури та мистецтва Аньхой, вид. 1997 р. 参见《黄自遗作集》(声乐分册), 安徽文艺出版社, 1997年版。

6. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру: автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2016, 18 с.

7. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* :зб. наук. пр. / М-во культури

та інформаційної політики України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 174-182.

8. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97

9. Сима Цян «Історичні оповідання» [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.google.com/search?q=%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B0+%D0%A6%D1%8F%D0%BD+%C2%AB%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%82%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%83%D0%BD

10. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%83%D0%BD

References

1. A Hudamu. Akademichne vokalne mystetstvo Kytaiu v konteksti suchasnoi muzykologii. *Kultura Ukrainy*. Vypusk 67, 2020, S. 89-97.

2. Ma Wei. Kontsepsiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva : avtoref. dys. ... kand. myst. : spets. 17.00.03 muz. mystetstvo; Odeska derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 2004. 16 s.

3. Hou In. Estetychni kharakterystyky khudozhnikh pisen Khuan Tszy. Tsentralnyi Kytayskyi pedahohichnyi universytet, 2007. №5. s.38. 缙瑛.黄自艺术歌曲的美学特征[D].华中师范大学, 2007.5:38.

4. «Kolektsiia posmertnykh tvoriv Khuan Tszy» (Pidtom z teorii literatury), Vydavnytstvo literatury ta mystetstva Ankhoi, vydannia 1997 roku. 参见《黄自遗作集》(文论分册), 安徽文艺出版社1997年版。

5. «Kolektsiia posmertnykh tvoriv Khuan Tszy» (Tom vokalnoi muzyky), Vydavnytstvo literatury ta mystetstva Ankhoi, vydannia 1997 roku. 参见《黄自遗作集》(声乐分册), 安徽文艺出版社, 1997年版。

6. U Khuniuan. Kytayska khudozhnia pisnia: istoriia i teoriia zhanru Avtoreferat dysertatsii na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Spetsialnist 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv, 2016, 18 s.

7. Chen Menmen. Hermenevtychni hlybyny kompozytorskoj interpretatsii obraziv klasychnoi kytayskoj poezii u vokalnykh miniaturakh Khuan Tszy. *Kultura Ukrainy*. Seriia: Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. / M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2017. Vyp. 57. С. 174-182.

8. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97

9. Syma Tsian «Istorychni opovidannia» [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://www.google.com/search?q=%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%B0+%D0%A6%D1%8F%D0%BD+%C2%AB%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%82%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%83%D0%BD

10. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F_%D0%A1%D1%83%D0%BD

SYNTHESIS OF CHINESE AND EUROPEAN MUSICAL TRADITION IN HUANG JI'S COMPOSITIONAL INTERPRETATION OF POEMS BY ANCIENT CHINESE POETS

Xiong Chengjian – PhD student at the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The article reveals the peculiarities of the Chinese art song genre and identifies its typological features. On the example of two vocal miniatures «Like a Flower is Not a Flower» and «Climbing the Tower» by the Chinese composer Huang Ji based on the poems of the ancient poets Bo Ju (8h-9th centuries) and Wang Zho (11th-12th centuries), the correspondence of musical and expressive means to the figurative and mood load of the works and their symbolic content is demonstrated.. It is noted that the comprehensive analysis of the works confirms the synthesis of the characteristic features of the Chinese national tradition and European expressive means and architectonic norms. Huang Ji's art songs originally combine Chinese harmonic-tonal and Western romantic-impressionistic harmonic organization.

Key words: Huang Ji, Chinese art song, genre, expressive means, romanticism, musical language

UDC 784.3.

SYNTHESIS OF CHINESE AND EUROPEAN MUSICAL TRADITION IN HUANG JI'S COMPOSITIONAL INTERPRETATION OF POEMS BY ANCIENT CHINESE POETS

Xiong Chengjian – PhD student at the Department of Music Theory of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

Problem statement. The leading genre in the work of the outstanding Chinese composer Huang Ji is the art song. The poetic texts for his musical works were classical poems by poets of the VIII and XI-XII centuries.

The purpose of the proposed article is to identify the typological features of the genre and to comprehend the peculiarities of Huang Ji's musical language. To carry out a comprehensive analysis of musical and expressive means in accordance with the figurative and mood load of the works «Like a Flower – Not a Flower» and «Climbing the Tower», to reveal their symbolic meaning.

The methodological basis of the work is conditioned by the tasks and artistic specificity of the subject of research and includes: a musical and stylistic approach and a comprehensive musicological and structural analysis of the musical material itself.

Presentation of the main material. The analyzed examples of twentieth-century chamber vocal music are two works by composer Huang Ji.

The art song «Like a Flower is Not a Flower» was written by Huang Ji in 1933 to a poem by Bo Ju, an ancient poet of the sixth century (VIII-IX centuries) and the composition «Climbing the Tower» to the lyrics of Wang Zho (XI-XII centuries).

Conclusions. Thus, in the musical embodiment of the poems of the ancient Chinese poet of the VIII-IX centuries Bai Ju and the poet of the XI-XII centuries Wang Zhou, the early twentieth-century composer Huang Ji combined traditional Chinese melodic intonation and structural features with the Western European harmonic system of C major.

The composer's musical language is based on narrow melodic and intonational turns and a variant principle of deployment of the musical fabric, which are organized using the modes of Chinese traditional music with a romantic harmonic vertical. In these works, Huang Ji created an individual unique musical language that differs from both traditional Chinese pure pentatonic and the Western classical-romantic major-minor tradition.

Key words: Huang Ji, Chinese art song, genre, expressive means, romanticism, musical language.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 379.27.1

ЗЛИТТЯ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУР У НЕФРИТОВИХ ВИРОБАХ ХЕ МА: ІСТОРИЧНЕ ТЛО, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМ

Цимбала Лада – доцент, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів.

<http://orcid.org/0000-0002-2709-0283>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.672>

ladacymbala73@gmail.com

Чжоу Сяо – аспірант, Львівська національна академія мистецтв,
старший викладач, Ляонінський університет науки й техніки,

Інститут архітектури й художнього дизайну, Китай

<https://orcid.org/0000-0001-6699-4210>

6403193@qq.com

Деякі стилістичні особливості сучасного нефритового скульптора Хе Ма (1972 р. н.) мають виразні ознаки злиття традиційного китайського мистецтва з сучасним західним мистецтвом. Це безпосередньо пов'язано з історичними передумовами розвитку сучасного китайського мистецтва. Розглядається представницький та сучасний характер цього питання. Аналізується творчість Хе Ма в контексті історії розвитку китайського образотворчого мистецтва з кінця 1970 до кінця ХХ ст. Застосовуючи методи історичного, візуального та формального аналізу і порівняння, автори докладно вивчають художні особливості деяких типових скульптурних творів Хе Ма, створених наприкінці ХХ і до початку ХХІ ст. Метою статті є виявлення формальних та культурних джерел його творів; через це досліджуються впливи західного сучасного мистецтва на розвиток китайського мистецтва різьблення по нефриту та питання культурного злиття в розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту.

Ключові слова: Хе Ма, різьблення по нефриту, стилістичні особливості, джерела форм, злиття західної та китайської культур.

Постановка проблеми. 10 жовтня 1976 р. завершилася десятирічка «культурної революції»¹ в Китаї [1]. У грудні 1978 р. влада Китаю починає проводити національну політику «внутрішніх реформ» і «відкритості до зовнішнього світу». Від цього часу в історії розвитку Китаю починається нова сторінка. У процесі реформ літературна та художня творчість поступово вивільняється від єдиної закостенілої концепції соціалістичного реалізму, у творчих засобах та мистецьких образах почала проявлятися тенденція до розмаїття. У період 70–90-х рр. ХХ ст. у культурі Китаю відбувається переосмислення минулих творчих досягнень, ширяться західні тенденції сучасного мистецтва, які стали одним з основних факторів впливу на літературну та художню творчість. На початку ХХІ ст. можна спостерігати прояв цього феномена у традиційному декоративно-прикладному мистецтві, включно з різьбленням по нефриту. Деякі митці-практики, отримавши формальну мистецьку освіту, почали приділяти більшу увагу традиційному китайському мистецтву різьблення по нефриту, заново інтерпретуючи формальну мову й техніку виконання цього традиційного мистецтва. Водночас у творчому процесі вони почали використовувати творчі концепції та формальну мову сучасного західного мистецтва, через які виражали своє бачення навколишньої дійсності, обставини власного життя, ідеї, емоції, естетичні уподобання, завдяки чому деякі твори по-новому відображають лице сучасної епохи.

Огляд останніх публікацій. На початку ХХІ ст. у розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту з'явилися нові художні явища, які також стали новими академічними темами для вивчення

китайської теорії мистецтва. Однак, з точки зору складності явищ у розвитку сучасного мистецтва різьблення по нефриту, воно вже вийшло за рамки оригінальних досліджень традиційних китайських теорій різьблення по нефриту. Тоді як виходячи з різних видів опублікованої дослідницької літератури, існує загальна нестача систематичних, наукових і ретельних академічних досліджень про мистецтво сучасного китайського нефритового різьблення.

Вільний письменник Ю Вейлі у своїх шести томах «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Пекіна та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Наньян та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Шанхаю та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Сучжоу та їх вироби», «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Сяньян та їх вироби» та «Китайське нефритове різьблення – видатні майстри Янчжоу та їх вироби» наводить інтерв'ю з представниками сучасних китайських майстрів нефритового різьблення з різних регіонів Китаю. Однак, з точки зору об'єктів інтерв'ю, він більше зосереджений на традиційних майстрах нефритового різьблення, не включаючи до інтерв'ю представників деяких «нових талантів» сучасного нефритового різьблення Китаю. Дослідник та учасник виставки Цянь Лян у своїй книзі «Традиційне китайське нефритове різьблення та сучасна скульптура» розповідає про історію розвитку китайського нефритового різьблення, а також висловлює свої погляди на «західну» тенденцію в сучасному китайському нефритовому різьбленні; проте, він не проводить глибокого аналізу творчості будь-якого репрезентативного художника в галузі нефритового різьблення. У своїй книзі «Наука різьблення по нефриту», майстер Хе Ма присвятив увагу мистецтву різьблення по нефриту, ремісничим навичкам і власному творчому мисленню в цьому виді мистецтва. Він розкриває технічні аспекти різьблення по нефриту та надає детальний огляд власних творчих ідей і підходів. Але й досі не було здійснено глибокого аналізу його художньої творчості в контексті загального розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва.

Мета статті – розглянути розвиток сучасного китайського мистецтва різьблення по нефриту в контексті історії розвитку сучасного китайського образотворчого мистецтва, дослідити роботи репрезентативних китайських сучасних різьбярів по нефриту за допомогою іконографії та формального аналізу, щоб з'ясувати проблеми «культурного злиття», що виникли в образотворчому мистецтві сучасного різьблення по нефриту в Китаї. Водночас робиться спроба знайти методологію дослідження, адаптовану до розвитку мистецтва різьблення по нефриту в сучасному Китаї.

Виклад дослідницького матеріалу. Символами значних змін досліджуваного періоду в Китаї стали поняття «переосмислення», «відкритість», «трансформація», «реформа», «вестернізація» тощо. Особливо виразно ці й подібні символи та настрої відобразилися в китайському художньому мистецтві. Такі концепції як «авангард», «модернізм», «новаторство», «анти-традиційність» пронизують всю китайську літературну та художню творчість, що призвело до нових значних змін у культурі від часів культурного руху 20-х рр. ХХ ст.

I. Історичний контекст розвитку китайського мистецтва від кінця 1970-х років до ХХІ ст.

18-22 грудня 1978 р. Центральний комітет Комуністичної партії Китаю провів у Пекіні III пленарний з'їзд XI Центрального комітету. Після цього в Китаї настає час повної відкритості. Китайська літературна та художня творчість вступає в цілком новий історичний етап. Розвиток китайського образотворчого мистецтва після «культурної революції» був предметом обговорення численних китайських та іноземних учених. Серед них відомий художній критик Гао Минлу (1949 р. н.) писав: «Період після завершення «культурної революції»², від 1976 до 1985 рр., називаємо часом «пост-культурної революції»...основним завданням нового мистецтва було звільнення від впливу «культурної революції», але під тиском колишніх традицій реалізму воно все ще продовжувало впливати на художні концепції» [2]. Справді, від початку «культурної революції» і до 1980-х років, коли протягом десятиліття китайське мистецтво перебувало під тиском «культурної революції», світ мистецтва перебував в емоційному замішанні та ідеологічній заангажованості. В образотворчому мистецтві виникли такі течії як «Синсин»³ (група «Зірки») [3], «Шанхен»⁴ (живопис шрамів) [4], «Сянтун»⁵ (сільське мистецтво) [5]. Художня творчість почала відмовлятися від фальшу й шаблонності мистецтва «культурної революції», зосередившись на звичайних людях і реальному житті, а метод критичного реалізму став раптово модною художньою тенденцією. Водночас, разом із появою теорій «абстракції», «краси форми», «художньої онтології» тощо, в мистецтвознавчих колах розгорнулися тривалі й масштабні дискусії. У той час мистецтво припинило виконувати роль політичного інструмента, і виникає тенденція до його автономного розвитку. Проте «живопис шрамів» та «сільське мистецтво» не мали достатньо часу для тривалого й стабільного розвитку. У 1985 році виник новий культурний рух – «нова хвиля 85»⁶ [6]. Цей рух сприяв значним реформам у китайських літературних та мистецьких колах. Під час цього культурного поживлення, лише протягом двох-

трьох років перекладена китайською мовою величезна кількість праць із західної філософії, літератури, теорії мистецтва тощо. Водночас почали домінувати в китайській літературі й мистецтві переосмислення традиційної культури і заклики до сучасного гуманізму. Лише протягом 1985-1986 рр. у понад 20 провінціях і містах створено приблизно 80 мистецьких угруповань. Такі угруповання діяли навіть у віддалених провінціях, як Внутрішня Монголія, Ганьсу, Нінся, Тибет і Цинхай. Вони публікували маніфести, організовували виставки й конференції. Оскільки така група митців отримала художню освіту після «великої культурної революції», то їх життєвий і навчальний досвід відрізнявся від покоління «червоних гвардійців» епохи «культурної революції» (покоління «шрамів», «сільського реалізму» та «групи Зірки»). Вони отримували значну за обсягом інформацію із західної літератури й мистецтва, а в їхніх творах явно проступають тенденції західного модернізму та постмодернізму. На їхніх виставках та маніфестах відображені войовнича риторика і вибухові форми дадаїзму, сюрреалізму та експресіонізму. Ця інформація, наче потік, ринула в суспільство, проникаючи в кожен куточок і скоро розповсюдилася серед молоді [7].

У цьому процесі чимало молодих митців почали експериментувати із західними концепціями, формами й художніми засобами. Протягом короткого часу мистецьке середовище відтворило форми сучасного мистецтва, які понад століття розвивалися на Заході. Після «нової хвилі 85» (1986 р.) сучасне мистецтво стало творчим напрямом і розповсюдилося у мистецькому світі. Це сповна відобразилося на художній виставці «Сямень Дада»⁷ [8]. За нею у 1989 р. слідувала «Виставка сучасного мистецтва Китаю»⁸ [9], яка завершила етап спроб розвитку китайського сучасного й новітнього мистецтва за десятиліття – від кінця 1970 до кінця 1980-х років. Наприкінці 1990 – початку 2000-х років процес «вестернізації», «осучаснення» й «постмодернізму» продовжився, розширився й проник в усі художні дисципліни. Він також почав проникати у мистецтво художнього різьблення по нефриту. Група скульпторів, художників, майстрів різьблення по нефриту, теоретиків та критиків, які отримали системну освіту в західних академічних школах, ставили й обговорювали питання «сучасності», «національної традиції» та «культурного синтезу» в процесі розвитку китайського різьблення по нефриту. У перші десятиліття ХХІ ст. частина незалежних митців, які не підкорилися впливу комерціалізації, почали експериментувати з «сучасними» елементами модерного західного мистецтва різьблення по нефриту, що призвело до більш «експериментального» підходу в цьому мистецтві. Це стало новим культурним феноменом у розвитку художнього різьблення по нефриту в Китаї.

II. Огляд стилістичних особливостей різьблених виробів із нефриту митця Хе Ма.

Хе Ма народився на початку 1970-х років, що певним чином вплинуло на його творчість і зовнішній вигляд робіт. У створених у 1990-х роках художніх зразках Хе Ма використовувались засоби «реалізму», «мистецтва шрамів» та «сільського мистецтва». Роботи позначені яскраво вираженим символізмом та критицизмом. На початку ХХІ ст. його роботи поступово відступають від творчої парадигми реалізму й традицій декоративно-прикладного мистецтва Китаю, стають більш експериментальними. Ці експерименти проявляються в пошуках балансу між творчими концепціями, використовуваними матеріалами, мистецькими засобами та змістом виробів.

«Прихований спадок» (Мал. 1) – ця робота створена приблизно 2003 р., розділена на дві частини – велику й малу. Вона вирізана з каменя сянью червоно-чорного кольору, що добувається в провінції Фуцзянь. Червона частина в основному представлена пошкодженою нефритовою підвіскою у формі дракона періоду династії Хань, знайденою на археологічних розкопках. Чорна частина вирізана у формі, що нагадує стікаючий глинозем. Мотиви й формальна мова пошкоджень і потоку не є виражальними засобами традиційного китайського різьблення по нефриту. Очевидно, намагаючись передати певний зміст, автор свідомо поєднав в одному творі майстерність і декоративність традиційного мистецтва художнього різьблення по нефриту із західним реалізмом та символізмом.

Для своєї роботи «Преображення» (Мал. 2) автор вибрав камінь агальматоліт сіро-білого кольору, що добувається в провінції Фуцзянь. На сірій частині в реалістичній манері вирізьблений розплавлений диск-бі періоду Чуньцю-Чжаньго. Біла частина з другого боку залишилася практично не торкнутою, зберігши свою первісну форму. Це породжує конфлікт між виражальним засобом і породженою реалістично розплавленим диском-бі текстурою. Очевидно, митець прагне передати певну ідею і показати культурні артефакти в стані «як є» у момент їх виявлення на розкопках.

У роботі «Поховання – Розкопки – Поховання» (Мал. 3) необроблена частина поверхні й реалістично виконана частина диску-бі творять оптичну ілюзію й надають роботі певного смислу, який не піддається опису. У цій роботі відчуття контрасту й дезорієнтації виражені яскравіше, ніж у двох попередніх творах.

Матеріалом для роботи «Метаморфоза» (Мал. 4) послужив шоушаньський рожевий кварц. Камінь в основному червоного кольору з вкрапленнями білого. Автор використав природне

забарвлення каменя для свого задуму, вирізавши основну червону частину в формі свічки, що плавиться, тоді як біла частина була вирізана в формі абстрактного жіночого тіла.

Робота «Останній шматок айсберга» (Мал. 5) створена у 2010 р.; для неї автор обрав фуцзяньський камінь шоусянь гаошаньши. Він використовувався для зображення шматка льоду, що тане. Робота нагадує чимось мистецтво інсталяції.

Виразність роботи «'Шкаралупа' спостереження» нагадує концептуальну й виражальну мову (Мал. 1-3) в тому, що вона реалістично відтворює розбиту ячну шкаралупу і розплавлену форму нефритового свинячого дракона культури Хуншань.

Як видно з наведеної вище серії робіт, автор розширив набір матеріалів, з якими він працює і, крім найякісніших нефритів (хетяньський нефрит, жадеїт, а також інші види тремоліту), також використав інші м'які матеріали, серед яких камінь сяню, камінь данян, стеатит, агальматоліт тощо, які вирізняються багатшою кольоровою палітрою та різноманітною текстурою. Водночас, під час творчого процесу митець використав традиційну китайську техніку різьблення по нефриту «цяо се»⁹ для реалізації своїх ідей [10]. В цьому аспекті митець продовжує ремісничі традиції традиційного китайського художнього різьблення по нефриту¹⁰.

Щодо виражальної мови, то у своїй практиці митець широко використовує фігуративний реалізм, абстрактний експресіонізм та мистецтво інсталяції. Це виразно демонструє риси західного образотворчого мистецтва. Щодо змісту, то образи свічки, яка тане, дефектні нефритові вироби, абстрактні людські фігури, розбита шкаралупа тощо не притаманні традиційному художньому різьбленню по нефриту. Стосовно виражених у роботі ідей, то вони вже перевищують шаблонні й декоративні характеристики виробів традиційного мистецтва різьблення по нефриту, які повторюються. Натомість, свідомо використовується повторюваність типових символів (комбінація символів) для створення нової контекстуальної системи, в якій передаються такі значення як «невизначеність тіла й часу», «руйнування, розпад і зникнення стародавніх культур», «конфлікт сучасної людської цивілізації з природою» тощо. В цілому, автор вибудовує логічний зв'язок між внутрішнім і зовнішнім світом виробу через поєднання тексту (назва), форми, змісту (теми) й алегорії. Таке поєднання візуальних і текстових елементів передає інформацію, що виходить поза рамки традиційного китайського художньо-прикладного мистецтва.

III. Аналіз творчих концепцій та джерел форм нефритових виробів Хе Ма.

Із наведених вище виробів Хе Ма легко помітити, що його виражальна мова та втілені ідеї відрізняються від традиційних форм китайського художнього різьблення по нефриту. Наприклад, такі стилістичні особливості як розплавлена нефритова підвіска, пливка глина, розплавлена нефритова свиня, свічка, що тане, розбита ячна шкаралупа, пошкоджена нефритова підвіска, абстрактне зображення жіночого тіла тощо, мають подібність із формальною мовою сюрреалізму в живопису. Ці новації у творчості не випадкові, адже їх початкові прояви можна помітити в раніших виробах.

«Без назви» (Мал. 7) – це творчий ескіз, створений Хе Ма під час його навчання в Центральній академії образотворчого мистецтва в 1977 р. Зміст виробу становить поєднання яйцевидної форми, двох різних за величиною квадратів та патьоків (слідів плавлення). Такі стилістичні особливості подібні на символізм сюрреалізму в живопису. Концепт, форма і зміст твору відображають вплив творчості сюрреалістичного митця Сальвадора Далі «Постійність пам'яті» (Мал. 8).

Виходячи з часу створення, виріб «Без назви» з'явився приблизно відразу після появи руху «Нова хвиля 85» і «Виставки сучасного китайського мистецтва» (1989 р.). Твір яскраво відображає вплив художніх тенденцій, які виникли після періоду «Культурної революції». Із цього твору можна помітити джерела форми і творчої концепції інших виробів, створених у період від 2003 до 2016 р., зокрема таких як «Приховані реліквії» (Мал. 1), «Преображення» (Мал. 2), «Похорон – Розкопки – Похорон» (Мал. 3), «Метаморфоза» (Мал. 4), «Останній шматок айсберга» (Мал. 5), «'Шкаралупа' спостереження» (Мал. 6) та ін.

Із наведених виробів очевидно, що митець, використовуючи символізм типових об'єктів і текстуру вживаних матеріалів, створив відчуття просторово-часового зміщення за межі реальності. Це також відповідає основним принципам «Нової хвилі 85» в образотворчому мистецтві, таким як «сюрреалізм», «анти-традиціоналізм» і створення спонтанних утопічних сюжетів [11]. Із цих виробів можна висувати, що емоції «Нової хвилі 85» все ще живі у пам'яті митців, що засвідчує вагомий вплив цього руху на сучасне китайське мистецтво художнього різьблення по нефриту.

Висновок. Проведений аналіз засвідчує, що зміни у формальній мові творчості Хе Ма були продовженням феномена «вестернізації» китайського образотворчого мистецтва, який існував від кінця 1970 і до кінця 1980-х рр. Сюрреалізм «Нової хвилі 85», «анти-традиціоналізм» та утопічні сюжети стали основою його творчих концепцій та естетичної свідомості. Проте в його виробах можна помітити *свідомо збережені «символи» традиційного китайського мистецтва художнього різьблення по нефриту. Не важко*

помітити, що митець свідомо впроваджує у творчий процес концепції та формальну мову західного образотворчого мистецтва, адаптуючи їх для роботи з нефритом. Такий творчий експеримент демонструє реальність синтезу китайської та західної культур в китайському мистецтві різьблення по нефриту.

Із точки зору історії розвитку китайського мистецтва різьблення по нефриту можна зауважити, що протягом різних історичних періодів воно підпадало під вплив іноземних культур. Перший етап: приблизно у XII ст. до н. е. китайське мистецтво різьблення по нефриту зазнало помітного впливу кочових культур, і цей вплив позначається й у сучасному Китаї. Другий етап: буддизм проник у Китай приблизно у I ст. і почав впливати на китайську культуру, проте в мистецтві різьблення по нефриту він проявляється лише в V-VI ст. і відіграє важливу роль донині. Третій етап: у середині та другій пол. VII ст. іслам проник у Китай і почав впливати на мистецтво різьблення по нефриту. Цей вплив досяг вершини у XVIII ст. (під час правління Цяньлун (1736-1795 рр.)). Четвертий етап: у середині XIX ст. у Китай проникає західна культура та її вплив на мистецтво різьблення по нефриту проявився лише в середині XX ст. із розвитком реалізму. У XXI ст. елементи західного модернізму й постмодернізму почали проявлятися у китайському мистецтві художнього різьблення по нефриту ще виразніше. Не важко помітити, що вплив західного мистецтва є лише одним з етапів розвитку мистецтва різьблення по нефриту. З точки зору історії розвитку китайської цивілізації іноземні культури є важливою складовою її формування, отже, разом із «місцевою культурою» вони сформували лице сучасної китайської цивілізації. Феномен «вестернізації китайського мистецтва різьблення по нефриту у XXI ст. підтверджує характер розвитку китайської цивілізації лише в одному аспекті – культурному злитті. Можна сказати, що злиття цивілізацій (або культур) – природний процес, воно постійно відбувається й ніколи не зупиняється.

Примітки

¹ У серпні 1977 р. на XI Всекитайському з'їзді Комуністичної партії Китаю ЦК партії офіційно проголосив закінчення «культурної революції».

² У статті «Напрями розвитку сучасного живопису» (цитується з публікації у журналі «Вишукані мистецтва», № 6, 1985) Гао Минлу вже згадує феномен «пост-культурної» революції, згодом у своїй книзі «Історія сучасного китайського мистецтва 1985-1986» Гао Минлу дає чіткіше визначення концепції «пост-культурної революції».

³ «Синсин мейчжань» (виставка Зірки) проводилась двічі. Перша виставка «Синсин мейчжань» відбулася 27.09.1979 р. у маленькому садку на східному боці Національного художнього музею Китаю. У виставці брали участь 23 митці. Було представлено понад 150 виробів, включаючи живопис олією, тушшю, пером, гравюру на дереві й дерев'яне різьблення. Водночас проводилися численні дискусії на теми «змісту», «форми» й «абстрактності». Вдруге виставка «Синсин мейчжань» проведена у 1980 р. У своєму маніфесті митці «Синсин» висловили таку тенденцію: варто відвернути увагу від навколишнього середовища й повернути погляд усередину себе, а на порядок денний були поставлені мета самого мистецтва й місце форми (у мистецтві), оскільки «мистецтво само собою є своєрідним знаком».

⁴ Термін «Шанхен» (шрам, рана – йдеться про згадку про пережиті в минулому події, тобто про залишені в серцях людей «культурною революцією» «шрами») вперше використаний в академічних колах для опису літературної тенденції в статті китайсько-американського вченого Сюй Цзюя (1922-1982 рр.): «Виступ на літературному симпозіумі Комуністичної партії Китаю в державному університеті Сан-Франциско, Каліфорнія», який він назвав «Hurts Generations». 11.08.1978 р. Лу Сінхуа (1954 р. н.) опублікував у газеті «Веньхуей бао» коротку історію «Шрамів», засновану на житті молоді в часи «культурної революції». Розповідь викликала значний резонанс, що також призвело до наступного використання поняття «літератури шрамів». Так званий «живопис шрамів» не належить до певного стилю чи школи художньої творчості, а стосується художнього спрямування думки, втіленому в створенні художніх робіт, тобто є явищем, яке виражає критику «культурної революції».

⁵ Термін «Сільський живопис» відомий також як «Сільський реалізм» і «Сільський натуралізм». Вважається, що він з'явився на початку 1980-х і є трансформацією тематики «живопису шрамів» у тематику «освіченої молоді», формується новий «сільський» художній напрям у мистецтві. «Сільський живопис» – це нова культурна свідомість, яка відмовляється від хвалебного, гіперболізованого і брехливого зображення суспільства і сільського життя, наявного в художній сфері перед завершенням «культурної революції». Така свідомість повертає мистецтву його справжність, підкреслює ширість художнього вираження й ідеально поєднує його із прагненням митця до істини, добра й краси.

⁶ «Нова хвиля 85» – напрям сучасного мистецтва, що виник у материковому Китаї в середині 1980-х рр., приблизно від 1985 до 1989 р. Викликаний тим, що після «культурної революції» молодь, що перебувала під впливом західної філософії, літератури й сучасного мистецтва, була невдоволена панівним у період «культурної революції» «ультралівим» напрямом в образотворчому мистецтві. Молоді люди намагалися позбутися певних застарілих цінностей традиційної культури, а також впливу академічності й строгості радянської школи, прагнули прориву за допомогою західного мистецтва, що стало початком всезагального художнього руху. Стосовно цього руху є різні думки. Одні дослідники вважають, що цей рух надав мистецтву Китаю нове життя, змінив його контури й оновив культурний ландшафт. Також цей рух значно сприяв розвитку розмаїття в образотворчому мистецтві, участі митців у міжнародних діалогах. Інші дотримуються точки зору, що цей рух не заснований на «локальній культурі», що більше – є рухом «повної вестернізації».

⁷ Виставка «Сямень Дада» відбувалася в м. Сямень 28.09–5.10.1986 р. У ній брали участь Хуанон Пин, Цай Лісюн, Лю Ілін, Лін Чунь, Цзяо Яомін та ін. Серед робіт були картини, матеріальні предмети, інсталяції тощо. Як видно з назви, «Сямень Дада» – це жорстка пародія на західний дадаїзм.

⁸ «Виставка сучасного китайського мистецтва 89» відбувалася у Музеї образотворчих мистецтв Китаю (Пекін, 5-19.02.1989 р). Експоновано 207 робіт, створених 186 китайськими митцями від часу «Нової хвилі 85». Серед творів – живопис, гравюри, скульптури, монохроматичний живопис тушшю, перформанси тощо.

⁹ Техніка «вишуканий колір» також має назву «умілий колір» (китайською вимовляються однаково – цяо се) і є однією з технік, використовуваних у китайському різьбленні по нефриту. Суть її полягає у використанні природного кольору й текстури нефриту у творчому процесі при створенні художнього виробу.

¹⁰ Художнє різьблення по каменю (агальматоліт) і різьблення по нефриту нероздільно пов'язані й наслідують спільні традиції. Мистецтво різьблення агальматоліту має давню історію й може бути прослідковане до періоду Південної та Північної династій (420-589 рр.) Через м'яку текстуру й подібність до нефриту агальматоліт добували у великій кількості в епоху династії Тан. В епоху династії Юань настає розквіт мистецтва вчених літераторів, і для своїх печаток вони використовували цей матеріал. В епоху династії Мин і Цин це мистецтво різьблення виділяється в окрему галузь і розвивається донині.

Список використаної літератури

1. 见俞清天《中国共产党简史》中国人民大学出版社 北京1991年3月1版1次1991年5月2次印刷159-168页 ISBN: 7-300-01042-3D-143 Ю. Цінтян.«Коротка історія Комуністичної партії». Пекін : Народний університет Китаю, 1991. С. 159-168. ISBN: 7-300-01042-3D-143.
2. 见高名潞《中国当代美术史1985-1986》上海人民出版社 上海1991年10月1版1次印刷 ISBN:7-208-00510-9/G-75. Гао Минлу. «Історія сучасного китайського мистецтва 1985-1986». Шанхай : Шанхай. народне вид-во, 1991. ISBN 7-208-00510-9/G-75
3. 见吕澎《20世纪中国美术史》新星出版社 北京2013年12月1版1次印刷 第547-553页 ISBN: 978-7-5133-1022-2. Люй Пен. Історія китайського мистецтва у ХХ ст. *Нова зоря*. Пекін, 2013. С. 547-553. ISBN 978-7-5133-1022-2.
4. 详见陈潇《论伤痕美术的文化批判性》《艺术.生活》2009年第5期12-15页 ISSN: 1003-9481. Чень Сян. Культурна критика живопису шрамів. *Мистецтво. Життя*, 2009. № 5. С. 12-15. ISBN 1003-9481.
5. 见何桂彦《20世纪80年代四川乡土油画的兴起与嬗变》《美术观察》2019年第12期 第68页 ISBN:1006-8899. Хе Гуйянь. Розвиток і трансформація сільського живопису в Сичуані у 1980-х роках. *Огляд мистецтва*, 2019. № 12. С. 68. ISBN 1006-8899.
6. 详见高名潞《85美术运动-历史资料汇编》、《85 美术运动-80年代的人文前卫》广西师范大学桂林2008年1月1版1次印刷ISBN: 978-7-5633-7066-5. Гао Минлу. Рух 85 – гуманістичний авангард у 1980-х роках. Гуйлін : Педагогічний університет провінції Гуансі, 2008. ISBN 978-7-5633-7066-5.
7. 《中国前卫艺术》高名潞著 江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷206页 ISBN: 7-5344-0732-X. Гао Минлу. Авангардне мистецтво Китаю. Нанкін : Образотворче мистецтво Цзянсу, 1977. 206 с. ISBN 7-5344-0732-X.
8. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷281-287页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. Люй Пен, І Дань. Історія сучасного мистецтва Китаю. Чанша : Вид-во образотворчого мистецтва провінції Хунань, 1991. С. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.
9. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史1979-1989》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷第325-354页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. Люй Пен, І Дань. Історія сучасного мистецтва Китаю. Чанша : Вид-во образотворчого мистецтва провінції Хунань, 1991. С. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.
10. 见李彦君《玉器词典》黑龙江人民出版社 哈尔滨2008年5月1版1次印刷 第78页ISBN:978-7-207-07781-3. Лі Яньцзюнь. Словник нефриту. Харбін : Народне вид-во провінції Хейлунцзян, 2008. С. 78. ISBN 978-7-207-07781-3.
11. 高名潞著《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷 第206-208页 ISBN: 7-5344-0732-X. Гао Минлу. Авангардне мистецтво Китаю. Нанкін : Образотворче мистецтво Цзянсу, 1977. С. 206-208. ISBN 7-5344-0732-X.

References

1. 见俞清天《中国共产党简史》中国人民大学出版社 北京1991年3月1版1次1991年5月2次印刷159-168页 ISBN: 7-300-01042-3D-143 See: Yu Qingtian. A Brief History of the Communist Party, Beijing : People's University of China, 1991, 159-168, ISBN: 7-300-01042-3D-143.
2. 见高名潞《中国当代美术史1985-1986》上海人民出版社 上海1991年10月1版1次印刷 ISBN:7-208-00510-9/G-75. See: Gao Minglu. «History of Contemporary Chinese Art 1985-1986». Shanghai : Shanghai People's Publishing House, 1991. ISBN 7-208-00510-9/G-75.
3. 见吕澎《20世纪中国美术史》新星出版社 北京2013年12月1版1次印刷 第547-553页 ISBN: 978-7-5133-1022-2. See more : Liu Peng. The History of Chinese Art in the Twentieth Century, New Dawn, Beijing, 2013. P. 547-553. ISBN 978-7-5133-1022-2.
4. 详见陈潇《论伤痕美术的文化批判性》《艺术.生活》2009年第5期12-15页 ISSN: 1003-9481. See more : Chen Xiang. Cultural Critique of Scar Painting. Journal «Art. Life». № 5, 2009. P. 12-15. ISBN 1003-9481.

5. 见何桂彦《20世纪80年代四川乡土油画的兴起与嬗变》《美术观察》2019年第12期 第68页 ISBN:1006-8899. See : He Guiyan. The Development and Transformation of Rural Painting in Sichuan in the 1980s. Art Review. №12. 2019. C.68. ISBN 1006-8899.

6. 详见高名潞《85美术运动-历史资料汇编》、《85 美术运动-80年代的人文前卫广西师范大学桂林2008年1月1版1次印刷ISBN: 978-7-5633-7066-5. See more: Gao Minglu. «Movement 85 – The Humanist Avant-Garde in the 1980 s». Guilin: Guangxi Normal University of Education, 2008. ISBN 978-7-5633-7066-5.

7. 见高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷206页 ISBN: 7-5344-0732-X. Gao Minglu. Avant-garde art of China. Nanjing : Jiangsu Fine Arts, 1977. 206 p. ISBN 7-5344-0732-X.

8. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷281-287页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. See: Liu Peng, Yi Dan. History of Contemporary Art in China. Changsha : Hunan Fine Arts Publishing House, 1991. pp. 281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.

9. 见吕澎、易丹《中国现代艺术史1979-1989》湖南美术出版社 长沙1992年5月1版1次印刷第325-354页 ISBN:7-5356-0478-1/J-423. See : Liu Peng, Yi Dan. History of Contemporary Art in China. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 1991. Pp.281-287. ISBN 7-5356-0478-1/J-423.

10. 见李彦君《玉器词典》黑龙江人民出版社 哈尔滨2008年5月1版1次印刷 第78页ISBN:978-7-207-07781-3. See: Li Yanjun. Dictionary of Jade. Harbin: People's Publishing House of Heilongjiang Province, 2008. C. 78. ISBN 978-7-207-07781-3.

11. 见高名潞《中国前卫艺术》江苏美术出版社 南京1997年7月1版1次印刷 第206-208页. Gao Minglu. Avant-garde art of China. Nanjing : Jiangsu Fine Arts, 1977. Pp.206-208. ISBN 7-5344-0732-X

UDC 379.27.1

THE FUSION OF CHINESE AND WESTERN CULTURES IN HE MA JADE PRODUCTS : HISTORICAL BACKGROUND, STYLISTIC FEATURES AND SOURCES OF FORMS

Tsymbala Lada – Lviv National Academy of Arts, Lviv

Zhou Xiao – postgraduate, Lviv National Academy of Arts, Lviv

University of Science and Technology Liaoning , Institute of Architecture and Art Design, Liaoning, China

This text is dedicated to the study of the development of Chinese jade carving art from the late 1970 s to the first two decades of the 21 st century. This text delves into the study of the evolution of Chinese jade carving art from the late 1970s to the first two decades of the 21 st century. Its development is shaped by both its formative stage and the intricate interplay of internal and external factors influencing its progress. Equally significant is the pursuit of a novel analytical approach that aligns with the principles governing the advancement of contemporary Chinese jade artistry.

He Ma (born in 1972) stands as one of the foremost figures in contemporary Chinese jade carving art. With a creative trajectory spanning over two decades, from the 1990s to the present, his works bear the indelible marks of both the passage of time and a distinct personal style. In the 21st century, some of his works retain the hallmark characteristics of traditional Chinese jade carving techniques while assimilating concepts and formal expressions from modern Western art. This amalgamation gives rise to a distinctive artistic style that sets it apart from conventional jade carving practices.

He Ma's artistic endeavors are scrutinized within the broader context of the evolution of Chinese visual arts, spanning from the late 1970s to the 2020s. Employing methods of visual and formal analysis, this research delves into the stylistic intricacies and origins of form apparent in a specific subset of the master's creations. Through this investigation, the influence of contemporary Western art on the advancement of Chinese jade carving art is examined, along with the assimilation of Chinese and Western cultural elements throughout the development of this art form. Additionally, this study addresses related questions and themes surrounding the development of Chinese jade carving art.

Key words: He Ma, jade carving, stylistic features, sources of forms, fusion of Western and Chinese cultures.

Люстрації та таблиці



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4.



Мал. 5



Мал. 6.

Мал. 1. Приблизно 2003 р. «Приховані реліквії 1», Хе Ма, камінь сяньюші провінції Фуцзянь, розмір невідомий. Джерело: надано автором.

Мал. 2. 2003 р. «Преображення», Хе Ма, фуцзяньський агальматоліт, розмір невідомий. Джерело: надано автором.

Мал. 3. 2003 р. «Поховання – Розкопки – Поховання». Хе Ма, камінь сяньюші провінції Фуцзянь, розмір невідомий. Колекція Пітера Міллера. Джерело: надано автором.

Мал. 4. 2009 р. «Метаморфоза», Хе Ма, шоушанський рожевий кварц, висота 17 см, ширина 3,4 см, товщина 2,6 см. Колекція Музею образотворчих мистецтв Китаю. Джерело: надано автором.

Мал. 5. 2010 р. «Останній шматок айсберга». Хе Ма, фуцзяньський агальматоліт, довжина 9,8 см, ширина 8,8 см, товщина 5,8 см; обпалена дерев'яна частина: довжина 18,5 см, ширина 12,6 см, висота 9,2 см. Джерело: надано автором.

Мал. 6. 2016 р. «Шкаралупа спостереження», Хе Ма, шоушанський камінь даньян, довжина 12,5 см, ширина 9 см, висота 5,6 см. Джерело: надано автором.



Мал. 7.



Мал. 8.

Мал. 7. 1997 р. «Без назви», Хе Ма, алебастр. Джерело: надано автором.

Мал. 8. 1931 р. «Постійність пам'яті», С. Далі, полотно, олія. Джерело: Чжан Цікай. Мова сюрреалістичного живопису. Чунцін: Сінаньський педагогічний університет, 2012. С. 52. ISBN 978-7-5621-5767-0.

Надійшла до редакції 4.08.2023 р.

УДК 781.68

МАРШ № 1 ОР. 39 ЕДВАРДА ЕЛГАРА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛУН ЮЙ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ

Ген Іно – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
 Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна
<https://orcid.org/0009-0000-7656-9656>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.673>
porryhatter666@gmail.com

Розглядається творчість видатного китайського диригента Лун Юй. Визначаються особливості розвитку мистецтва симфонічного диригування, яке характеризується як достатньо молода мистецька галузь у Китаї. Досліджуються особливості творчого шляху Лун Юй, розвиток якого відбувався в умовах періоду відкритості. Диригент мав можливість навчатися за кордоном, що значним чином вплинуло на його кар'єру. Особливості його творчого методу визначаються своєрідною позицією диригента, спрямованою на відновлення втрачених протягом культурної революції надбань в сфері музичного мистецтва. На прикладі аналізу Маршу №1 Е. Елгара з циклу «Rom and Circumstances» ор. 39 демонструються особливості прочитання Лун Юй авторського тексту. Увага зосереджується на особливостях жанру та музичних параметрах, які працюють на створення помпезності та урочистості твору, пов'язаної з королівським побутом Великобританії. Завдяки порівняльному аналізу виконавських версій Маршу робиться висновок про відчутну інтерпретаційну свободу західних виконавців –

додавання театралізованих ефектів (Саймон Ретт) та використання мультимедійних засобів (Сакарі Орамо). Зазначається, що версія Лун Юй наближена до концертної виконавської форми з елементами камерності через відсутність органу, хору та замкнутого простору.

Ключові слова: диригування, інтерпретація оркестрової музики, диригент Лун Юй, Марш №1 Е. Елгара, китайська оркестрова культура.

Актуальність теми дослідження. Виконавська творчість китайських музикантів уже не перше десятиліття знаходиться в сфері підвищеної уваги світової спільноти. «Прорив», який зробили митці з Піднебесної, пов'язаний з соціально-політичними змінами, що відбулися у країні в останню чверть ХХ ст., та особливостями глобалізаційних процесів, що характеризують мистецтво сучасності. Це сприяло тому, що за дуже короткий проміжок часу на авансцену світового мистецтва вийшли композитори та виконавці – піаністи, скрипалі, вокалісти, диригенти та представники інших спеціальностей китайського походження, які демонструють дуже високий рівень професійної підготовки та мистецького чуття.

Серед таких особистостей окреме місце належить китайському симфонічному диригентові Лун Юй (Long Yu), який набув визнання не лише на території Китаю, а й за його межами. Впливове видання *New York Times* назвало цього артиста «найпотужнішою постаттю на сцені класичної музики Китаю» [13]. Лун Юй своєю творчістю, з одного боку, налагоджує зв'язок китайської аудиторії із західною академічною музикою, а з іншого – презентує світові надбання китайської музичної культури, знайомлячи слухачів із видатними композиторами Китаю та їхніми оркестровими творами. Це певним чином впливає безпосередньо й на диригентський стиль Лун Юй, який унаочнює процеси міжкультурної взаємодії в рамках музичної виконавської творчості. Спектр творів, до яких звертається Лун Юй як диригент – надзвичайно широкий, але європейська оркестрова музика очевидно посідає особливе положення в його творчості, складаючи певний фундамент, що стає основою для інших творчих експериментів, зокрема в інтерпретації китайських інструментальних композицій. Отже, враховуючи перелічені фактори, можна вважати вивчення диригентського стилю Лун Юй актуальним завданням.

Аналіз досліджень та публікацій із заявленої тематики засвідчує зростаючий інтерес музичної спільноти до питань, пов'язаних зі сферою симфонічної музики в Китаї, зокрема й у виконавському аспекті. Це підтверджують праці Ян Цзюнь [7], Ден Цзякунь [1], та Гуй Цзюньзе [1], в яких виявляються ключові ідеї стосовно особливостей побутування оркестрової музики та специфічних рис мистецтва диригування на території Піднебесної. У контексті заявленої проблеми треба виділити роботу Ян Цзюня, який зосереджується на постатях видатних диригентів Китаю та окреслює проблеми, пов'язані з цією сферою музичної творчості.

Метою статті є визначення особливостей інтерпретації оркестрової музики Е. Елгара у виконанні Лун Юй у порівнянні з версіями європейських диригентів. Матеріалом дослідження обрані ноти першого маршу з циклу «*Pomp and Circumstance*» ор. 39 Е. Елгара і записи цього твору під керівництвом Лун Юй, Саймона Реттла, Сакарі Орамо та самого Едуарда Елгара, що стали основою компаративного аналізу.

Вклад основного матеріалу. Професія симфонічного диригента вважається однією з найскладніших у музичній практиці, адже саме диригент є відповідальним за процес та результат інтерпретації оркестрових музичних творів. Головною функцією диригента є посередництво між композитором та виконавцями, створення унікальних інтерпретацій, а також їхній переклад, адаптація мовою, доступною аудиторії у конкретних просторово-часових умовах. Саме тому в китайському мистецькому середовищі на диригента накладається подвійне навантаження, особливо під час інтерпретування західної оркестрової музики.

Як зазначає Ян Цзюнь [7], у період розвитку симфонічної музики в Китаї на ранніх етапах виникла значуща складність у формуванні професійних диригентських кадрів. Спираючись на свідчення Чень Сідзе, зазначається, що навчання за спеціальністю «диригент» почалося лише у 50-х роках ХХ ст., що в контексті розвитку цієї творчої професії у світі є достатньо пізнім. Проте навіть попри стислість часових рамок китайським диригентам вдалося достатньо швидко продемонструвати яскраві творчі досягнення та заявити про себе на весь світ.

У процесі адаптації західних освітніх моделей та вивчення професії диригента безумовно важливе місце було відведено європейським творам, що стали і основою, і взірцем для відпрацьовування творчих навичок музикантів. «Головним принципом побудови навчальних програм і вибору відповідних методів, – пише Ян Цзюнь, – обрано опору на світовий досвід, накопичений в західних навчальних закладах, який адаптовано до національних особливостей китайської культури. Це стало одним із чинників міжкультурної комунікації, що тривала (і продовжується й надалі) протягом становлення нині діючої системи підготовки диригентів та їх подальшої професійної діяльності» [7; 120]. Проте залучення західного репертуару стало не єдиним фактором розвитку сфери симфонічного диригування у Китаї.

За словами Ян Цзюнь, не менш важливими можна вважати гастролі іноземних диригентів, що працювали з китайськими оркестрами, проведення національних конкурсів (перший з таких проведено у 1993 р.), збільшення числа музичних колективів, міжнародні контакти тощо. Серед видатних диригентів Ян Цзюнь згадує Лю Цзя, Ху Юньянь, Лі Делунь та ін. Вони зробили вагомий внесок у розвиток мистецтва диригування у Китаї, сприяли підняттю рівня музичної обізнаності в країні та популяризації китайського диригентського мистецтва за кордоном.

Не менш важливою складовою процесу дослідник називає діяльність китайських симфонічних оркестрів. Їхня творчість пов'язується з виконанням західної музики, що стає способом культурної трансформації на державному рівні: «Регулярна творча діяльність підтримуваних державою оркестрів спрямована на успішне виконання їх місії по донесенню композиторського висловлювання слухачеві. На творчі колективи покладено величезну відповідальність у сенсі добору репертуару, адже звукове середовище країни має насичуватися лише високохудожньою музичною продукцією. Репертуар провідних колективів поділяється на дві різні за обсягом групи: світова музична класика і доробок сучасних зарубіжних композиторів; твори китайських композиторів» [7; 128–129]. Дослідник зазначає, що західна музика в Китаї представлена різними «шедеврами» [7; 129], що охоплюють європейські композиторські школи різних періодів – від В. Моцарта та Л. Бетховена до С. Франка та Г. Малера. Деякі колективи розширюють свій репертуар, включаючи твори, що виходять за межі жанрових та стильових рамок академічної музики, зокрема твори Л. Бернстайна та Дж. Гершвіна, а також такі різноманітні напрями, як поп-музика, латиноамериканська музика, кантрі, джаз та музика з кінофільмів із залученням мультимедійних засобів мистецького відтворення.

У цьому аспекті творчість видатного китайського диригента світового рівня – Лун Юй несправедливо оминається. Впливове видання *Washington Post* назвало композитора «суперсилою китайського музичного світу» [13]. Лун Юй багато працює саме на зміцнення статусу західної класичної музики у Китаї, організовуючи чимало концертів, репертуар яких складається з творів композиторів Європи та Америки.

Лун Юй народився у 1964 р. у музичній родині в Шанхаї. Отримавши початкову музичну освіту від свого діда, композитора Дін Шанде, він продовжив своє навчання в Шанхайській консерваторії та Вищій школі мистецтв у Берліні. Становлення диригента як музиканта припало на дуже сприятливий час в історії Китаю, який отримав назву «періоду відкритості». Це дозволило митцю не лише ознайомитися з досягненнями західного музичного мистецтва у повноті, а й отримати закордонну освіту, що помітно вплинуло на майбутню кар'єру диригента. Для молодого Лун Юй надзвичайною подією, що визначила напрям його подальшої творчості, стала зустріч із видатним американським скрипалем єврейського походження, Айзеком Стерном, (який, до речі, народився в Україні), що відвідав Китай у 1979 р. Цю подію задокументовано у фільмі «Від Мао до Моцарта: Айзек Стерн у Китаї». Саме участь у семінарах у рамках цього проекту підштовхнула Лун Юй до розуміння необхідності європейської освіти, після завершення якої кар'єра молодого диригента стрімко злетіла.

Як зазначається на офіційному сайті митця, сьогодні Лун Юй є художнім керівником Китайського філармонічного оркестру в Пекіні та музичним керівником Шанхайського симфонічного оркестру, а також головним запрошеним диригентом Гонконгського філармонічного оркестру [13]. Він часто бере участь у музичних фестивалях та різних заходах. Серед його досягнень зазначається міжнародне турне Китайського філармонічного оркестру, а також виступи на видатних міжнародних подіях, на зразок BBC Proms та концерти в Королівському Альберт-Холі в Лондоні, виступи у Ватикані. Також в якості досягнень вказується контракт із Deutsche Grammophon (2018 р.), у рамках якого випущено два альбоми симфонічної музики.

Міжнародна діяльність Лун Юй підтверджується його співпрацею з видатними оркестрами світу, серед яких згадуються американські та європейські колективи (оркестр Нью-Йоркської філармонії, Чиказький симфонічний оркестр, оркестр Філадельфії та Лос-Анджелесу, симфонічний оркестр Монреалю, Паризький оркестр, Симфонічний оркестр Берлінського радіо та ін.). Як зазначає Дж. Келлер, Лун Юй «живиться енергією від гострого почуття місії, яке впливає з історії його сім'ї та його серйозності щодо його ролі в історії культури своєї країни» [12]. Своєю місією диригент бачить компенсацію тієї шкоди, яка нанесла культурна революція та роки ізоляції в країні. Звернення до західної музики та співпраця з закордонними музикантами, на його думку, відновлює те, що було втрачено.

Цікаві й міркування диригента щодо готовності китайської аудиторії для сприйняття західної музики: «Наша місцева аудиторія зацікавлена побачити щось нове, – сказав Лун Юй, – не лише Бетховена та Чайковського. Тут, у Китаї, не так легко подорожувати за кордон, як європейцям і американцям. Тому наше завдання – відкрити очі та вуха» [12], висловлювався він на початку XXI ст. Із тих часів, звичайно,

що багато що змінилося. Глобалізаційні процеси та можливості всесвітньої інтернет-мережі, можливості якої спростили в разі міжнародні контакти, призвели до того, що сьогодні музика західного зразка стала невід'ємною частиною китайської мистецької реальності.

У «західному» репертуарі Лун Юй – оркестрові твори класичної та романтичної музики, композиції ХХ ст., сучасні опуси. Всі вони характеризуються впевненістю інтерпретації з боку китайського диригента. В якості прикладу творчого методу Лун Юй обрано перший номер «Урочистих та церемоніальних маршів» ор. 39 сера Е. Елгара. Цей цикл, що складається з п'яти (в інших джерелах – шести) творів для оркестру, написано на початку ХХ ст. Назва циклу походить із шекспірівського «Отелло», хоча є й посилання на вірш лорда Таблі «Марш слави».

Перший марш *re мажор* створений Елгаром у 1901 р. та присвячений Альфреду Е. Родевальду й членам Ліверпульського оркестрового товариства. Він одразу був дуже тепло сприйнятий слухачами. Призначається твір для симфонічного оркестру, що включає подвійний склад дерев'яних духових, чотири валторни та три тромбони, корнети, перкусію, дві арфи, орган та струнну групу. Посилення групи мідних духових інструментів обумовлено жанровим статусом твору, спрямованого на духовий оркестр. Введення ж органу додає композиції помпезності та пишноти.

Твір складається з чотирьох розділів, які можна схематично позначити як АВАВ (за тематичними показниками), але справедливніше визначити цю форму як тричастинну з тріо та кодою, що будується на основі теми тріо. Як і для будь-якого маршу, для твору Елгара характерний чіткий ритм та суворі розміреність руху, а також зрозуміла структура. Активність та динамічність опусу підкреслює традиційний для жанру пунктирний рух, барабанний дріб та фанфарні сигнали. Цей тип маршу належить до фанфарних та вирізняється особливою святковою атмосферою звучання, зокрема й за рахунок використання мажорного ладу.

Коротко охарактеризуємо музику маршу у відповідності до нотного тексту, що стає основою для побудови інтерпретаційної версії.

Відкривається твір невеликим стрімким вступом *Allegro, con molto fuoco* (8 тактів), в якому активні акордові «удари» чергуються з поступовим висхідним секвенційним рухом. Особливе місце в цьому розділі мають мідні духові та ударні інструменти, що створюють її стійкий базис. Мелодико-ритмічна модель мідних духових, що відкриває твір, дублюється й в партіях струнних, які, досягаючи кульмінаційної висоти, спускаються вниз та завершують розділ хроматичною висхідною гамою разом з дерев'яними духовими.

Основна тема маршу за структурою представляє собою двічі повторену двочастинну форму (abab). Вона спочатку доручається струнним інструментам, які грають у низькому регістрі (8 тактів). Це – ритмічно подібні фрази, що містять у собі дві акцентні ноти та серію шістнадцятих. Після цього до викладення теми приєднуються дерев'яні духові (8 тактів). Другий розділ складається з двох фраз – висхідної із звивистих мотивів із дрібних тривалостей та низхідної акцентованої лінії більш довгими нотами (8+8 тактів).

Сполучний між першою частиною та тріо розділ має розвиваючий характер (30 тактів) та побудований на інтонаціях, що вже звучали і які розташовуються у нових висотних положеннях. Він містить ритмічні акорди мідних духових, що переривають високі ноти духових і струнних; фанфари труб і тромбонів, що грають тему вступу; окремі ноти, які згасають, завершуючись тихим ударом барабана та тарілок.

Далі з'являється відоме ліричне тріо, яке часто виконують, як указує енциклопедія Гроува [7], зі словами «Земля надії та слави» («Land of Hope and Glory»), написані А. Бенсоном. Ідея додати до музики слова належала англійському королю Едуарду VII. В результаті ця музика стала неофіційним гімном Англії, а отже є широковідомою. Наведемо рядки поезії з перекладом:

*Land of Hope and Glory, Mother of the Free,
How shall we extol thee, who are born of thee?
Wider still and wider shall thy bounds be set;
God, who made thee mighty, make thee mightier yet,
God, who made thee mighty, make thee mightier yet.*

*Земля надії і слави, Мати вільних,
Як Тебе, народженого Тобою, прославимо?
Ще ширше й ширше стануть межі твої;
Боже, що зробив тебе могутньою, зроби тебе ще сильнішою,
Боже, що зробив тебе могутньою, зроби тебе ще сильнішою.*

Музика звучить у субдомінантовій тональності соль мажор та має ознаки гімну: вона лунає розмірено та стримано, рух у порівнянні з попередньою темою значно уповільнюється. Мелодія рухається поступово та ділиться на логічні фрази, що виявляють метро-ритмічну подібність. Структура тріо – це період, що повторюється з незначними змінами чотири рази, утворюючи парну «риму». Схематично його можна позначити $a - a1 - a2 - a3$ ($16+24+16+24$). Варіантною в кожній парі проведень є інструментовка. Спочатку тема виконується тихо першими скрипками, чотирма валторнами та двома кларнетами (40 тактів) під мірний акомпанемент, після чого повторюється оркестром *tutti* разом з двома арфами (40 тактів), досягаючи кульмінаційної точки.

Після репризи першого розділу та зв'язуючого фрагменту, що звучить без змін, знову повертається матеріал тріо. Проте він з'являється одразу у тутійному викладі в основній тональності ре мажор. До оркестру приєднується орган, а також дві арфи, додаючи звучанню особливої урочистості та яскравості. Завершується марш невеликою кодою, побудованою на інтонаціях жвавого вступного розділу. Зважаючи на тональне співвідношення тем, формується аналогія до сонатного алегро з експозицією та репризою, де перша тема виступає активною головною партією, а друга – лірико-епічною побічною (експозиція: ре мажор – соль мажор; реприза ре мажор – ре мажор).

Нині існує й чимало публікацій, присвячених «секретам» диригування музики Елгара. Серед них потрібно вказати монографію видатного диригента Нормана Дель Мара [6], який вважається головним інтерпретатором англійської музики, зокрема творів Елгара. Сучаною роботою є дисертація Діани МакВі [7], в якій дослідниця зосереджується на окремому творі Елгара та дає слушні зауваження щодо його виконання. Дослідник Г. Середін вказує, що при роботі над творами Елгара диригенту важливо пам'ятати, що існують принаймні два моменти, на які потрібно звернути увагу задля досягнення музичної та художньо-виразної інтерпретації його творів. Важливим є розуміння ідейної основи, адже, за словами музикознавця, Елгар був композитором, для якого «втілення емоційної реакції в музиці стало таким же важливим, як і втілення його інтелектуального пошуку» [3; 16]. Його твори мають філософський підтекст та позначені синтезом почуттів і думок, що «зобов'язує диригента постійно шукати сенс його композиторських рішень, сенс, який завжди вербалізований, але без якого неможливо зрозуміти художній зміст його творів і втілити його» [там само]. Другу складність творів Елгара Г. Середін пов'язує з відсутністю єдиного комплексу завдань, що охоплює весь музичний матеріал у кожному з його творів.

Виходячи з цього, визначаємо, що сутність Маршу № 1 полягає у його жанровій основі та приналежності до церемоніального побуту королівського рівня, від чого інтерпретаційний план стає більш очевидним. Аналіз партитури вказує, що головною ідеєю твору є співставлення жанрових сфер маршу та гімну. У першій частині констатуємо інтенсивний рух та мерехтіння різних мотивних груп, які постійно взаємодіють одна з одною. Тріо втілює спокійну та величну гордість. Його фактура характеризується одноманітністю, відсутністю конфліктів, як це було у першій частині. Спостерігається також поступове нарощування потужності, яке підтверджується появою тутійного органного звучання. При другому проведенні тріо звучить помпезніше та величніше, у той час як перший розділ зберігає свої вихідні параметри.

Відповідно до цього інтерпретаторські завдання, а саме – принципи організації ансамблевої гри, будуть відрізнятися у кожній з частин. Перша частина характеризується більш деталізованою фактурою. Кожний з мотивів має значення для створення повноцінного різнометрового образу. Особливою трудністю є витримування балансу між посиленою мідною групою та іншими групами оркестру, а також показ різниці характеру мотивів за рахунок штрихів та динаміки. Таким чином диригент повинен підходити до виконання цього розділу більш диференційовано. У тріо відчувається необхідність тембрового злиття всіх гармонічних голосів та збереження маршової артикуляційної чіткості, балансує на межі маршу та гімну.

У контексті інтерпретації цього твору треба зазначити, що зважаючи на його популярність та любов публіки, версій існує дуже багато. Зберіглося навіть відео, де тріо з цього маршу диригує сам Елгар у Лондоні на відкритті комплексу студій звукозапису Еббі Роуд у 1931 р. На жаль, зважаючи на відсутність першої частини, складно оцінити весь твір, але навіть тріо дає можливість зробити важливі висновки. Стиль диригування композитора, попри його поважний вік (74 роки) достатньо стриманий. Тріо звучить у темпі приблизно 80 ударів. Цікаве й зауваження Елгара, яке він висловлює перед виконанням – «грайте цю мелодію так, неначе ви її ніколи не чули раніше» [9], адже смисловий шлейф, що тягнеться за цією музикою та її відомість широкому колу людей впливає значним чином на її інтерпретацію, а на виконавців накладає певну відповідальність. Рухи композитора стримані, його міміка спокійна, що в відповідає статусу зрілого Е. Елгара. Не дивно, що й звучання оркестру сповнене достоїнства: чітко виділяється мелодична лінія в партії струнних при першому проведенні теми та мірність акомпанементу, який нагадує про маршову жанрову природу цього фрагменту.

Щодо сучасних інтерпретацій, то окрім версії Лун Юй (з Китайським філармонічним оркестром 2022 р.) [8] було обрано декілька найбільш цікавих, на наш погляд. Це – виконання британця Саймона Реттла (з Берлінським симфонічним оркестром 2018 р.) [10], та фінського диригента Сакарі Орамо (з Симфонічним оркестром BBC 2014 р.) [11]. Такий підхід пояснюється тим, що саме компаративний аналіз дозволяє виявити сильні та слабкі сторони інтерпретації китайського диригента і визначити найбільш цікаві моменти. Всі три версії надзвичайно якісні та професійні, що підтверджує високий ступінь майстерності як диригентів, так і колективів, що їх виконують. Проте є й певні відмінності, про які хотілося б сказати докладніше.

Виконання Лун Юй позначене розміреністю та емоційністю. Перша частина маршу характеризується динамічною контрастністю на рівні різних мелодичних побудов та загальним динамічним наростанням, а тріо – емоційною стриманістю. В тембровому відношенні в тріо виділені валторни, що інтерпретуються як «співаючий» інструмент. У цьому варіанті маршу немає хору, органу та арф. Перші два компоненти є дуже важливими тембровими голосами, що підкреслюють жанровий образ твору, створюють додатковий простір, а отже статус твору в інтерпретації Лун Юй отримує риси камерності. В репрізі тріо підкреслені ударні та дзвіночки, що додають більшої урочистості звучанню. Також значущість додана й мідним духовим інструментам, що виконують мелодію тріо, що певним чином компенсує відсутність органу. Рухи Лун Юй – чіткі та метричні, широкі та активні, хоча й при цьому достатньо економні. Лице також передає зосередженість на процесі та демонструє раціональний підхід до твору. При повторі теми тріо диригент майже не робить рухів руками, незважаючи на кульмінацію, контролюючи оркестр змахами з невеликою амплітудою. Для виділення окремих фраз він високо підіймає руки та постійно рухається по платформі. В цілому його виконання можна охарактеризувати як таке, що проникнуто китайською стриманістю та надмірною серйозністю, крізь яку проривається емоційність та тонке відчуття музики. Оркестр під його керівництвом звучить дзвінко та легко, не зважаючи на маршову жанрову природу твору. Треба також зазначити, що зала під час виконання не заповнена, що, ймовірно, обумовлено епідеміологічними обставинами, ніж відсутністю інтересу до твору, адже на більшості китайських слухачів надягнені захисні медичні маски, а концерт припадає на осінній період 2022 р.

В інтерпретації англійця Саймона Реттла Перший марш Елгара звучить швидше. Присутній також ефект театралізації – на виконавцях мідної духової та перкусійної груп надягнуті білі перуки, що нагадують, до речі, зачіску самого диригента. Реттл продумує мелодичні ходи та контрасти, досягає ефекту цільності звучання. Відчувається зануреність диригента у процес, що підкреслюється активною артикуляцією та широкими виконавськими жестами. Запис було зроблено з виступу у відкритому театрі Вальдбюне в Берліні, тому кількість слухачів вражає. А під час другого проведення теми видно, як люди підсвічують ліхтариками простір та з насолодою слухають, навіть попри негоду.

Версія Сакарі Орамо є також цікавою для порівняння, оскільки вона характеризується ефектом мультимедійності та значно відрізняється від інших прочитань. До того ж вона записана у Лондоні, що додає музиці Елгара виняткового значення. Ця версія повільніше, ніж у Лун Юй та Реттла. Особливо контрастним є тріо, в якому звучить і хор, і орган. Спів аудиторії виявляється настільки гучним, що оркестру майже не чути. Більш того, додається трансляція з різних локацій – парку Тітанік Сліпвей в Белфасті (Ірландія) та Гайд-парку Лондона, де всі співають цей гімн, розмахуючи прапорами, що нагадує більше футбольний матч, ніж симфонічний концерт. Навіть сам диригент одягнений в жилет кольору британського прапора, що підкреслює патріотичний статус твору. Сакарі Орамо вдається до широких рухів не лише руками, а й всім тілом, досягаючи граціозних колоподібних жестів (на відміну від «рублених» рухів Реттла та звивистих рухів Лун Юй). Його міміка на обличчі також дуже емоційна: він часто посміхається. Незважаючи на більш помірний темп, його виконання сповнене гумору та вільного спілкування з оркестром й аудиторією, яка відповідає диригентові та оркестру.

Висновки. Порівняльна характеристика виконавських версій Маршу № 1 Е. Елгара призводить до висновків про більшу інтерпретаційну свободу західних виконавців завдяки додаванню ефектів театралізації (Саймон Реттл) та мультимедійних засобів (Сакарі Орамо), що певним чином коригує жанровий статус твору, підсилюючи жанрові обертони гімнічності (зокрема й за рахунок співу хору у версії Сакарі Орамо). Відповідною є й реакція аудиторії, що сприймає цей твір у сумі всіх жанрових характеристик – як урочистого церемоніального маршу загальнонаціонального масштабу. У версії Лун Юй фокус зміщується на концертне виконання та має більш камерний характер, зважаючи на вилучення органу, відсутність хору та закритість фізичного простору. У версії Реттла також немає хору та органу, проте грандіозність підкреслена специфікою концерту open-air та чисельністю аудиторії. Водночас манеру китайського диригента на сцені можна характеризувати як емоційну раціональність. Його

володіння оркестром і впевненість рухів підтверджує його професійну майстерність та засвідчує відповідальність перед виконанням твору західної музики.

Список використаної літератури

1. Гуй Цзюньзе. Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти: дис... д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
2. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.
3. Середин Г. Струнная серенада Эдварда Элгара. Особенности дирижерской интерпретации. *COLLOQUIUM-JOURNAL*, 2019. № 13-8 (37). С. 16–17.
4. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
5. Cooper T. Sir Edward Elgar, Sea Pictures, op. 37: The Enhancement of Musical and Dramatic Performance through the Orchestration of Romantic Song Literature. Thesis Doctor of Musical Arts. School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. 2014. 43 p.
6. Del Mar N. Conducting Elgar. Clarendon Press, 1998. 270 p.
7. Diana McVeagh. Elgar, Sir Edward (William). URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709?rskey=IIV3zf&result=1> (Accessed 3 Dec. 2023)
8. Elgar 'Pomp & Circumstance' No. 4 - China Philharmonic / Long Yu conducts. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-t_5rVg6zUQ (Accessed 3 Dec. 2023)
9. Elgar conducts Pomp and Circumstance March no.1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UrzApHZUUF0&pp=ygUkZWxnYXlgaY29uZHVjdHMgcG9tcCBhbmQgY2lyY3Vtc3RhbmNi> (Accessed 3 Dec. 2023).
10. Elgar: Pomp and Circumstance / Rattle · Berliner Philharmoniker. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nWdsKWWJjVw> (Accessed 3 Dec. 2023).
11. Elgar: Pomp and Circumstance | BBC Proms 2014 – BBC. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R2-43p3GVTQ> (Accessed 3 Dec. 2023).
12. Keller J. A dedicated Chinese conductor looks to the future. (Long Yu, the Gentle Dragon). *American Record Guide*, Mar.-Apr. 2003. Vol. 66, No. 2. Pp.34+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A98694149/AONE?u=googlescholar&sid=sitemap&xid=ebc69302. Accessed 3 Dec. 2023.
13. Long Yu. URL: maestrolongyu.com/about (Дата звернення 01.12.2023).

References

1. Gui Junjie. Yevropeiska khorova muzyka u vykonanni suchasnykh shankhaiskykh kolektyviv: interpretatsiini aspekty: dys... doktora filosofii: 025 «Muzychne mystetstvo» / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2022. 218 s.
2. Den Tsziaun. Kytajska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2019. 200 s.
3. Seredin G. Ctrunnaya serenada Edvarda Elgara. Osobennosti dirizherskoj interpretacii. *COLLOQUIUM-JOURNAL*, 2019. №13-8 (37). S. 16–17.
4. Ian Tszion. Symfonična muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoï chverti XX – pochatku XXI st.: dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
5. Cooper T. Sir Edward Elgar, Sea Pictures, op. 37: The Enhancement of Musical and Dramatic Performance through the Orchestration of Romantic Song Literature. Thesis Doctor of Musical Arts. School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. 2014. 43 p.
6. Del Mar N. Conducting Elgar. Clarendon Press, 1998. 270 p.
7. Diana McVeagh. Elgar, Sir Edward (William). URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709?rskey=IIV3zf&result=1> (Accessed 3 Dec. 2023).
8. Elgar 'Pomp & Circumstance' No. 4 - China Philharmonic / Long Yu conducts. URL: https://www.youtube.com/watch?v=-t_5rVg6zUQ (Accessed 3 Dec. 2023).
9. Elgar conducts Pomp and Circumstance March no.1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UrzApHZUUF0&pp=ygUkZWxnYXlgaY29uZHVjdHMgcG9tcCBhbmQgY2lyY3Vtc3RhbmNi> (Accessed 3 Dec. 2023).
10. Elgar: Pomp and Circumstance / Rattle · Berliner Philharmoniker. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nWdsKWWJjVw> (Accessed 3 Dec. 2023).
11. Elgar: Pomp and Circumstance | BBC Proms 2014 – BBC. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=R2-43p3GVTQ> (Accessed 3 Dec. 2023).
12. Keller J. A dedicated Chinese conductor looks to the future. (Long Yu, the Gentle Dragon). *American Record Guide*, Mar.-Apr. 2003. Vol. 66, No. 2. Pp.34+. Gale Academic One File, link.gale.com/apps/doc/A98694149/AONE?u=googlescholar&sid=sitemap&xid=ebc69302. Accessed 3 Dec. 2023.
13. Long Yu. URL: maestrolongyu.com/about (Дата звернення 01.12.2023).

UDC 781.68

**EDWARD ELGAR'S MARCH NO. 1, OP. 39
IN THE INTERPRETATION OF LONG YU: COMPARATIVE ASPECTS**

Geng Yinuo – graduate student of the department
of theory and history of musical performance
of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The article examines the work of the outstanding Chinese conductor Long Yu. The features of the development of the art of symphonic conducting, which is characterized as a fairly young art branch in China, are determined. The peculiarities of the creative path of Long Yu, the development of which took place in the conditions of the period of openness, are studied. The conductor had the opportunity to study abroad, which significantly influenced his career. The peculiarities of his creative method are determined by a peculiar position of the conductor, aimed at restoring lost assets in the field of musical art during the cultural revolution. On the example of the analysis of E. Elgar's March No. 1 from the cycle «Pomp and Circumstances» op. 39 demonstrates the peculiarities of Long Yu's reading of the author's text. Attention is focused on the peculiarities of the genre and the musical parameters that work to create the pomp and solemnity of the work, associated with the royal life of Great Britain. Thanks to the comparative analysis of the performance versions of the March, a conclusion is made about the significant interpretive freedom of Western performers – the addition of theatrical effects (Simon Rhett) and the use of multimedia tools (Sakari Oramo). It is noted that Long Yu's version is close to a concert performance form with elements of chamber music due to the absence of an organ, choir and closed space.

Key words: conducting, interpretation of orchestral music, conductor Long Yu, E. Elgar's March No. 1, «Pomp and Circumstance», Chinese orchestral culture.

UDC 781.68

**EDWARD ELGAR'S MARCH NO. 1, OP. 39
IN THE INTERPRETATION OF LONG YU : COMPARATIVE ASPECTS**

Geng Yinuo – graduate student of the department of theory and
history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music
Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to determine the peculiarities of the interpretation of E. Elgar's orchestral music performed by Long Yu in comparison with the versions of European conductors.

The research methodology is a combination of historical-cultural, phenomenological, interpretive, genre-stylistic and comparative analysis.

Results. The article examines the method of the outstanding Chinese conductor Long Yu. There are determined the features of the development of the art of symphonic conducting, which is characterized as a fairly young art branch in China. The bio of Long Yu is studied, who was developing under the conditions of the period of openness so had the opportunity to study abroad, that influenced his career. The peculiarities of his creative method are determined by a peculiar position of the conductor, which is aimed at restoring lost during the cultural revolution in the field of musical art. On the example of the analysis of E. Elgar's «Pomp and Circumstances» op. 39 No.1 demonstrates the peculiarities of Long Yu's reading of the author's text. Attention is focused on the particularities of the genre and the musical parameters that create a pompous and celebratory music that has a connection with the royal life of Great Britain. Through a comparative analysis of the performance versions of the March, a conclusion is made about the perceived freedom of Western performers, the addition of theatrical effects (Simon Rattl) and the use of multimedia tools (Sakari Oramo). It is noted that in the performance of Long Yu, the focus is on a concert performance form with elements of chamber due to the absence of an organ, choir and closed space.

Key words: conducting, interpretation of orchestral music, conductor Long Yu, E. Elgar's March No. 1, «Pomp and Circumstance», Chinese orchestral culture.

Надійшла до редакції 22.10.2023 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 782.9

ПОЕТИКА ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ «МОДЕЛЕЙ» ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX–XX СТОЛІТЬ

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-49280261>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.674>
dzulajanna8@gmail.com

Узагальнено відомості щодо особливостей побутування теми дитинства в європейській культурі різних епох. Виявлено жанрово-типологічні показники дитячої опери в контексті національних «моделей» європейської музично-історичної традиції XIX–XX століть. Обґрунтовано особливості відтворення теми дитинства в українському музичному театрі XIX – початку XX століть у контексті поезики дитячої опери в творчості М. Лисенка та К. Стеценка та її казково-архетипових настанов. Виявлено стильову специфіку дитячого музичного театру в творчості Е. Хумпердінка в руслі жанрово-стильових показників культури німецького бідермаєра. Узагальнено особливості даного жанру в творчості В. Ребікова та М. Равеля в контексті духовно-стильових шукань культури модерну.

Ключові слова: дитяча опера, тема дитинства, жанр, стиль, романтизм, бідермаєр, модерн.

Постановка проблеми. Культура XX–XXI ст. з усією очевидністю демонструє зростаючий інтерес до проблем дитинства, стверджуючи думку про цінність, унікальність цього періоду життя, про його визначальну роль у подальшій долі людини, людства. Тема дитинства у всьому розмаїтті її проявів стає одним із пріоритетних напрямів гуманітарних та культурологічних досліджень сучасності. Одне з суттєвих місць у її реалізації посідає дитячий музичний театр XIX–XX ст., що репрезентує не лише її семантико-символічні особливості, а й «вписаність» у жанрово-стильовий контекст європейської культурно-історичної та музичної традиції вказаного періоду. Показовими у цьому плані виступають музично-театральні опуси М. Лисенка, К. Стеценка, Е. Хумпердінка, В. Ребікова, М. Равеля, орієнтовані або на «дитячу оперу», або на відтворення дитячої тематики в її національно-архетиповому прочитанні. Виділені аспекти творів названих авторів поки що не стали предметом всебічного дослідження в українському музикознавстві, що визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиріч свідчить про зростаючий інтерес до поезики дитячої опери, що є предметом дисертаційних досліджень та публікацій Н. Ізуграфовой [8], О. Кузьміної [10], Д. Романець [17], Н. Мозгальової [12] та ін. Виділяємо також роботи, безпосередньо присвячені творам конкретних авторів в цьому жанрі, зокрема дитячим операм М. Лисенка [1, 18, 19], К. Стеценка [16], Е. Хумпердінка [11, 13], М. Равеля [4, 5]. Названа сфера, особливо в сфері української музичної культури, суттєво доповнюється дослідженнями ролі теми дитинства в народній культурі, життєвому циклі людини, у християнській традиції і сучасній культурі [2, 3, 7, 15]. Проте ця проблематика на рівні вічних тем світової культури і нині складає актуальний предмет дослідницької уваги сучасних мистецтвознавців та музикознавців.

Мета роботи – виявлення типологічних якостей дитячої опери (дитячого музичного театру) у руслі втілення в ній національних казково-архетипових якостей, а також духовно-стильових шукань європейської культури XIX–XX ст.

Методологічною база. Істотними для цієї роботи виявилися такі підходи: міждисциплінарний, історико-культурологічний, а також інтонаційно-стилістичний. *Наукова новизна* роботи визначена її аналітичним ракурсом, що виявляє особливості побутування дитячої опери (дитячого музичного театру) у руслі національних та духовно-стильових настанов культури Європи XIX–XX ст.

Виклад основного тексту. Еволюція образу дитинства в історії культури свідчить про те, що у ранніх етапах розвитку людського суспільства дитинство як окремий період буття спеціально не виділялося. Початкова єдність праці та виховання багато в чому була також визначена синкретизмом

первісної культури як такої. Ставлення до дитини в античному світі формувалося відповідно до очікуваної від нього у майбутньому соціальної місії та ролі. Середньовічна цивілізація, на думку Ф. Ар'єса, бачила найчастіше в дитині «неповноцінного дорослого» і водночас носія ідеальних християнських якостей особистості [20]. І лише, починаючи з епохи Просвітництва, у європейській культурі виникає інтерес до дитини як об'єкта виховання, науки і дидактики.

Світоглядні настанови XIX ст., узагальнені в стильових парадигмах романтизму та бідермаєра [9, 6, 14], виявляють зростаючий інтерес не лише до образу дитини, а й до дитинства як особливого періоду людського буття, сприяючи тим самим формуванню дитячої культури в усьому розмаїтті її проявів. Нарешті, XX ст. висуває як самостійну сферу науково-творчої діяльності дитячу психологію, а також дослідження світу дитинства в руслі культурного соціогенезу. Зрештою європейська культурно-історична традиція Нового часу фактично демонструє два підходи у розумінні теми дитинства – конструктивістський та метафізичний. При цьому перший підхід до дитинства закликає вчити дитинство, тоді як другий – вчитися у дитинства. Саме ж дитинство – це не те, що потрібно перетворювати, але те, що потрібно досягнути.

Одне з суттєвих місць у художній реалізації даної проблематики посідає музичний театр XIX–XX ст., що виконує дидактико-виховну функцію, орієнтовану не лише на музичний розвиток дітей, а й, насамперед, на їхнє залучення до вітчизняної казково-архетипової та міфологічної традиції, що символічно зображує національний «образ світу» та його найважливіші складові, скориговані духовно-стильовими настановами європейської культури конкретного історичного періоду.

Право першості у створенні зразків даного жанру належить українській композиторській школі та, насамперед, *М. Лисенку*. Його опери «Коза-Дерева» (1888 р.), «Пан Коцький» (1891 р.), «Зима і Весна» (1892 р.), з одного боку, створювалися в «домашньому», камерному середовищі, будучи адресованими дітям композитора. Подібного роду залучення дітей до мистецтва, акцентування моменту безпосередності дитячого сприйняття викликає аналогію з мистецтвом бідермаєра, в рамках якого тема дитинства та дитячого виховання займала одне з найважливіших місць. З іншого боку, міфопоетична символіка названих опер має глибоке архетипове коріння, що виявляє специфіку власне української міфологічної свідомості, реалізуючи тим самим бідермаєрівський принцип відтворення «великого в малому» і, водночас, показовий для української культури рубежу століть інтерес до символізму.

Опера «Пан Коцький» завдяки очевидному сатиричному, пародійному підтексту, за всієї його фактурної простоти, все ж таки виходить далеко за рамки власне «дитячої опери», набуваючи якості своєрідного соціального памфлету, різкої критики на звичай традиційного суспільства, що обумовлює певний «дисонанс» цього твору з поетикою дитячої музики та дитячого музичного театру як такого.

Сказане багато чому визначає повчально-дидактичний характер названих творів. Так через казку-притчу слухач-глядач (дитина) отримує певний життєвий урок, перший досвід зіткнення з звичаями суспільства. При цьому кожен із образів пов'язаний із давніми архетипами слов'янської загалом та української культури, а також із фольклорною традицією, залучення до якої для юного покоління стає знаком входження у доросле життя та водночас розумінням духовних основ вітчизняної культури.

Інший варіант функціонування дитячого музичного театру демонструє «дитяча фантастична опера» («опера») «Зима та весна». Домінуюча тема у ній – давньослов'янський календар, зміна пір року. Водночас, язичницький календар тут збагачений і християнськими «знаками», що символізують настільки показове для слов'ян (і в тому числі й українців) двовірство – Стрітіння, Кас'ян, Явдоха, християнські колядки, згадка про сорок мучеників (Севастійських), символіка «зеленої вербиці», «Червоного яєчка», що асоціюються з Вербним воскресінням та Великоднем тощо.

Показовим є фінал опери *М. Лисенка*, побудований на темі пісні-веснянки «А вже весна», який позначив український колорит твору завдяки образу завзятого козака як символу українства як такого [1]. Музична мова опери апелює до принципу жанрово-стильового колажу, діапазон якого простягається від стилізації різних жанрових традицій українського фольклору (лірична пісня про важку жіночу долю, голосіння, веснянки, щедрівки, танці та ін.) аж до конкретних цитат. «Зима і весна» *М. Лисенка* на рівні типології «дитячої опери» символізує не лише досягнення дітьми жанрово-стильової та виконавської специфіки музичної вистави, а й залучення їх до національної міфології та її архетипових образів, звернення до українського міфологічного Універсуму через авторську «космологічну казку».

Позначена лінія «духовно-просвітницького» дитячого музичного театру знайшла свій розвиток у творчості *К. Стеценка*. Оперу «Івасик-Телесік» створено на основі української народної казки, переробленої *М. Кропивницьким*. Дія опери ґрунтується на очевидному протиставленні ідеальної християнської родини, в якій мешкає головний герой Івасик, й сімейства Відьми та її оточення, в якому домінують «темні» язичницькі символи.

Базовий сюжетний мотив опери-казки, заснований на спорядженні-проводах батьками сина, що вступає в самостійне доросле «велике життя», виявляється співвідносним з ініціацією, тоді як

«човен» Івасика символізує корабель життя і, водночас, досвід батьків, який передається дітям. Доповнюються дані образи-символи архетиповими якостями річки, водної стихії, що посідає значне місце в українській національній самосвідомості та виконує в цьому сюжеті також роль своєрідного «вододілу» між християнським та язичницьким світами.

Інтонаційно-жанрові «моделі» характеристики християнського світу ґрунтуються на фольклорній діатоніці, що апелює до жанрових сфер, ліричної пісні, романсу, плачу, танцювальної пісні, нарешті, кантової традиції церковного типу. Язичницький світ Відьми та її оточення представлений інструментальною характеристикою, опорою на тритони, хроматику та декламаційний тип висловлювання за відповідного тембрового «наповнення».

Не менш оригінальним є задум дитячої опери «Лисичка, Котик та Півник» (автор лібрето – К. Стеценко), в основу якої покладено одну з українських архаїчних казок про тварин, типові якості яких сконцентровані, з одного боку, на тотемних тваринах та їх ролі у житті людини, з іншого – припускають проектування духовно-комунікативних відносин, що панують у людському соціумі, у світ звірів. Складовою частиною останнього стають не лише цитати українських народних пісень, а й сюжетно-сміслові, ігрові та текстові складові дитячих пісень-ігор «Жартівний обряд похорону Савки», а також «Гра у Залізний ключ», або у «Вовка», записані свого часу Лесею Українкою [16].

Дитячий музичний театр *Е. Хумпердінка* – видатна сторінка європейської культури, що увібрала в себе також духовні та міфопоетичні традиції німецької культури, спрямовані на духовно-етичний вплив на внутрішній світ та свідомість дітей [11]. Аналіз образно-сміслових та інтонаційно-драматургійних складових опери «Гензель і Гретель» свідчить також про суттєву роль у ній традицій бідермаєра, очевидних і у зверненні до німецької народної казки (в інтерпретації братів Грімм), що фіксує в малих формах архетипові якості «великого в малому», генетично висхідні до ранньосередньовічної традиції, і в її духовно-дидактичній, повчальній спрямованості, і в зверненні до патріархального трактування сімейної тематики і теми дитинства, і в апелюванні до типових, загальнозначущих форм музичного вираження, орієнтованих як на німецьку, так і на протестантську хоральну традицію, що втілює зрештою гармонію Божественного і людського начал.

Оперна «інтерпретація» казки братів Грімм «Гензель і Гретель», представлена в однойменному творі *Е. Хумпердінка*, демонструє ще один варіант тлумачення її образно-сюжетної основи, що співвідноситься не тільки з власне поетикою музичного театру композитора, а й з позначеними вище духовними основами німецької культурно-історичної традиції XIX ст. Остання істотно підкріплена посиленням в образно-смісловому боці твору духовного, християнського чинника, який очевидний у якостях головних героїв (Гензель і Гретель), а й у визначальній ідеї всієї опери, сфокусованої у словах дитячої молитви (1 д.).

Значимість цього епізоду багато в чому визначена не лише очевидним відтворенням традицій хорального мелосу та принципів його гармонізації, але й запровадженням у якості словесної основи тексту із зібрання німецьких пісень *І. фон Арніма* та *К. Брентано* «Чарівний ріг хлопчика» («Abends will ich schlafengehn...»). Цей текст – молитва, звернена до 14 ангелів-заступників, покликаних охороняти мирний сон дітей. Характерно, що в опері *Е. Хумпердінка* інструментальний варіант хоральної теми, відповідно до тексту, «озвучуватиме» епізод ходи ангелів, запроваджений безпосередньо після дитячої молитви. Необхідно відзначити, що духовний зміст цитованого фольклорного тексту пов'язаний також і з німецькою католицькою духовною практикою молитовного звернення до 14 «Святих Помічників» (*Homo festivus*), що сягає ще XIV ст. У даному випадку 14 ангелів виявляються співвідносними і з 14 високо шанованими святими, більшість з яких пов'язана з раннім періодом християнської історії (III–IV ст.) [13; 60].

Домінуюча позитивна образно-смістова якість опери *Е. Хумпердінка* доповнюється не лише її жанровою типологією, що апелює до опери-казки, а й принципами драматургії. Визначальна ідея опери «Гензель і Гретель» зрештою більш зосереджена на процесах зазначеного вище духовного перетворення-ініціації головних героїв та акцентування ідеї позитивного фіналу твору, який співвідноситься з бідермайєрівською художньою традицією.

Тема дитинства у її музично-театральної інтерпретації посідає значне місце й у творчості *В. Ребікова*. Протягом усього свого творчого шляху композитор наполегливо працював над формуванням авторської концепції «музичної психографії». Першим із подібних творів можна вважати оперу «Ялинка», створену в Одесі за мотивами творів *Г.Х. Андерсена* і сукупно орієнтовану у своїй типології на метафізичне «прочитання» дитячої тематики. У центрі «музично-психографічної драми» *В. Ребікова* образ самотньої дитини, до якої навколишній світ відчуває повну байдужість. Сама героїня опери (безіменна дівчинка) стає уособленням лагідності, терпіння і смиренності – істинно духовних якостей, що співвідносяться у християнстві саме з образом дитини – «лика ангельської». «Ялинка» *В. Ребікова*, породжена епохою розквіту мистецтва символізму, з одного боку, стає втіленням творчого експерименту

автора, з іншого – демонструє очевидну перевагу духовно-етичного, метафізичного чинника, що генетично сягає православних основ вітчизняної культури.

«Лірична фантазія» «Дитя і чари» М. Равеля, як підсумковий твір композитора, апелюючи за своїми сюжетними показниками до дитячої тематики, водночас відрізняється смисловою багатозначністю. З одного боку, твір пов'язаний з дидактико-просвітницьким підходом в інтерпретації дитячої тематики: реально відтворюється історія про неслухняного хлопчика, який зрештою усвідомлює свої помилки та змінює свою поведінку. Його позитивне перетворення частково нагадує таку характерну для багатьох казок ініціацію – знак вступу до дорослого життя.

З іншого боку, сам композитор визначив «Дитя і чари» як «твір з мого життя», що дає привід розглядати цей опус як «зашифрований щоденник особистого та творчого життя М. Равеля, в якому через мозаїку стилів просвічують цілі пласти європейської культури та власні твори» [4; 587]. Сказане проявляється і в жанровій багатозначності названого твору, що базується на симбіозі опери, балету, феєрії, американської оперети, кабаретної вистави, театралізованого вокального циклу, сукупно визначеного як «глибокий меланж стилів усіх епох від Баха... до Равеля!» [4; 590]. Одночасно, фабула твору, в центрі якої ідея «бунту проти правил», викликає асоціації з акціями дадаїстів, в яких апелювання до дитячості взаємодіє з авангардним експерименталізмом, що дуже показово для французької культури початку ХХ ст.

Висновки. Отже, жанрово-стильові узагальнення дитячих опер названих авторів демонструють різноманітність підходів до інтерпретації теми дитинства, узагальнених вище як «конструктивістський» та «метафізичний». Дитячі опери М. Лисенка та К. Стеценка орієнтовані на перший принцип – «вчити дитинство», реалізований через залучення до українського фольклору та духовно-архетипових настанов національної культури. Позначений принцип показовий і опери «Гензель і Гретель» Еге. Хумпердинка, проте, втілений через вільно трактований казковий фольклор (в інтерпретації братів Грімм) і духовно-етичні установки німецької протестантської культури. Інший підхід – «метафізичний» – показовий для творів авторів початку ХХ ст. – В. Ребікова та М. Равеля. Для першого з них апелювання до подібного вирішення теми в опері «Ялинка» обумовлено православним корінням слов'янської культури, а також апелюванням до духовно-етичних якостей творчості Г.Х. Андерсена. Етико-повчальна якість цієї експериментальної «музично-психографічної драми» звернена не так до дітей, як до дорослих. Одночасно, лагідність і терпіння як ідеальні якості головної героїні (самотньої дівчинки-сироти) становлять один із аспектів метафізичної тези «навчатися у дітей». Інший підхід демонструє концепція «ліричної фантазії» «Дитя і чари» М. Равеля, в якій через дитячу тематику та жанрово-стильовий симбіоз здійснюється художнє втілення духовних якостей самого автора, рис його стилю, а також шукання французького модерну початку ХХ століття.

Список використаної літератури

1. Андрієвська Н.К. Дитячі опери М. В. Лисенка. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР. 1962. 76 с.
2. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу. Київ : Либідь, 2011. 256 с.
3. Детство в христианской традиции и современной культуре / Ред. К. Б. Сигов. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 256 с.
4. Жаркова В. Лирическая фантазия Мориса Равеля «Дитя і волшебство» в контексте творчества композитора: актуальные аспекты понимания. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 585–599.
5. Жаркова В. Прогулка в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Автора). Киев : Автограф, 2009. 532 с.
6. Жмуркевич З.С. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ ст. *Проблеми слов'янознавства* / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. 2005. Вип. 55. С. 126–133.
7. Заглада Н. Побут селянської дитини. Матеріали до монографії с. Старосілля. Київ : Всеукр. акад. наук. Музей антропології та етнології ім. Хведора Вовка, 1929. 220 с.
8. Изуграфова Н.В. Дитяча опера як автономна жанрова форма у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одесь. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 20 с.
9. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. 2009. Вип. 10. С. 152–157.
10. Кузьміна О.А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століття: дис... канд. миств.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. П. Котляревського. Харків, 2019. 287 с.
11. Лютько Л.В. Оперное творчество Э. Хумпердинка: жанрово-драматургические решения, специфика претворения национальных традиций: дисс. ...канд. искусств.: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2013. 277 с.
12. Мозгальова Н.Г. Дитячі опери українських композиторів у практиці інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. *Вісник ЗНУ: зб. наук. ст. Педагогічні науки*. Запоріжжя, 2010. № 1 (12). С. 80–83.
13. Муравская О.В. Жанрово-стилевые аспекты оперы Э. Хумпердинка «Гензель и Гретель» и традиции немецкого бидермайера. *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Наук. вісник*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 54–64.

14. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XIX ст. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
15. Народна культура українців: життєвий цикл людини. Київ : Дуліби, 2016. Т. 1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура. 408 с.
16. Пархоменко Л.О. Кирило Стеценко. Київ : Муз. Україна, 2009. 392 с.
17. Романець Д.О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть: дис. ... д-ра філософії: 025 – Музичне мистецтво / НАКККиМ. Київ, 2021. 203 с.
18. Сулім Р.А. Дитячі опери Миколи Лисенка та їх сценічна доля. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf (дата звернення 01.03.2022).
19. Цебрій І. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип 41. Т. 3. С. 41-46.
20. Aries Philippe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1962. 448 p.

References

1. Andriyevs'ka N.K. *Dytyachi opery M. V. Lysenka*. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury URSR. 1962. 76 s.
2. Hrushevs'kyu M. *Dytyna u zvychayakh i viruvannyakh ukraiyins'koho narodu*. Kyiv : Lybid', 2011. 256 s.
3. *Detstvo v khrystyanskoj tradytsyy u sovremennoy kul'ture* / Red. K. B. Syhov. Kyev : DUKH I LITERA, 2012. 256 s.
4. Zharkova V. *Lyrcheskaya fantazyya Morysa Ravelya «Dytya u volshebstvo» v kontekste tvorchestva kompozytora: aktual'nye aspekty ponymanyya*. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 2010. Vyp. 89. S. 585–599.
5. Zharkova V. *Prohulka v muzykal'nom myre Morysa Ravelya (v poyskakh smysla poslanyya Avtora)*. Kyev : Avtohrاف, 2009. 532 s.
6. Zhmurkevych Z.S. *Bidermayer u konteksti slov'yans'kykh vzayemozv'yazkiv XIX st. Problemy slov'yanoznavstva*. *L'vivs'kyu natsional'nyy universytet im. I. Franka*. 2005. Vyp. 55. S. 126–133.
7. Zahlada N. *Pobut selyans'koyi dytyny*. *Materialy do monohrafiyi s. Starosillya*. Kyiv : Vseukrayins'ka akademiya nauk. Muzei antropohiyi ta etnolohiyi im. Khvedora Vovka, 1929. 220 s.
8. Izuhravova N.V. *Dytyacha opera yak avtonomna zhanrova forma u konteksti suchasnoyi muzychnoyi kul'tury: avtoref. dys....kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 – muzychne mystetstvo / Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi*. Odesa, 2013. 20 s.
9. Kozarenko O. *Bidermayer yak aktual'na styl'ova model' ukraiyins'koyi muzyky*. *Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoyi*. 2009. Vyp. 10. S. 152–157
10. Kuz'mina O.A. *Zhanrova svoyeridnist' dytyachoyi opery v kompozytors'kiy praktytsi KHKH – pochatku XXI stolittya: dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 – muzychne mystetstvo / Kharkivs'kyu natsional'nyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho*. Kharkiv, 2019. 287 s.
11. Lyut'ko L.V. *Opernoe tvorchestvo É. Khumperdynka: zhanrovo-dramaturhicheskye reshenyya, spetsyfyka pretvorennyya natsyonal'nykh tradytsyy: dyss. ... kand. yskusstvovedenyya: 17.00.03 – muzykal'noe yskusstvo / Nats. muz. akademiya Ukrainy im. P.Y. Chaykovskoho*. Kyev, 2013. 277 s.
12. Mozhal'ova N.H. *Dytyachi opery ukraiyins'kykh kompozytoriv u praktytsi instrumental'no-vykonavs'koyi pidhotovky vchyteliv muzyky*. *Visnyk ZNU: zbirnyk naukovykh statey. Pedahohichni nauky*. Zaporizhzhya, 2010. № 1 (12). S. 80-83.
13. Muravskaya O.V. *Zhanrovo-stylevye aspekty opery É. Khumperdynka «Henzel' y Hretel'» y tradytsyy nemetskoho bydermayera*. *Muzychne mystetstvo i kul'tura. Music art and culture : Naukovyy visnyk*. Odesa : Astroprynt, 2014. Vyp. 20. S. 54–64.
14. Muravs'ka O.V. *Skhidnokhrystyyans'ka paradyhma evropeys'koyi kul'tury i muzyka XVIII – XIX st*. Odesa : Astroprynt, 2017. 564 s.
15. *Narodna kul'tura ukraiyintsiv: zhyt'yevyy tsykl lyudyny*. Kyiv : Duliby, 2016. Т. 1: Dity. Dytynstvo. Dytyacha subkul'tura. 408 s.
16. Parkhomenko L.O. *Kyrylo Stetsenko*. Kyiv : Muzychna. Ukrayina, 2009. 392 s.
17. *Romanets' D.O. Muzychna dramaturhiya dytyachykh oper ukraiyins'kykh kompozytoriv kintsya KHKH – XXI stolit': dys. ... doktora filosofiyi: 025 – Muzychne mystetstvo / NAKKКиМ*. Kyiv, 2021. 203 s.
18. Sulim R.A. *Dytyachi opery Mykoly Lysenka ta yikh stsenichna dolya*. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/13_Sulim.pdf (data zvernennya 01.03.2022).
19. Tsebriy I. *Dytyachi opery M. Lysenka ta mozhlyvosti vykorystannya yikhnoho muzychnoho materialu*. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. 2021. Vyp 41. Tom 3. S. 41-46.
20. Aries Philippe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1962. 448 p.

POETICS OF CHILDREN'S OPERA IN THE CONTEXT OF NATIONAL «MODELS» OF EUROPEAN CULTURE OF THE XIX-XX CENTURIES

Dzhulay Anna Andreevna – Candidate of Philosophy,
Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Information on the peculiarities of the daily life of the theme of childhood in European culture of different eras is summarized. Genre-typological indicators of children's opera in the context of national «models» of the European musical-

historical tradition of the XIX-XX centuries are revealed. The peculiarities of the reproduction of the theme of childhood in the Ukrainian musical theater of the 19 th – early 20 th centuries in the context of the poetics of children's opera in the works of M. Lysenko and K. Stetsenko and its fairy-tale and archetypal instructions are substantiated. The stylistic specificity of the children's musical theater in the work of E. Humperdinka in line with the genre and style indicators of the German Biedermeier culture is revealed. The features of this genre in the works of V. Rebikov and M. Ravel are summarized in the context of spiritual and stylistic searches of modern culture.

Key words: children's opera, theme of childhood, genre, style, romanticism, Biedermeier, modern.

UDC 782.9

**POETICS OF CHILDREN'S OPERA IN THE CONTEXT OF NATIONAL «MODELS»
OF EUROPEAN CULTURE OF THE XIX-XX CENTURIES**

Dzhulay Anna Andreevna – Candidate of Philosophy,
Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to reveal the typological qualities of children's opera (children's musical theater) in the direction of its embodiment of national fairytale-archetypal qualities, as well as spiritual and stylistic pursuits of European culture of the XIX-XX centuries. *Methodological base.* The following approaches were essential for this work: interdisciplinary, historical-cultural, as well as intonation-stylistic. *The scientific novelty* of the work is determined by its analytical perspective, which reveals the peculiarities of the life of children's opera (children's musical theater) in line with the national and spiritual and stylistic guidelines of European culture of the XIX-XX centuries. *Conclusions.* Genre and style generalizations of children's operas by the named authors demonstrate a variety of approaches to the interpretation of the theme of childhood, summarized above as «constructivist» and «metaphysical». Children's operas by M. Lysenko and K. Stetsenko are focused on the first principle – «teaching childhood», implemented through involvement in Ukrainian folklore and spiritual and archetypal instructions of the national culture. The demonstrative principle of Ege's opera «Hansel and Gretel» is also indicated. Humperdinka, however, is embodied through freely interpreted fairy folklore (as interpreted by the Brothers Grimm) and the spiritual and ethical attitudes of German Protestant culture. Another approach – «metaphysical» – is indicative of the works of the authors of the beginning of the 20 th century. – V. Rebikov and M. Ravel. For the first of them, the appeal to a similar solution to the theme in the opera «The Christmas Tree» is due to the Orthodox roots of Slavic culture, as well as an appeal to the spiritual and ethical qualities of H.H. Andersen's work. The ethical and instructive quality of this experimental «musical-psychographic drama» is addressed not so much to children as to adults. At the same time, gentleness and patience as ideal qualities of the main character (a lonely orphan girl) are one of the aspects of the metaphysical thesis «learning from children». Another approach is demonstrated by the concept of «lyrical fantasy» «Child and Enchantment» by M. Ravel, in which, through children's themes and genre-style symbiosis, the spiritual qualities of the author himself, the features of his style, as well as the search for French modernism of the beginning of the 20 th century are artistically embodied.

Key words: children's opera, theme of childhood, genre, style, romanticism, Biedermeier, modern.

Надійшла до редакції 09.09.2023 р.

УДК 78-053.2:[785.6:780.614.11](477)(045)

**«ЮНАЦЬКІ» КОНЦЕРТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ: ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ
ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Прокопенко Аліна Іванівна – аспірантка кафедри історії та теорії
музичного виконавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ
<http://orcid.org/0009-0001-0053-1667>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.675>
prokopenkoalina3007@gmail.com

Класифіковано три групи творів, що належать до дитячої музики: призначені для виконання дітьми, але не «дитячі» за змістом; про дітей, але адресовані дорослим; для дитячого сприйняття та виконання. Визначено диференціальні ознаки дитячої музики. Узагальнено чинники, що дають змогу зарахувати певні зразки домрових концертів до групи «юнацьких»: авторське позначення у вигляді назви твору або спеціальної вказівки; факти, пов'язані з історією створення, наприклад, замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи; практика регулярного виконання дітьми, закріплена виданням під грифом «Педагогічний репертуар» або включенням до Типової навчальної програми; відповідність диференціальним ознакам дитячої музики. Здійснено комплексний аналіз «Юнацького» концерту для домри та фортепіано М. Балеми, Концерту № 2 для домри (скрипки) з камерним оркестром Л. Колодуба, Концерту ре мінор для домри та фортепіано С. Грицаєнко. Зроблено висновок про наявність у розглянутих концертах спільних рис, детермінованих їхньою приналежністю до дитячої музики. Простежено прояви індивідуального підходу кожного автора до втілення базових ознак юнацького концерту, наявні на стильовому, техніко-виконавському та жанровому рівнях.

Ключові слова: домрове виконавство, жанр інструментального концерту, музика для дітей, «юнацький» концерт, твори М. Балеми, Л. Колодуба, С. Грицаєнко.

Постановка проблеми. Домровий репертуар, як і репертуар будь-якого іншого музичного інструменту, містить значний обсяг творів, призначених для початківців, якими є насамперед діти. Значення таких творів складно переоцінити, адже через них композитори долучають юних музикантів до високих художніх ідеалів та водночас сприяють зростанню їхньої виконавської майстерності. Дитяча музика має специфічні образні, стилістичні та технічні особливості, обумовлені віком та рівнем виконавської підготовки адресатів. Певні обмеження є і щодо жанрів, зокрема, концерт для інструмента соло та оркестру – один із найбільш масштабних та віртуозних жанрів академічної музики – навряд чи може бути призначений для початківців. Водночас специфічні навички, необхідні для партнерської взаємодії з оркестром, важливо опанувати вже на етапі формування виконавця, що актуалізує уведення окремих зразків інструментального, зокрема й домрового концерту, до педагогічного репертуару учнів старших класів музичної чи мистецької школи. Якими саме мають бути ці зразки та яким чином адаптують концертний жанр українські композитори, створюючи «юнацькі» домрові концерти, – ці та інші питання визначають вектори дослідження у цій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавчій літературі питання «юнацьких» концертів неодноразово ставилося, але переважно як складова частина більш широкої проблеми. Зокрема, згадки про них знаходимо у роботах, присвячених тембровим різновидам інструментального концерту в Україні [2, 6, 8]. Іншим важливим компонентом теоретичної бази статті є дослідження в галузі музики для дітей [1, 3-5, 7, 9-11], в яких характеризуються естетичні засади дитячої музики та розглядаються її окремі типологічні та темброві гілки.

Мета статті полягає у виявленні типологічних рис «юнацьких» домрових концертів та індивідуальних особливостей їхнього трактування у творах М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба.

Виклад основного матеріалу. Історія дитячої музики налічує вже кілька століть – починаючи з бахівських часів і до сьогодення. Однак більшість творів, написаних композиторами доби бароко чи класицизму, не вкладаються в межі так званої дитячої музики ні за мірою складності, ні за масштабом закладених у них ідей. Р. Сулім, наприклад, вважає основоположником дитячої музики Р. Шумана, підкреслюючи його першість у пильній увазі до духовного світу дітей [9]. Проте думки дослідників не збігаються не лише у визначенні засновника дитячої музики, але й розумінні сутності цього поняття. Спробуємо, спираючись на визначення А. Єрьоменка [4], Р. Сулім [9], Б. Фільц [10] та ін., виокремити три типи творів, які зазвичай зараховують до дитячої музики.

Перший тип – *музика, призначена для виконання дітьми, але не «дитяча» за змістом.* Прикладом музики такого типу можуть слугувати інструментальні цикли Б. Бартока – «Мікрокосмос» для фортепіано та «44 дуети для двох скрипок», музична мова та образний зміст яких не містять «дитячого» компоненту, натомість п'єси вказаних циклів технічно розраховані на дітей та розташовані у послідовності, що відображає поступове ускладнення техніки гри.

Другий тип – *музика про дітей, що адресована дорослим.* Його зразками вважаємо камерну кантату «Погляд у дитинство» Г. Гаврилець або оперу Б. Бріттена «Поворот гвинта» – твори, доволі складні за змістом та виконавськими засобами. Третій тип – *музика для дитячого сприйняття та виконання,* яку, на нашу думку, і слід вважати суто «дитячою». Однак і тут є нюанси, наприклад, фортепіанний цикл *Ein Kinderspiel* («Дитяча гра») Г. Лахенманна, що складається з невеликих програмних п'єс, різноманітних за образним змістом та технічною складністю, за своєю музичною мовою належить до авангардного мистецтва і «призначений для освоєння сучасної композиторської лексики піаністами-початківцями» [1; 258]. На практиці зазначені типи дитячої музики часто перетинаються, зокрема, в опері «Лис Микита» І. Небесного дитячі образи втілюються дорослими виконавцями, а розрахована вона на сприйняття публікою різного віку.

Задля прояснення та уточнення поняття «дитяча музика» дослідники намагаються виявити спільні риси, властиві більшості творів кожної з трьох розглянутих вище груп. Такі риси простежуються на різних рівнях організації творів – образному, композиційному, інтонаційному, стилістичному, технічно-виконавському. До найбільш поширених диференціальних ознак дитячої музики належать наступні: 1) образна рельєфність, часто підкріплена програмними заголовками; 2) акцент на тих образах, що резонують зі сприйняттям світу дитиною (ігрова скерцоозність, картинна пейзажність, лірика почуттів, урочиста святковість), та використання прийомів звуконаслідування, зображальності; 3) тематизм, що спирається на жанрові начала – пісню, танець, марш, а у сучасних зразках – на естраду чи джаз; 4) стисла форма з опорою на звичні схеми, з чіткими кордонами між розділами та кларитивними повтореннями тематичного матеріалу; 5) класико-романтична стилістика з епізодичним залученням полістилістичних, авангардних, мінімалістичних елементів; 6) спрощеність технічно-виконавського аспекту, дидактичне спрямування.

Відповідно до об'єкту дослідження висунемо на перший план виконавський параметр та звизимо коло явищ, що підпадають під категорію «дитячої музики», по-перше, до суто інструментальних композицій і, по-друге, до тих, що призначені для виконання дітьми. Тут важливим критерієм внутрішньої диференціації музичних творів постає вікова категорія виконавців, за яким можна виокремити: (1) музику для молодших класів музичних шкіл (елементарний підрівень), (2) для середніх та старших класів (базовий підрівень), (3) для студентів коледжу (початковий виконавський рівень). Якщо подивитися на репертуар різних вікових груп за жанровим параметром, то помітним є переважання мініатюри (у вигляді окремих п'єс або циклів таких п'єс) на елементарному рівні та включення масштабних композицій (сонат, фантазій, сюїт, концертів) – на базовому та початково-виконавському рівнях.

Переходячи остаточно до домрових концертів українських композиторів, спробуємо виокремити ті чинники, що дають змогу зарахувати певні зразки до групи «юнацьких» концертів.

Перший і найбільш наочний чинник – авторське позначення у вигляді назви твору або спеціальної вказівки («Молодіжний концерт» для скрипки з оркестром Ю. Іщенка, «Юнацький» концерт для фортепіано з оркестром М. Скорика, Концерт № 2 для скрипки з камерним оркестром Л. Колодуба, призначений «для юних виконавців»). У домровій музиці українських композиторів такі випадки – поодинокі (концерт М. Балеми та авторське перекладення для домри скрипкового концерту № 2 Л. Колодуба).

Другий чинник пов'язаний з історією виникнення твору, коли композитор писав концерт на замовлення організаторів виконавського конкурсу для учасників певної вікової групи (Концерт для домри з оркестром К. Мяскова, створений для республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, що проходив 1988 р. в Івано-Франківську).

Третій – зумовлений практикою регулярного виконання твору учнями дитячих музичних шкіл або коледжів, нерідко закріплений виданням нотного тексту під грифом «Педагогічний репертуар» або включенням до Типової навчальної програми певного рівня. Нарешті, четвертий чинник – відповідність переліченим вище ознакам дитячої музики загалом.

Розглянемо концерти для домри з оркестром/фортепіано, які, на нашу думку, за тими чи іншими критеріями можна зарахувати до типу «юнацького» концерту.

Одним із показових зразків можна вважати концерт М. Балеми¹ для домри та фортепіано «На вулиці скрипка грає» (1969 р.), який має авторську позначку «Юнацький». З особистої бесіди з композитором дізнаємось, що під час написання концерту він навчався в консерваторії одночасно по класу домри та композиції, а призначався цей твір для виконання на державному іспиті, причому солістом виступав сам автор. На жаль, концерт не отримав належного місця у домровому репертуарі в Україні, адже не був відомий загалу.

Заголовковий комплекс концерту, окрім позначки «юнацький», містить також назву народної пісні, покладеної в основу твору – «На вулиці скрипка грає». Це родинно-побутова жартівлива пісня, що існує у багатьох мелодичних варіантах. Її широка популярність спричинила появу численних обробок та прикладів використання у творах академічного спрямування, а багатоваріантність зумовила свободу інтонаційних та структурних перетворень. Однак назву пісні можна розглядати і як літературну програму, що вказує на характер музики та відображає її образний стрій. Прочитуємо один із варіантів словесного тексту пісні:

*На вулиці скрипка грає,
Бас гуде, вимовляє...
Мене мати не пускає
На вулицю погулять.*

*Пусти ж мене, моя мати,
На вулицю погуляти,
На вулицю погуляти,
З парубками жартувать.*

Спираючись на текст та поширену назву пісні, можемо умовно окреслити програмний зміст концерту. Головним компонентом є загальна атмосфера веселощів, що очікують дівчину на вулиці. Однак важливими елементами є й вказівки на звучання музичних інструментів, без яких не обходиться жодне свято – скрипки, що «грає», та баса, що «гуде, вимовляє»². Як покаже подальший аналіз, у музиці концерту активно використовуються мелодичні фігурації чи фактурні формули, що імітують гру на цих традиційних народних інструментах.

Концерт М. Балеми, як і більшість дитячих та юнацьких концертів, одночастинний. В його основі – складна тричастинна репризна форма, обрамлена вступом і кодою та доповнена традиційною для концертного жанру сольною каденцією. Усі розділи форми чітко позначені за допомогою цезур, гармонічних кадансів, фактурних змін. На синтаксичному рівні переважають квадратні побудови, пов'язані з пісенно-танцювальними джерелами тематизму.

Після невеликого фортепіанного вступу в партії домри викладається пісенна тема. Вона складається з трьох сегментів-речень³, де два перших – у тональності *ре мінор*, а останній – у паралельному мажорі. Всі

три речення схожі за образним настроєм: жваві, з ознаками танцювальності, а третє, завдяки мажорному ладу та синкопуванню на слабку долю, набуває ще й грайливого, скерцозного відтінку. Зауважимо, що у середній частині концерту та сама тема постає зовсім в іншому ракурсі – лірико-чуттєвому. Експонування теми змінюється її фактурно-ритмічною варіацією, після чого композитор вдається до розробкових прийомів: вичленовує елементи теми, перекидає їх по різних регістрах, трансформує, змінює місцями сегменти теми, включає трелі зі вступу, вводить діалогічні перегуки між домрою та фортепіано.

Середній розділ містить проведення двох варіантів народної теми: перший за характером музики більш нагадує журливу пісню (*Lento, mi-bemоль мінор*), другий має контрастний життєствердний характер (*Moderato, Mi-bemоль мажор*). Композитор оновлює звучання і через варіювання фактури: спочатку тема проводиться у домри соло – одноголосно та з додаванням терцій, далі домру підтримує басова лінія в партії фортепіано, у другому реченні обидва інструменти викладають тему разом. Після зміни темпу та ладового нахилу тема, навпаки, з'являється спершу у фортепіано, а домра виконує контрастний супровід, який додає відчуття легкості та скерцозності завдяки використанню дубль штриху та форшлагів у її партії.

Каденція складається з двох розділів. Основною функцією першого є демонстрація можливостей інструмента. Тут автор використовує практично весь спектр виконавських засобів домриста, додаючи до представлених раніше – пічкато, ковзання по трьох струнах, а також акордове арпеджіато. Другий розділ каденції повертає до основного сегменту теми: використовуючи мотивні елементи, соліст начебто будує внутрішній діалог за типом «питання – відповідь».

Реприза містить зміни у характері викладення, але зберігає загальний вектор драматургічного розгортання. Стрімка кода в темпі *Vivace* заснована на першому сегменті теми, але містить також завершальний елемент вступу, який тепер звучить одночасно в партіях обох інструментів. Таким чином, композитор обрамлює форму, підсилюючи властиву їй єдність та цілісність.

Розглянемо технічну сторону партії домри. Тут спостерігається послідовне втілення дидактичних принципів. Так, у першій варіації теми (*re мінор*) у партії домри з'являється інтервальний виклад, дубль штрих, віртуозні гамоподібні пасажі, зміна теситури. Нові технічні складності додаються у розробці та особливо – в каденції, репрізі та коді: пунктирний ритм, що виконується за допомогою тремоловання довшої тривалості, тремоловання подвійних нот, використання акордової техніки та її поєднання з дрібною моторикою. Тож автор використав у партії домри широкий спектр виконавських засобів, представивши майже всі можливі способи звуковидобування та зумівши при цьому зробити партію домри доволі зручною для якісного виконання учнями старших класів музичної школи, які мають високу технічну підготовку, або студентами початкових курсів музичного коледжу.

У концерті М. Балеми відтворені й риси, властиві концертному жанру, а саме: віртуозність оформлення партії соліста, наявність каденції між середнім розділом форми та репризою, діалогічна взаємодія інструментальних партій. Функції фортепіано зводяться переважно до акомпанементу, але трапляються й чимало діалогічних епізодів з інтервалом чергування реплік від одного до восьми тактів.

Серед домрових концертів є й ті, що призначені для виконання саме у музичній школі. Це концерти для домри та фортепіано композиторки-домристки С. Грицаєнко⁴: Концерт для домри з фортепіано, *ля мінор* (1993 р.), Концерт для домри з фортепіано, *ре мінор* (2006 р.), Концерт для домри з фортепіано у стилі ЕТНО, *соль мінор* (2008 р.)⁵.

Зосередимо увагу на *re-мінорному* концерті. Його початковий задум, за словами композиторки, «мав на меті саме оркестровий виклад, але усвідомлюючи необхідність вимог сучасної практики, створено клавірну версію, яка (на жаль) і досі залишається єдиною» [5; 21].

Концерт не має «оголошеної» програми, однак засоби виразності, використані композиторкою, повністю вписуються у специфіку дитячої музики. Це проявляється і в характері тематизму, і у «квадратності» синтаксичних побудов, і прийомах драматургічного розвитку, і особливостях композиційної організації. Щодо останніх, то концерт написаний в одночастинній формі, в основу якої покладена сонатна схема. Однак усі «обов'язкові» розділи сонатної форми тут подані стисло та дещо спрощено: при зовнішньому дотриманні вимог вони не завжди відображають їхню сутність. Так, чотиритактна побудова в партії фортепіано між головною та побічною темами не містить переходу в нову тональність, а закріплює основну, наближаючись за функцією до інструментального ритурнелю у вокальній музиці. Так само нетиповим для класичної сонати є повернення наприкінці експозиції головної тональності. Загалом *re мінор* беззастережно панує у всіх розділах форми, включно з розробкою, що дещо гальмує динамічність розвитку, показову для сонатної форми.

Між темами головної та побічної партій наявний образний контраст (активно-дієва головна та більш лірична, пісенна побічна), водночас він недостатньо сутєвий для того, щоб призвести до конфліктного зіткнення. Це пов'язано з інтонаційною спорідненістю тем, із властивим їм обом сплавом інтонацій

академічної класико-романтичної та естрадно-джазової музики. Загалом С. Грицаєнко притаманне тяжіння до використання джазових та блюзових елементів, які переважно концентруються в ритмічній і ладогармонічній сферах. У мелодичній лінії як головної, так і побічної тем *re-мінорного* концерту переважають типові класико-романтичні звороти, однак партія фортепіано своїм синкопованим ритмічним малюнком постійно входить у певний конфлікт з мелодією. До того ж, естрадно-джазові елементи де-не-де проникають у гармонічну та фактурну площину: використання септакордів з підвищенням або пониженням тонів, паралельної акордики, хроматизму. Таке імплементація елементів популярної музики в жанри академічної не лише відображає специфіку композиторського стилю авторки, але й свідчить про її прагнення залучити дітей до виконання на домрі за допомогою знайомих інтонацій та ритмів.

Показовою рисою тематизму *re-мінорного* концерту є також танцювальність. У темі головної партії вона виходить на передній план через ритмічну пружність, що досягається перехресним синкопуванням (у партії домри – на першу долю, а у фортепіано ще й на четверту), зміщенням акценту з сильної долі на слабку через стрибок до неї та через внутрішньо-тактову синкопу. Синкопування притаманне і побічній темі, однак воно тут пом'якшується пісенним началом та блюзовими інтонаціями.

Драматургічне розгортання базується на ігровому комбінуванні декількох мотивів, з яких вибудовується уся музична тканина: низхідний квартовий стрибок по звуках тонічного тризвуку (V–I) та його квінтове обернення у другому реченні; оспівування стійких ступенів ладу (V, III) з постійним поверненням до основного тону; балансування між натуральним та гармонічним мінором. Більшість цих мотивів експонуються вже у початковому чотиритакті теми, а у другому проведенні головної теми (виклад октавою вище) до них додається новий елемент – хроматичне заповнення стрибка.

У кожному наступному розділі зберігаються елементи попереднього і водночас додаються нові. Залежно від співвідношення між «старими» та «новими» елементами формується ступінь контрастності між розділами форми. Наприклад, у чотиритакті, що зв'язує головну та побічну тему, переважає елемент оспівування терцієвого тону з попередньої теми, а новий ритмічний елемент (вісімка – дві шістнадцятки) відіграє допоміжну роль. Натомість у побічній темі зосереджено переважно нові елементи, хоча деякі «будівельні цеглинки» композиторка запозичує з попереднього матеріалу (хроматичне заповнення стрибка, оспівування ладових устоїв, яке оновлюється через широкий зустрічний рух до стійкого тону). Нові елементи пов'язані із розспівністю мелодичних ліній, тріольними ритмічними фігурами, опорою на більш великі тривалості. Акордові тріолі в партії фортепіано презентують естрадно-джазову стилістику.

Окремо слід сказати про сольну каденцію та коду. Каденція, розташована між розробкою та репризою, побудована на тематичному матеріалі головної теми. Її початковий мотив спочатку викладається насиченими акордами в темпі *Adagio*, а далі перетворюється на потік фігурацій (*Allegro*), що спираються на прийом прихованого двоголосся з використанням відкритих струн, ускладнений через застосування акордової та інтервальної техніки. Невеличка кода містить майже всі тематичні елементи, що звучали раніше, підсумовуючи драматургічний розвиток концерту.

Призначення розглянутого концерту для виконання дітьми не заважає дотриманню авторкою вимог жанру. Концертність тут проявляється передусім через втілення визначального для жанру принципу діалогу: переклички між інструментами, передача ініціативної ролі у проведенні мелодичної лінії від одного учасника до іншого, домінування домри при її одночасному звучанні з фортепіано. Враховуючи недостатній досвід концертного музикування у юних виконавців, композиторка прагне створити такі умови, щоб соліст, не докладаючи особливих зусиль, завжди залишався на передньому плані. Це стосується як його тематичного лідерства у змаганні з фортепіано, так і спеціальних прийомів досягнення зовнішньої ефектності його партії. Поряд із діалогічністю у творі С. Грицаєнко повною мірою втілена і така ознака концерту як ігрове начало: комбінування низки тематичних елементів та мотивів, несподівані повороти розвитку, балансування між високими та низькими ступенями ладу тощо. Нарешті, принцип концертного солювання адаптований у розглянутому творі відповідно до поставлених дидактичних завдань, зокрема таких як: опанування прийому синкопування шляхом тремоловання довшої тривалості, побудування широких фраз за допомогою легато, гра інтервалами та акордами, тремоловання подвійних нот, інтервальні стрибки з четвертої на першу струну, інтонаційне підкреслення хроматичного руху, особливо у віртуозних пасажних елементах.

Наступним розглянемо Концерт для домри та камерного оркестру № 2 Л. Колодуба. Першоджерело – скрипковий концерт – був призначений саме для дітей⁶. І це не єдиний твір композитора, розрахований на дитяче виконання. К. Біла вказує також інші його «дитячі» твори, а саме, «Романтичне концертино» для гобоя з камерним оркестром, Другий концерт для труби, «10 п'єс учня тубиста», «Дитячий альбом» для фортепіано.

Зазначимо, що Л. Колодуб написав чималу кількість концертних творів для різних інструментів, зокрема «симфонічних» – струнних, мідних та дерев'яних духових. Щодо концерту для домри, то слід

висвітлити контекст його виникнення, відомий нам завдяки спілкуванню з домристкою Світланою Білоусовою⁷. У 2008–2010-х рр. Л. Колодуб був Головою комісії на державних іспитах у Донецькій державній музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва. Після прослуховування студентів-домристів кафедри струнно-щипкових інструментів, яку очолював В. Івко, композитор, вражений рівнем виконавської школи, вирішив зробити свій внесок до репертуарної палітри домристів, створивши авторське перекладення «Троїстих музик» та скрипкового концерту (№ 2) для домри та фортепіано.

Концерт складається з трьох традиційних за співвідношенням частин: активно-дієва перша з внутрішнім контрастом образів, лірична середня і швидкий фінал ігрового характеру. При зовнішній контрастності частини міцно поєднані наскрізними інтонаціями, джерело яких – вступ до першої частини. Тема вступу неодноразово повертається впродовж концерту – як у повному вигляді (наприкінці першої та другої частини, в коді фіналу), так і у вигляді окремих елементів (послідовності мажорних акордів, сповзаючих півтонових інтонацій, запитальних висхідних мотивів, хорейчних низхідних терцій), надаючи цілому єдності.

Перша частина написана у формі, наближеній до сонатної. Головна партія (*до мінор*) містить дві теми, що доповнюють одна одну, створюючи активно-дієвий образ. Побічна партія в тональності *Мі-бемоль мажор* (т. 48) контрастує головній своїм образно неоднозначним забарвленням. Пісенна мелодія, що розпочинається затактовим ходом на висхідну велику сексту, завдяки наполегливому повторенню одного звуку та акордовій фактурі набуває відтінку рішучості та урочистості⁸. У контексті драматургії усього циклу тема побічної партії сприймається як втілення позитивного ідеалу. Але в межах першої частини досягнення ідеалу поки неможливе, про що свідчить недоспіваність побічної теми в розробці та пропуск її в репризі.

Розробка (т. 82) невелика за обсягом, однак насичена образно-тематичними зіткненнями та діалогічними «суперечками». Реприза значно скорочена та містить лише головну партію з двома її темами. Їх розділяє епізод *Meno mosso* – свого роду договорювання: на фоні оркестрової педалі та низхідних терцій в оркестрі звучать ламентозні репліки домри. Підсумовує драматургічний розвиток тема вступу, викладення якої відрізняється від початкового лише передачею частини тонів акордів у партію домри.

Таким чином, у першій частині представлені три сфери образів: казково-загадкова (у вступі та коді), дієво-драматична (дві теми головної партії) та лірико-урочиста (побічна партія), які протиставляються одна одній та водночас взаємодіють і переосмислюються, окреслюючи вектор подальшого розвитку в масштабах циклу.

Друга частина – ліричний центр концерту, осередок лірико-філософських роздумів. Оркестровий вступ заснований на інтонаціях *Meno mosso*, що вказує на спробу віднайти контрольну точку після драматичних подій першої частини. На тлі остинатних терцій оркестру у домри задумливо звучить основна тема. Неочікувана зміна похмурого *фа мінору* на дієзну тональність (*мі мінор*), причому у всій чистоті та прозорості її характеристик, викликає відчуття просвітленості та надії, яке посилюється також переходом з низького регістру у високий. Прискіпливий аналіз показує, що інтонаційно основна тема *Andante* споріднена з темою головної партії *Allegro*: їх об'єднує мінорний лад та низхідний рух із затакту. При другому проведенні (т. 26) тема стає емоційно напруженішою: низхідний рух мелодії змінюється на висхідний, фортепіанний супровід ущільнюється. Поступовий підйом домрової партії у верхній регістр призводить до кульмінаційної точки першого розділу форми, де завойовується звуковисотна та динамічна вершина (т. 36). Але цей сплеск триває недовго: два яскраві мажорні акорди гаснуть у *соль мінорі*. Шеститактне соло домри, з одного боку, сприймається як невеличка концертна каденція, з іншого – повернення тут інтонацій вступу вказує на перехід до репризи, який намічається, однак не реалізується. Акорди, які у вступі вели до появи основної теми, раптом перериваються «криком» болі та страждання: на тлі дисонуючого тремоло оркестру звучить спадаюча на дві з половиною октави мелодія домри, яка, проходячи низку динамічних градацій від *ff* до *pp*, зупиняється на квінтовому тоні *мі мінору*. Після цього повернення до витоків стає неможливим, і замість основної теми та основної тональності в партії домри зринають півтонові інтонації теми вступу у вигляді акордів *pizzicato*. Надалі акордове викладення трансформованої теми вступу передається оркестру, і низхідні секунди поступово розчиняються на *pp* у низьких басах.

Друга і третя частина концерту сполучені між собою безперервним переходом (*attacca*). У невеличкому оркестровому вступі відбувається поступова кристалізація мотиву майбутньої теми, який зі свого боку походить від хорейчних терцій зі вступу першої частини.

Принцип формоутворення третьої частини – рондо, де рефрен складається з двох тем, які можуть виступати як разом, так і окремо. Обидві теми – моторні, стрімкі, з опорою на танцювальне начало. При подальшому поверненні рефрен переважно варіюється: спочатку повторюється в інверсії (т. 90), потім у

ритмічному збільшенні (т. 117). Серед численних епізодів рондальної форми фіналу є контрастні і не дуже, більш розгорнуті і лаконічні, мелодично рельєфні і суто фігуративні. Провести чітку межу між проведенням рефрену та епізодами не завжди можливо, адже безперервний моторний рух об'єднує їх у наскрізний динамічний потік. Більш-менш наочним фактором диференціації виступає зміна тональності, яка дозволяє виокремити два епізоди. Перший, що розпочинається у тональності *Мі-бемоль мажор* (т. 61), вирізняється широкими стрибками, пружність яким надає ямбічна структура та різка акцентуація кожного звуку. Між інструментальними партіями відбувається діалог, побудований на передачі теми від оркестру до соліста. Другий епізод у тональності *Ре мажор* (т. 143) заснований на терцієвих низхідних мотивах, похідних від теми рефрену, однак гальмування руху (вісімки і чверті замість шістнадцяток та вісімок) вуалює танцювальне начало, підсилюючи пісенне. В ході викладення в мелодичну лінію домри інкрустуються звукообразальні елементи (настирливе повторювання одного звуку чи інтервалу терції), що імітують спів зозулі (т. 155). Відсутність рельєфних контрастів між розділами, перетікання інтонаційно-тематичного матеріалу через «кордони» форми, постійні модифікації мотивів та фраз переконливо демонструють домінування ігрового принципу та дають підстави визначити форму фіналу як калейдоскопічне рондо.

Коли підсумовує тематичний розвиток фіналу та, водночас, утворює композиційну арку з початком першої частини. Тут повертається фактично увесь тематичний матеріал вступу, причому послідовність акордів, які становили гармонічну основу перелічених мотивів у вступному розділі концерту, тут подаються як самостійний конструктивний елемент та у вертикальному нашаруванні (*Ре-бемоль мажор – Соль мажор та Мі мажор – Сі-бемоль мажор*). Змінюється і характер звучання. Насамперед це стосується низхідних півтонових мотивів та запитальних інтонацій у діапазоні зменшеної терції, що чіпляються за них. Вони проводяться в партії домри на *ff* та з маркуванням кожного звуку. Тож, якщо розглядати тему вступу як омріяний образ, то у фіналі ця мрія стає реальністю. Повертається в коді також титульна тема фіналу – спочатку непевно, у домри соло, у вигляді розірваних паузами «уламків» (т. 204), а на завершення – в повний голос, затверджуючи у спільному звучанні соліста та оркестру тональність *До мажор* та ставлячи заключну крапку (а точніше – знак оклику) у концертному музикуванні. Таке мозаїчне комбінування мотивів є ще одним проявом ігрового начала, що визначає драматургічний профіль концертного фіналу.

Образний світ концерту Л. Колодуба складно назвати «дитячим». Лише у фіналі домінують скерцозно-танцювальні теми та наявні звукообразальні елементи. Однак послідовна лінія драматургічного розгортання, стрункість будови з чіткими кордонами між розділами форми, постійні повернення тем, винахідливі модифікації матеріалу та відносно традиційна стилістика роблять концерт доступним юним виконавцям, для яких призначений твір.

Незвичним для традиційної моделі жанру є відсутність у концерті Л. Колодуба сольної каденції, хоча в кожній частині є більш-менш розгорнуті фрагменти, де домра звучить або соло, або за аскетичної підтримки оркестру. З іншого боку, тут наявні різноманітні форми діалогу: потактне чергування мотивів, діалогічні перегуки у проведенні теми на відстані, діалоги незгоди, представлені контрапунктом різних тем з одночасним звучанням, внутрішньо-оркестрові переклички тембрів та регістрів, спільне проведення теми солістом та оркестром з рівномірним розподілом реплік. Загалом сольна та оркестрова партії достатньо тісно взаємодіють і при одночасному звучанні (дуетах незгоди), і при квазіімітаційному викладенні.

Композитор уважно поставився до перекладу партії соліста, виписуючи штрихи відповідно до способів звуковидобування на домрі, зокрема в нотному тексті позначені місця, де слід застосовувати тремоло. Серед технічних труднощів у партії соліста назвемо поєднання техніки тремоло з виконанням коротших стакатованих звуків задля уникнення «присідання» на довгу ноту, арпеджіо, що граються дубль штрихом, акордову техніку, виконання короткого хореїчного мотиву завдяки тремолюванню першої ноти, яке закінчується виконанням другої ноти ударом медіатора вгору. Важливу роль у концерті відіграє артикуляція – як на інтонаційному, так і метричному рівні, вона допомагає виявити та передати глибинні сенси цієї музики.

Висновки. Розглянуті у статті «юнацькі» домрові концерти М. Балемі, С. Грицаєнко та Л. Колодуба мають низку спільних рис, детермінованих їхньою приналежністю до дитячої музики: лаконічність форми (здебільшого одночастинної) з чітко визначеними функціями та кордонами розділів; традиційна класико-романтична стилістика, іноді доповнена естрадно-джазовими елементами; рельєфність образів, що переважно резонують зі сприйняттям світу дитиною; пісенно-танцювальні джерела тематизму; використання прийомів звуконаслідування; підпорядкування виконавських прийомів дидактичним завданням.

Водночас кожен з авторів розглянутих творів демонструє індивідуальний підхід до втілення базових ознак юнацького концерту. Це проявляється передусім на стильовому рівні – як загальноісторичному (1969

р. – концерт М. Балеми, 2002 р. – скрипковий концерт № 2 Л. Колодуба, 2006 р. – концерт *ре міно*р С. Грицаєнко), так і персональному. Розбіжності між проаналізованими концертами помітні і на технічно-виконавському рівні. Так, найбільш доступним для юних виконавців є концерт С. Грицаєнко; притаманний йому рівень технічної складності відповідає базовому підрівню музичних шкіл. Концерт Л. Колодуба розрахований на дітей з більш високим рівнем технічної й загально-музичної підготовки, орієнтовно – випускників початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів та студентів музичних коледжів. У творі М. Балеми використаний широкий спектр технічних прийомів, що передбачає можливість його виконання не тільки у старших класах музичних шкіл, а й у музичних училищах та навіть консерваторіях. Нарешті, індивідуальний підхід проявляється і у трактуванні концертного жанру: у співвідношенні партій соліста та оркестру (чи фортепіано в концертах М. Балеми та С. Грицаєнко), у формах діалогу між ними, у способах солювання домри, у композиційній організації твору, у ролі ігрового начала у драматургічному розгортанні. Слід окремо підкреслити, що спільною рисою усіх трьох концертів є акцент на ігровому принципі, який реалізується через комбінування тематичних елементів, відверте змагання між партнерами, часте застосування динамічних, ладових, артикуляційних контрастів.

Отже, «юнацькі» концерти для домри М. Балеми, С. Грицаєнко та Л. Колодуба, розглянуті у статті, становлять вагомий частину репертуару учнів музичних шкіл та коледжів. Вони дають змогу юним виконавцям ознайомитися зі специфікою концертного жанру та набути досвід музикування в умовах змагальності та діалогу, які складають його основу.

Примітки

1. Микола Опанасович Балема – український композитор, диригент, народний артист України, художній керівник і головний диригент ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії. Закінчив Хмельницьке музичне училище по класу домри у Коробова Іллі Львовича та Уральську консерваторію по класу домри в Н. Олейнікова, по класу композиції в Б. Гібаліна.

2. Бас, або басоля, як ще називають цей український народний смичковий інструмент, походить від старослов'янського великого гудка – гудища. В центральній Україні та на Бойківщині його, зазвичай, включали до національних інструментальних ансамблів – троїстих музик.

3. Кожен із сегментів налічує вісім тактів у розмірі 2/4, однак у наявних першоджерелах аналогічні сегменти дорівнюють чотирьом тактам у розмірі 4/4, що дозволяє визначити форму теми як період з трьох речень.

4. У доробку Світлани Грицаєнко — твори для домри-соло, для домри у супроводі фортепіано, ансамблеві, вокальні та хорові твори, що зібрані у понад 15 збірок.

5. Два останні концерти видані у збірнику педагогічного репертуару для музичної школи, музичного відділення мистецької школи «Твори для домри у супроводі фортепіано» (2018 р.).

6. Вперше його виконала чотирнадцятирічна скрипалька Тетяна Андрієвська, світова прем'єра твору відбулася в рамках Київ Музик Фесту у 2002 р. (Камерний оркестр «ARCHI», диригент Ігор Андрієвський).

7. Світлана Білоусова – лауреатка міжнародних конкурсів, солістка, художня керівниця, диригентка камерного оркестру домристів «Лик домер»; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського.

8. Зауважимо, що за ритмічною стороною та інтонаціями цей епізод нагадує тему фіналу сонати для скрипки та фортепіано Сезара Франка.

Список використаної літератури

1. Бистрицька Е.С. Дитяча тематика в авангардному трактуванні (на прикладі фортепіанних творів Гельмута Лахенманна). *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Київ, 2013. С. 256–264.

2. Біла К.С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 204 с.

3. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. *Музичне виконавство*. Вип. 3. Київ, 1999. С. 134–142.

4. Єрьоменко А. Дитяча музика А. Гайдена: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. 2018. Вип. 61. С. 74–85.

5. Непомняца М. О. Творчість Світлани Грицаєнко в контексті сучасного етапу розвитку сучасного домрового репертуару: кваліфікаційна магістерська робота. Дніпро, 2020. 58 с.

6. Палійчук І.С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру: дис... канд. миств.: 17.00.03 / НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2007. 217 с.

7. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с.

8. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 228 с.

9. Сулим Р.А. Становление детской музыки в Западноевропейской культуре XVIII–XIX веков (постановка проблемы). *Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах*. Суми, 1995. С. 30–39.
10. Фільц Б. Музыка для дітей. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3: [Л – М]. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 522–531.
11. Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини XX століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.

References

1. Bystrytska E.S. Dytyacha tematyka v avangardnomu traktuvanni (na prykladi fortepiannykh tvoriv Helmuta Lakhmanna). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 106 : Kulturno-lohichni aspekty suchasnoho mystetskoho dyskursu. Kyiv, 2013. S. 256–264.
2. Bila K.S. Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho konsertu ta kontseptsiyni zasady kompozytorskoyi interpretatsiyi (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba): dysertatsiya ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 – Muzychnye mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2011. 204 s.
3. Bulkin A. Fortepiannyi dytiachyi albom: do problemy zhanrovoi interpretatsii // *Muzychne vykonavstvo*. Vyp. 3. Kyiv, 1999. S. 134–142.
4. Yeriomenko A. Dytyacha muzyka A. Haydenka: bayanni tsykly dydaktychno-instruktyvnoyi spryamovanosti. *Kultura Ukrayiny. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 2018. Vyp. 61. S. 74–85.
5. Nepomnyashcha M.O. Tvorchist Svitlany Hrytsayenko v konteksti suchasnoho etapu rozvytku suchasnoho domrovoho repertuaru : kvalifikatsiyna mahisterska robota. Dnipro, 2020. 58 s.
6. Paliychuk Iryna Stepanivna. Ukrayinskyi konsert dlia midnykh dukhovyykh instrumentiv (1950-2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru : dys... kand. Mystetstvoznavstva: 17.00.03 / NAN Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2007. 217 s.
7. Polyetaieva O. Hanna Havrylets: zhanrovo-stylovi aspekty tvorchosti : dys... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P. I. Chaykovskoho. Kyiv, 2022. 193 s.
8. Ponomarenko O. Osnovni tendentsii rozvytku ukrayinskoho fortepiannoho konsertu 80–90-kh rokiv XX stolittia : dys... kand. Mystetstvoznavstva : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy imeni P.I. Chaykovskoho. Kyiv, 2003. 228 s.
9. Sulym R.A. Stanovleniye detskoy muzyki v Zapadnoevropeyskoy kul'ture XVIII–XIX vekov (postanovka problemy). *Muzykal'naya kultura Evropy v mezhnatsional'nykh kontaktakh*. Sumy, 1995. S. 30–39.
10. Filts B. Muzyka dlya ditey. *Ukrayinska muzichna entsyklopediya*. Т. 3: [L – M]. Kyiv : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 522–531.
11. Shehda L. Vplyv zhanrovyykh tradytsiy ta novyykh stylstychnyykh tendentsiy na ukrayinsku kompozytorsky tvorchist v haluzi muzyky dlya ditey druhoi polovyny XX stolittia. *Ukrayinske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi*: Zb. Nauk. Pr. Kyiv: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 161–169.

YOUTH CONCERTOS IN UKRAINIAN DOMRA MUSIC: TYPOLOGICAL FEATURES AND INDIVIDUAL CHARACTERISTICS

Prokopenko Alina – graduate student of the Department of History and Theory of Musical Performance at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Three groups of works belonging to children's music are classified: intended for performance by children, but not «children's» in content; about children, but addressed to adults; for children's perception and performance. The differentiating features of children's music are identified. The factors that make it possible to classify certain examples of domra concertos as youthful are summarised: author's designation in the form of the title of the work or a special indication; facts related to the history of creation, for example, an order from the organisers of a performance competition for participants of a certain age group; the practice of regular performance by children, fixed by the publication under the label Pedagogical repertoire or inclusion in Standard Educational Programs; compliance with the differential features of children's music. A comprehensive analysis of the Youth Concerto for Domra and Piano by M. Balema, Concerto No. 2 for Domra (Violin) and Chamber Orchestra by L. Kolodub, and Concerto in D minor for Domra and Piano by S. Hrytsayenko is carried out. It is concluded that the concertos under consideration have common features determined by their belonging to children's music. The manifestations of the individual approach of each author to the embodiment of the basic features of the youth concerto, available at the stylistic, technical and performing levels and genre levels, are traced.

Key words: domra performance, genre of instrumental concerto, music for children, youthful concerto, works by M. Balema, L. Kolodub, S. Hrytsayenko.

UDC 78-053.2:[785.6:780.614.11](477)(045)

YOUTH CONCERTOS IN UKRAINIAN DOMRA MUSIC: TYPOLOGICAL FEATURES AND INDIVIDUAL CHARACTERISTICS**Prokopenko Alina** – graduate student of the Department of History and Theory of Musical Performance at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The aim of this paper is to identify typological features of youthful domra concertos and the individual characteristics of their interpretation in the works by M. Balema, S. Hrytsayenko, and L. Kolodub.

The research methodology is based on a combination of the following approaches and methods: biographical, historical, comparative, structural and functional approaches, as well as special methods of genre, style and intonation analysis.

The scientific novelty of the article consists in conducting a comprehensive analysis of the Youth Concerto for Domra and Piano by M. Balema, Concerto No. 2 for Domra (Violin) and Chamber Orchestra by L. Kolodub, Concerto in D minor for Domra and Piano by S. Hrytsayenko and identifying the features of children's music in them, consistent with the requirements of the concert genre.

Results. Three groups of works belonging to children's music are classified. The differentiating features of children's music are identified. The factors that make it possible to classify certain examples of domra concerts as youthful are summarised. The manifestations of the individual approach of each author to the embodiment of the basic features of the youth concerto, available at the stylistic, technical and performing levels and genre levels, are traced. A comprehensive analysis of selected works will be beneficial for performers and instructors who will refer to the works of M. Balema, S. Hrytsayenko and L. Kolodub in the teaching process.

Key words: domra performance, genre of instrumental concerto, music for children, youthful concerto, works by M. Balema, L. Kolodub, S. Hrytsayenko.

Надійшла до редакції 21.11.2023 р.

УДК 378.6 : [792.82:124.5] - 047.37 (045)

АКСІОЛОГІЧНА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТНОЇ СПАДЩИНИ**Кравчук Олена** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецьких дисциплін, Комунального закладу вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, Ужгород
<https://orcid.org/0000-0003-1049-3155>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.676>
allbestdance@gmail.com

Розглядаються аксіологічні аспекти балетної спадщини у різних сферах її інтерпретації та реінтерпретації: науковій, освітній, творчій. Виявлено та розкрито ціннісно-інтерпретаційні доміанти балетної спадщини відповідно до аксіологічних вимірів сучасності: безпосереднє цитування, запозичення окремих елементів, повне смислове «перестворення». Процес реінтерпретації виведений автором як феномен повного смислового переосмислення традиції, коли нормативно-базовий текст виконує функцію одного з елементів нової художньої системи або культурної традиції. Визначено, що реінтерпретація означає безперервний процес переосмислення традицій балетної спадщини одночасно через їх відновлення та переосмислення, тому передбачає необхідність активної співпраці з суб'єктом сприймання, який із стороннього спостерігача стає повноцінним учасником діалогу.

Ключові слова: аксіологічний вимір, інтерпретація, реінтерпретація, цінності, традиційні форми культури, художній текст, балетна спадщина.

Актуальність дослідження та постановка проблеми. У новій соціокультурній реальності відбувається тотальна ціннісна інвентаризація. Аксіологічна оптика художньої культури набуває важливого значення для виявлення сучасних смислів і цінностей у культурно-історичному процесі, трансформація якого сьогодні руйнує усталені ієрархічні зв'язки, історичні міфи, зміщує будь-які політичні, соціальні, культурні межі. Аксіологічна реінтерпретація художніх текстів хореографічної спадщини в часи великих історичних потрясінь виявляє, уточнює та пов'язує особистісні, соціальні та загальнолюдські цінності. Сучасні тенденції реінтерпретації балетної спадщини виступають безпосереднім інструментом трансляції ціннісних орієнтирів, збереження усталених і закріплених в культурі традицій, які під впливом великих потрясінь можуть набувати форм як взаємного збагачення, так і взаємного відторгнення у царинах мистецької освіти, науки і творчості.

Аналіз останніх досліджень. Нині не існує єдиної системи цінностей, в суспільстві циркулюють розрізнені ідеї попередніх епох; після ціннісного повороту кінця ХХ ст. в Європі головними європейськими цінностями автори (Ш.Н. Айзенштадт, М. Боргольте, К. Маєр та ін.) найчастіше

називають трансцендентне, вічність, спасіння, розум, раціональність, науку, освіту, свободу, внутрішній світ та розуміння духовного простору, гідність, повсякденне життя [5]. З іншого боку, поняття «цінностей» в мистецькій науці та освіті поверхово декларується «дотриманням європейських цінностей», «шляхом до європейських цінностей» але загалом аксіологічна сутність не розкрита, важко або формально поєднується з художньо-освітніми, творчими та повсякденними практиками.

Визначення і уточнення смислів художньої інтерпретації та реінтерпретації розглядаються у працях М. Алексеєнко, Є. Гуренко, Ю. Ковалюк, Н. Корихалової, О. Ляшенко та ін. Дослідженню символічних смислів мистецтва, як чинників формування ціннісних орієнтацій, присвячені праці, що розкривають їх у світлі культурного підсвідомого, неусвідомленого смислу тієї чи іншої речі або явища (О. Домнич, А. Кліменкова, К. Леві-Стросс, Т. Приступенко, К. Рапай, А. Сергєєва та ін.) [1, 7, 12]. Питання реінтерпретації у заченні інтертекстуальності та її реалізації у текстах художньої культури привертають увагу багатьох науковців, зокрема, О. Сергєєва розглядає рівні змісту, структури і жанрово-стилістичних особливостей балетного тексту; В. Зінченко концентрує увагу на інтертекстуальних аспектах сучасного українського балету [3; 11].

Сучасні дослідження гуманітаристики, що актуалізують вічні філософські питання про людські цінності, складають методологічну основу мистецької педагогіки та творчості, дозволяють прояснити позиції усталеності або трансформації, прийняття або відторгнення ціннісних сенсів балетів у класичній спадщині завдяки їх здатності комплексно впливати на внутрішній світ людини, сприяти осмисленій побудові символічних систем, спонукати до *свідомого інтерпретування спільного людського досвіду*, метафорично означеного засобом художніх образів, що сприймаються комплексно.

Мета статті – дослідити сучасні аксіологічні виміри ре інтерпретації балетної спадщини на прикладі відомого твору світової балетної спадщини. *Завдання статті*: виявити та уточнити ціннісну специфіку балетного тексту (на прикладі балету «Лебедине озеро»); окреслити джерела виникнення культурних смислів, теорію і практику ціннісної ре інтерпретації відомого балетного тексту.

Вклад основного матеріалу. В сучасній ситуації переформатування цивілізаційної парадигми елементи культури знаходяться у стані коливання між різними ціннісними ієрархіями, оскільки аксіосфера сучасного суспільства в силу різних причин не може утворювати чітко структуровану систему. Попри те, що відбувається накладання одних ціннісних підсистем на інші, їх зміщення або відсікання, постійне впровадження нових та утворення векторів взаємодії з цінностями традиційними, *наявність змінювальної аксіологічної оптики відчувається як постійний фактор буття*. Німецький філософ і соціолог Ханс Йоас зазначає: «Цінності є чимось, що захоплює нас, над чим ми безпосередньо не владні, що водночас, коли нас захоплює, дає особливий досвід свободи, який не зникає в умовах зовнішньої несвободи» [5; 10].

Аксіологічний вимір культури пов'язує її з усіма іншими підсистемами буття – персональним, соціальним та загальнолюдським в «символічній парадигмі культури» (за М. Еліаде) або у «культурно філософській парадигмі» (за Г. Медніковою). Пристосування наявного художнього досвіду до сучасної візуальної світоглядної парадигми відбувається через *інтерпретаційний механізм* трансляції культури, в якому на перший план виступають питання тлумачення ціннісних аспектів у сучасній моделі художньої комунікації найбільш знакових невербальних зразків хореографічного мистецтва, балетів тощо.

В українському суспільстві народжується *новий світогляд*, образ буття, в якому ціннісно-смилові орієнтири здатні без ілюзій, але й без відчуття меншовартості та імперської залежності відповідати адекватним уявленням сучасної людини про світ і про самих себе. Погляд на світ, як на цілісну взаємозв'язану систему, виявляється співзвучним із прозріннями античних греків та інших давніх мислителів щодо культивування не окремих здібностей людини, а творчого розвитку всіх її сутнісних сил через внутрішні аксіологічні прояснення. Сьогодні такий погляд кардинально змінює процеси інтерпретації та реінтерпретації ціннісних смислів балетної спадщини, у сприйманні якої за наявності та дії ціннісного ядра людини відцентровуються пріоритети формування внутрішнього світу особистості, їх співвіднесення з універсальними, глобальними цінностями, притаманними максимальній кількості людей.

Укорінення в мистецькій освіті компетентнісного підходу, фундаментальною категорією якого є не «знання», а «розуміння» як індивідуальне усвідомлення, актуалізує оцінку здобутих знань та зумовлене ними емоційне ставлення до них. Крім того, виявлення та усвідомлення індивідуальної та суспільної значимості – цінності–спрямовується на її ефективне застосування (за будь-яких умов професійної діяльності відповідно до творчої індивідуальності). Ключовим інструментом цих процесів, що забезпечує цілісність філософського, наукового й художнього світобачення – є універсальний механізм раціонального ранжування цінностей, прояснення цінностей фундаментальних (ціннісне ядро, яке неможливо втратити, віддати, продати або обміняти без ризику втратити особистість) та більш пластичних у реальних ситуаціях компромісу периферійних цінностей – провідників цінностей фундаментальних. У балетній спадщині виявляється потужний аксіологічний потенціал, спроможний

значно підвищити ефективність творчого розвитку особистості, орієнтуючи її на стійку мотивацію, моральну відповідальність за свої рішення; сформованість стійких моральних якостей та ціннісних позицій [3]. Оптика аксіологічної реінтерпретації балетної спадщини спрямована на сутнісні зміни в означуванні та усвідомленні того, що завжди має значення – цінностей морального відчуття (коли цінності не доводяться, а ієрархічно відчуюються), трактовки внутрішніх цінностей як трансцендентного потоку вимог, реалізація яких веде до особистісної повноцінності, а також як мотивів поведінки, завдяки яким створюємо самих себе як особистості та перебудовуємо світ, створюючи нову дійсність.

Із точки зору мистецтвознавства розрізнення понять «інтерпретація» та «реінтерпретація» є суттєвим питанням. Перший термін (від лат. «*interpres*» – «той, хто пояснює, тлумачить»; «*interpretatio*» – «тлумачення» та «творче виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця»; «*interpretari*» – «пояснювати, тлумачити») активно використовується у науковому обігу, є загальноживаним та досить розповсюдженим навіть при наявності деяких незначних розходжень. У свою чергу похідний термін «реінтерпретація» (лат. – «*re-interpres*») отримує два протилежні значення: «протидія» та «повторення». Особливої ваги така різниця набуває при врахуванні процесу комунікації з авторською картиною світу інтерпретатора або реінтерпретатора, що містить певні характеристики виміру їх особистісного аксіобуття [12; 92].

При такому розумінні жанр балету набуває ознак відкритої системи культурних смислових повідомлень, в якій ціннісні акценти можуть бути виправдано зміщені, модифіковані або втрачені, початкові смисли змінені або перероджені, а також сформовані абсолютно нові значення на кожному етапі художньої комунікації.

Художній текст балету уявляє собою єдність унікального джерела інформації, сценічного втілення та створення наступних сценічних версій. Текст балету можливо розглядати у синхронічному та діахронічному планах: в синхронічному – як певну складно-функціональну типову структуру, що склалася історично та містить текст-основу та текстові параметри сценічного втілення (постановочний текст); в діахронічному – як динамічну якість створення балету, балетного спектаклю та наступних інтерпретаційних версій (за О. Сергеевою).

Діахронічний підхід дозволяє виокремити перший та вторинний тексти балету, до яких належать:

- створена композитором партитура балетного твору;
- хореографічний текст з множинністю варіантів застосованих балетмейстерських прийомів і методів;
- зображально-світлова партитура світлового, костюмерного та декораторсько-бутафорського субтекстів;
- сценічно-просторовий текст, який забезпечує комунікацію сценічного простору та глядацької зали).

Первинний текст балету виявляє феномен тексту у творчому процесі авторів і творців першої постановки, вторинний – комплекс проявів феномену тексту у всіх наступних сценічних версіях [11].

У світлі окремих напрямів теорії інтерпретації вторинний текст балету можна розглядати як тлумачення смислів (філософська герменевтика Г. Гадамера, П. Рикера, М. Хайдеггера), конструювання смислу перцептором (рецептивна естетика Ф. Brentano, Э. Гуссерля, Р. Ингардена), декодування текстового коду (структуралізм Р. Барта, К. Леви-Стросса, Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенського), інтерпретація як висловлена рефлексія (психологічна герменевтика А. Брудного) [2; 7; 11].

У світлі аксіологічного виміру важливим є знаходження художнього тексту балету та того суб'єкту, що його тлумачить, в одній культурно-історичній традиції як учасників однієї «великої історії», відділених часом і простором, де неможливо розуміти один той самий предмет або явище однаково у різні моменти розгортання цієї історії. Суть інтерпретації висвітлюється як перенесення певного об'єкту з невідомої реальності у впізнану (переклад знайомою мовою); розміщення об'єкту між двома реальностями, його розгляд у двох різних аспектах, де кожний висвітлює інший бік реальності. Так, через відношення, тлумачення, віддзеркалення виявляється змінна природа смислу, закладена в унормованій балетній структурі, що регулює, вказує певні межі застосування або відповідає типовим або звичним смисловим зразкам, але не є тотожним цінностям, «обраним характеристикам постійних дій. Головна ознака незмінного відчуття цінностей – їх універсалізація, спільний знаменник особистісних та загальнолюдських цінностей.

На противагу інтерпретації проблематика реінтерпретації стосується більш радикального «перегляду» унормованих форматних елементів балету, що становлять його художній текст. Реінтерпретація має на увазі залучення таких нових інтерпретативних реальностей, з якими зв'язки об'єкту, що тлумачиться, втілюється у нових текстах. Унаслідок цього поняття «реінтерпретації» корелюється з поняттям «інтертекст».

У контексті подвійної естетики постмодернізму та метамодерністської естетики коливання в реінтерпретації якнайкраще реалізується закон порушення інерції естетичного впливу засобом створення

смислів, прямо протилежних тим, що вже існують, про що Х.-Г. Гадамер зазначав: дія закону естетичного впливу має прояв «у своїй особливій, обумовленій технічною цивілізацією приватній формі» [2].

Реінтерпретація означає безперервний процес переосмислення традицій балетної спадщини одночасно через їх відновлення та переосмислення, тобто передбачає необхідність активної співпраці з суб'єктом сприймання, який із стороннього спостерігача стає повноцінним учасником діалогу.

Інтерпретація та реінтерпретація балетних творів класичної спадщини сьогодні підкреслює невичерпний потенціал розширення і трансформації їх смислової палітри та підкреслення особистісного аксіобуття та аксіобуття соціуму. Так, у росії ранжування цінностей, пов'язаних із самим існуванням людства, на початку та у річницю російсько-української війни відбулося у витриманий часом спосіб – виконанням балету «Лебедине озеро». Політолог М. Бучин зазначив: «Можливо, є певно якість і символічне бажання, тому що ми розуміємо, що основною ідеєю «Лебедине озеро» є боротьба добра і зла. І, можливо, таким чином так само російська влада хоче показати, що росія зараз як сторона, на її думку, світла. Бороться з злом в образі України, зі злом в образі міжнародної спільноти і таким чином, можливо, хоче мобілізувати войовничий настрій росіян» [4].

В українських джерелах було відзначено традиційну для імперської оптики фундаментальну цінність балету: «Московія якось взяла собі за звичку, коли якісь надзвичайні події у московії в тому улусі ординському відбуваються, тоді цілий день із самого ранку вони починають крутити на всіх телеканалах оцей уривок із балету «Лебедине озеро». І далі: «Україна ...буде тим каталізатором, який допоможе розпаду цієї імперії до кінця. Так що хай танцюють» [4]. І сьогодні в росії стратегії щодо інтерпретації балетної класики знаходяться у традиційно-радянському вимірі, коли продукт первинної художньої діяльності відновлюється як система (реставрація авторської редакції хореографічного космополітизму 1895 р. та інтерпретація згідно ідеологічних приписів) [10].

Ю. Півтора досліджує міліарні конотації найвідомішого твору балетної спадщини, доводить, що танець та зброя цілеспрямовано поєднуються у сучасних російських військових практиках, плакатній візуалізації, у медіа-просторі тощо [8]. Слід зазначити, що у такому аспекті аксіологічна реінтерпретація привносить у комунікацію художнього тексту та суб'єктів сприймання дисгармонію, актуалізує ситуацію непорозуміння, порушення фундаментальних людських цінностей.

Деякі знакові хореографічні інтерпретації «Лебединого озера» крізь актуалізацію нових смислів визначили нові ракурси інтерпретаційно-культурного полілогу учасників художньої комунікації: авторів, художнього твору та сприймаючої сторони – реципієнтів. В аксіологічному вимірі інтерпретація Р. Нурієва (Віденська Опера, 1964 р.; Париж, Опера Бастилії, 1984 р.) залишає актуальним пошук цінностей у зіткненні «чорного» і «білого» через рішення надання ключової ролі Зіґфрида та виведення води як символу оновлення, очищення і відродження у шуканні глибини озера для уникнення доленосних подій.

Метью Борн (1995 р.) повністю перестворює первинний текст (залишив музику та імена деяких персонажів) у сповнену національного англійського гумору притчу про самотність, осучаснює гострий діалог сенсів про буття без людського тепла і любові, що є однаково жорстоким як у реальності, так і у за дзеркальному світі. Аксіологічна реінтерпретація дозволяє говорити про первинність художньої діяльності англійського балетмейстера.

Балетмейстер Р. Поклітару, аналізуючи свій балет «Лебедине озеро. Сучасна версія» («Київ модерн-балет», премія «Київська пектораль» у номінації «Краща музична вистава», 2013 р.), окреслив його ціннісну основу як неможливість жити, зраджуючи своєму істинному еству. «Існування у чужій подобі, проживання не свого життя і долі – це страшний вирок. Маленький лебідь, проти своєї волі перетворений на хлопчика, має пройти через страждання, удари долі. Кохання приходить до нього лише в примарних снах. Врешті він отримує свободу, але запізно – нитка життя обірвалася», – зазначено у лібрето балету [9]. Незважаючи на наскрізне проведення теми війни як латентної загрози усьому живому та загальний трагізм історії, вистава сповнена традиційними для постмодерністських версій класичних балетів іронією та пародійністю. Р. Поклітару впевнений, що в одному людському житті, яке треба прожити щиро і чесно, «з власним обличчям», маленький білий лебідь живе в кожному. Почути його (відчути внутрішню моральну цінність) здатний не кожен, «інші навіть не здогадуються про його існування» [9].

Аксіологічна реінтерпретація «Лебединого озера» у контексті хореографічного мистецтва та балетного жанру здійснюється сьогодні між культурами, що розмежовані часом, реальним та символічним простором, супроводжуючи творчі прояви втілення вторинного художнього образу у нову форму, що сприймається комплексно-чуттєво.

Іншим типом реінтерпретації найвідомішого балету можна назвати вербальну (оповідання С. Параджанова «Лебедине озеро. Зона») та візуальну. Інтерпретація образів балету як елементів абсурду, карнавалу, з'явився в українському культурному просторі у 90-х роках ХХ ст. як апеляція на

вічне «Лебедине озеро» під час політичних криз 80 – початку 90-х років на радянських телеканалах та пасіонарний прояв актуалізованих цінностей свободи і достоїнства – фундаментального ядра, безумовних цінностей українського соціуму.

Українські митці тиражували «уламки» «Лебединого озера», відтворюючи їх в експериментальних відео-практиках, фотографічних студіях, у живописі: виокремлювалися знаки-символи балетного костюму, ознаки монотонної зацикленості, крихкої балетної жіночності у протиставленні з чоловічою кремезністю, що руйнувало культурфілософську парадигму балету як непорушної класики і гордості та стверджувало нову аксіологічну оптику – символ розпаду, «лебедину пісню» радянської епохи. Такі «балетні образи» в українському мистецтві стали майже звичними. У дослідженні Г.Скляренко зазначає найбільш яскраві з них: балерини у поясах смертників, балет на людських кістках, моряки або шахтарі у балетних пачках та ін. «Балет ... правив за метафору тої “офіційної культури”, яка прикривала антилюдяність повсякдення», – зазначає Галина Скляренко про роботи Арсена Завадова [13; 82].

На прикладі аналізу знакових робіт двох найвідоміших українських художників, які працювали з балетом у 1990-2000-х роках – А. Савадова і В. Цаголова Роксолана Маляр поглиблює розуміння аксіологічної трансформації ідеологічно заангажованого радянського балету. У 90-х роках ХХ ст. українські художники констатують повне вихолощення, порожність та безсилість радянської влади метамовою її культурного символу – класичного балету, який в результаті постійної експлуатації втратив зміст і силу. Гротескні елементи балету з'являються в роботах А.Савадова; а у спільному з Г. Сенченком відео «Голоси любові» (1994 р.) команда військового корабля «Славутич» переодягається в білі пачки (сьогодні з «прирощеним смислом» – алюзія з крейсером «москва» та іншими потопленими «плавзасобами»); у 1996 р. художник працює над серією натурників, одягнених у балетні костюми; до 1997 р. – над вражаючою культовою серією «Донбас-Шоколад».

Р. Маляр зацікавлюється також питанням, чому саме танцівниця в балетній пачці, а не танцівник є більш очевидним символом балету?» [6]. Історико-культурні балетні смисли з ХІХ ст. увібрали в себе «чоловічий функціонал за призначенням», коли танцівниця сприймалася глядачами-чоловіками як специфічний «об'єкт споглядання досконалий і хвилюючий, але потенційно (сексуально) доступний. Її підпорядкованість і водночас сила полягає в «бутті під поглядом» – словами Лори Малві, «*to-be-looked-at-ness*» [6]. Гендерний баланс акцентують вищезгадані українські художники використанням балетних сцен, в яких на контрасті з образами асексуальних безтілесних танцівниць завжди присутні приземлені сексуальні елементи, що відображають чоловіче уявлення про подвійну природу жінки – сексуального і водночас невинного створіння.

Особливого значення в художніх творах А. Савадова та В. Цаголова набуває поза лебедя, нахиленого до землі зі заведеними за спину руками, що одночасно імітує птаха та означає зломленість, жіночу підпорядкованість, безмовність чоловіків–військових або шахтарів; «дерев'яна» пластика незграбних героїнь означає грандіозну підміну смислів, маскарад із переодяганням; синхронізація балетного руху з мілітаризованими побутовими елементами життя (поліцейські, військові), воєнною атрибутикою (автомати, ракети, пояси смертників) набуває універсального культурного коду воєнної імперської загрози.

Реінтерпретовані художні тексти пристосовують первинну «велику історію» балету до зовсім нового, сучасного гуманітарного дискурсу та нової аудиторії. Провідна ідея аксіологічної оптики реінтерпретації балетної спадщини у сучасних умовах життя висловлена у балетній творчості Радю Поклітару – балетному проєкті «ДискриміНАЦІЯ» на музику Г. Генделя та В. Сильвестрова (Академічний театр «Київ Модерн-балет» за фінансової підтримки Українського культурного фонду, прем'єра 20.10.2023 р.). Балетмейстер зазначає: «... все яскраво емоційне, нехай і з негативним забарвленням, у нашому житті є чудовим об'єктом для вивчення та роздумів шляхом створення хорео-режисерського тексту – тіла балетної вистави» [10]. Структурна побудова балету, що складається з низки новел-притч, творить метафору ув'язнення живої людської душі у пастці зовнішньої оболонки штучних індустріальних конструкцій, транлює нелінійні та узагальнені смисли взаємозалежності Всесвіту і Людства на основі цінностей демократичного цивілізованого світу, усвідомлення людиною своєї ідентичності та націєвідповідності.

Висновки. У сучасному взаємозалежному світі, що динамічно змінюється, культурні смисли балетної спадщини під впливом глобальної трансформації світу перейшли в інший аксіологічний вимір. Попри розмаїття інтерпретацій виокремилася відчутна тенденція до інтертекстуальної та міжтекстуальної взаємодії художнього тексту балету у новій системі цінностей. У вторинних художніх текстах, які повністю нівелюють знання про вихідний текст, забезпечується реалізація закону естетичного впливу порушення інерції сприймання або інтенції ефекту очікування, що є історично заданими значним досвідом інтерпретації класичного тексту.

Досвід реінтерпретації актуалізує дисгармонію елементів художньої комунікації балетної спадщини, що відповідає динамічним змінам в сучасному світі, ситуаціям непорозуміння, конфліктів і зіткнень та вимагає подальших пошуків нових стратегій рішень. До подальших напрямків дослідження належить теорія та активна практика реінтерпретації балетної спадщини як «культурного коду», що для кожної епохи, світової та кожної національної культури має свій актуальний дискурс у новому аксіологічному вимірі.

Список використаної літератури

1. Бистрицький С. Культура і комунікація в глобальному світі. Київ : Дух і літера, 2020. 416 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного; [пер. із нім. М. Кушніра]. *Герменевтика і поетика: Вибр. твори*; [упоряд. Д. Налівайко]. Київ : Юніверс, 2001. С. 51–99.
3. Зінченко В. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка: інтертекстуальний та міжмедіальний контекст. Режим доступу: <http://naukvisnyknuau.com.ua/article/download/257327/254425>
4. Кендзьор Я. Лебедине озеро. Режим доступу: <https://pravdatutnews.com/society/2022/03/08/13938-lebedyne-ozero-v-putinskomu-boloti-video>
5. Культурні цінності Європи / за ред. Ганса Йоаса і Клауса Вігандта. Пер. із нім. Київ : Дух і літера, 2014. 552 с.
6. Мальяр Р. В костюмі лебедя. Балет і влада. Режим доступу: <https://artslooker.com/v-kostyumi-lebedya-balet-i-vlada-v-robotah-ukrainskih-mittciv/>
7. Приступенко Т., Сергєєва А. Культурний код: поняття та тенденції. Режим доступу: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/18569>
8. Півторак Ю. Танець як зброя: балет у російській культурі. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=VyzYhO3KUBQ&t=616s>
9. Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. Режим доступу: https://www.researchgate.net/publication/331059452_Balet_R_Poklitaru_Lebedine_ozero_Sucasna_versia_u_svitli_kritiki
10. Поклітару Р. Про ідею створення нового балету. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3768723-kiiv-modernbalet-za-pidtrimki-ukf-gotue-premeru-baletu-diskriminacia.html>
11. Сергєєва О. Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського. Режим доступу: <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/31693.html>
12. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / За загаль. ред. проф. Ю.С. Сабадаш; ред.-укл.: проф. Ю. С. Сабадаш, проф. І. В. Петрова. Київ : Ліра-К, 2019. С. 86-108.
13. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : Huss, 2018. С. 82.

References

1. Bystryts'kyu YE. Kul'tura i komunikatsiya v hlobal'nomusviti. Kyiv : Dukh i litera, 2020. 416 s.
2. Gadamer H.-G. Aktual'nist' prekrasnoho; [per. z nim. M. Kushnira]. Hermenevtyka i poetyka: Vybr. tvory; [uporyad. D. Nalyvayko] / Hans-GeorgGadamer. Kyiv : Yunivers, 2001. S. 51–99.
3. Zinchenko V. Balet «Za dvoma zaytsyamy» Yuriya Shevchenka: intertekstual'nyy ta mizhmedial'nyykon tekst. Rezhym dostupu: <http://naukvisnyknuau.com.ua/article/download/257327/254425>
4. Kendz'or YA. Lebedynezero. Rezhym dostupu: <https://pravdatutnews.com/society/2022/03/08/13938-lebedyne-ozero-v-putinskomu-boloti-video>
5. Kul'turnitsinnosti Yevropy / zared. Hansa Yoasa i Klausu Vihandta Per. znim. Kyiv : Dukh i litera, 2014. 552 s.
6. Malyar R. V kostyumi lebedya. Balet i vlada. Rezhym dostupu: <https://artslooker.com/v-kostyumi-lebedya-balet-i-vlada-v-robotah-ukrainskih-mittciv/>
7. Prystupenko T., Serhyeyeva A. Kul'turnyy kod: ponyattya ta tendentsiyi. Rezhym dostupu: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/18569>
8. Pivtorak YU. Tanets' yakzbroya: balet u rosiys'kiy kul'turi. Rezhym dostupu: <https://www.youtube.com/watch?v=VyzYhO3KUBQ&t=616s>
9. Pidlyps'ka A. Balet R. Poklitaru «Lebedyne ozero. Suchasna versiya» u svitli krytyky. Rezhym dostupu: https://www.researchgate.net/publication/331059452_Balet_R_Poklitaru_Lebedine_ozero_Sucasna_versia_u_svitli_kritiki
10. Poklitaru R. Pro ideyu stvorennya novoho baletu. Rezhym dostupu: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3768723-kiiv-modernbalet-za-pidtrimki-ukf-gotue-premeru-baletu-diskriminacia.html>
11. Serhyeyeva O. Struktura i funktsiyi tekstu v rannikh baletakh I. Stravins'kohu. Rezhym dostupu: <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/31693.html>
12. Suchasna kul'turolohiya: aktualizatsiya teoretyko-praktychnykh vymiriv : kolektyvna monohrafiya / Zazahal. red. prof. YU. S. Sabadash; redaktery-ukladachi: prof. YU. S. Sabadash, prof. I. V. Petrova. Kyiv : Lira-K, 2019. S.86-108.
13. Sklyarenko H. Suchasne mystetstvo Ukrayiny. Portrety khudozhnykiv. Kyiv : Huss, 2018. S. 82.

AXIOLOGICAL REINTERPRETATION OF THE BALLET HERITAGE

Kravchuk Olena – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Artistic Disciplines, Municipal Institution of Higher Education «Academy of Culture and Arts» Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod

Axiological aspects of the ballet heritage in various spheres of its interpretation and reinterpretation are considered: scientific, educational, creative. The value and interpretation dominants of the ballet heritage have been identified and revealed in accordance with the axiological dimensions of the modernity: direct citation, borrowing of individual elements, complete semantic 're-creation'. The process of reinterpretation has been deduced by the author as a phenomenon of a complete semantic reinterpretation of the tradition, when the standard and basic text performs the function of one of the elements of a new artistic system or cultural tradition. It was determined that reinterpretation means a continuous process of rethinking the traditions of the ballet heritage simultaneously through their restoration and rethinking, therefore it implies the need for active cooperation with the subject of perception, who instead of an outside observer becomes a full-fledged participant in the dialogue.

Key words: axiological dimension, interpretation, reinterpretation, values, traditional forms.

UDC 378.6 : [792.82 :124.5] - 047.37 (045)

AXIOLOGICAL REINTERPRETATION OF THE BALLET HERITAGE

Kravchuk Olena – Candidate of Pedagogical Sciences, Communal institution of higher education «Academy of Culture and Arts» Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod

Axiological aspects of the ballet heritage in various spheres of its interpretation and reinterpretation are being considered: scientific, educational, creative aspects. The value-interpretive dominants of the ballet heritage have been identified and revealed in accordance with the axiological dimensions of modernity: direct citation, borrowing of individual elements, complete semantic 're-creation'.

The author has deduced the process of reinterpretation as a phenomenon of a complete semantic reinterpretation of the tradition, when the standard and basic text performs the function of one of the elements of a new artistic system or cultural tradition. It has been determined that reinterpretation means a continuous process of rethinking the traditions of the ballet heritage simultaneously through their restoration and rethinking, therefore it implies the need for active cooperation with the subject of perception, who instead of an outside observer becomes a full-fledged participant in the dialogue.

In the context of the double aesthetics of postmodernism and metamodernist aesthetics of fluctuation, the law of breaking the inertia of aesthetic influence is implemented in the way in reinterpretation by means of creating meanings that are directly opposite to those that already exist.

The axiological denominator of social, cultural, and personal factors of the ballet heritage consideration acts as a universal mechanism of touching the historical and spiritual roots, traditions, philosophy, mythology, religion, literature, art, scientific and creative process in higher educational institutions of art education.

Key words: axiological dimension, interpretation, reinterpretation, values, traditional forms.

Надійшла до редакції 15.05.2023 р.

УДК 784.1 (430)

ХОРОВИЙ РУХ НІМЕЧЧИНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ВИМІР

Васюта Олег Павлович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри мистецьких дисциплін, Національний університет «Чернігівський колегіум» ім. Т. Г. Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-0217-3090>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.677>
vasutainna10@gmail.com

Здійснено мистецтвознавчий аналіз характерних ознак вокально-хорового руху Німеччини початку ХХІ ст. у регіональному вимірі. На прикладі творчої діяльності вокально-хорової асоціації Liederkrantz Wolnzach, Markt Wolnzach, Landkreis Pfaffenhoffen an der Ilm (Лідеркранц Вольнцах, Маркт Вольнцах, земельний округ Пфаффенгофен на Ільмі, Баварія, ФРН), обґрунтовано низку культурологічних і мистецтвознавчих положень щодо культуротворчої ролі хорового мистецтва в соціокультурному середовищі територіальної громади. Наголошено вагу хорового співу у формуванні культурної сфери місцевої спільноти. Досліджено сутність творчих принципів вокально-хорового руху в його історико-культурологічному розповсюдженні на теренах баварського регіону Німеччини. Опрацьовано зміст концертних програм локальних осередків хорової асоціації. Визначено шляхи інтеграції вокально-хорового руху в загальнонаціональну соціокультурну сферу. Виявлено синергетичний ефект діалектичної взаємодії різних сегментів музичного просвітництва, а саме: хорового співу (церковного і світського); способи опанування різноплановою музичною літературою (хоровою, музично-театральною). Зосереджено увагу на інтерпретації сучасної вокально-хорової літератури і особливостях перебігу музичних (репертуарних) зацікавлень соціуму; розглянуто особливості конфігурації мистецької інфраструктури територіальної громади, яка сформувалася на основі демократизації та плюралізації різних форм культурної практики. Окреслено ймовірні напрями методологічного дискурсу в аспекті актуального спільно європейського культурного простору.

Ключові слова: соціокультурне середовище, вокально-хоровий рух, музичне виконавство, періодизація, мистецька сфера, хоровий спів, співацька практика.

Постановка проблеми. Вітчизняне мистецтвознавство впродовж тривалого історичного періоду досліджує питання впливу музичного мистецтва на формування духовної культури суспільства. Під цим кутом зору, перед нами постає науково-дослідницька та методологічна альтернатива, вирішення якої передбачає врахування як перевірених часом вітчизняних культурологічних і мистецтвознавчих напрацювань, так і залучення актуального світового досвіду. Маємо на увазі, передовсім, вивчення спільно європейського культурного простору, відкритого до реалій минулого і сьогодення в їх предметно-просторовому і національно-культурному варіюванні, що в ході історичного розвитку не втрачають культуротворчого та музично-просвітницького потенціалу.

До речі, І. Дзюба, наголошуючи вірогідні шляхи реалізації перспектив сучасної української науки і культури в аспекті модернізації і радикального піднесення її теоретичного та концептуального рівня, закликав до «створення *дослідницьких центрів* (курсив наш) сучасного світового рівня з аналітичними і прогностичними завданнями... зорієнтованими на *світовий* (курсив наш) культурний досвід» [3; 76].

Таке припущення вченого ймовірне. Серед вірогідних напрямів наголошеної промоції може бути: концентрація дослідницької уваги на питаннях *моделювання* культуро-творчих процесів, зокрема україно-німецького культурного ареалу в його міжрегіональному і міжнаціональному вимірах [16]; дослідження актуальних аспектів філософії і педагогіки мистецтва крізь призму модерних тенденцій європейської наукової думки [15]; менеджмент соціокультурної діяльності (в тому разі й менеджмент філармонійної концертної діяльності) [1]; популяризація національного культурного продукту у «світовому часопросторі» (Г. Карась) [4]. Водночас акцентоване судження формує певний «культурний оптимізм» (І. Дзюба) та становить науковий інтерес для українських мистецтвознавців [5].

Як наголошував А. Лащенко (культурно-громадський діяч, науковець, хормейстер, який послідовно досліджував і популяризував динамічні процеси «хорового відродження» України кінця 90-х рр. минулого століття): «Дійсно, прийшов час, коли вивчення вітчизняної музики досягло рівня самодостатності, і ми можемо поглянути на неї ширше, тобто з *позиції системи* (курсив наш), в якій музика функціонує» [1; 269].

Через те, вивчення особливостей функціонування локального осередку хорового мистецтва Liederkrantz Wolnzach, Markt Wolnzach, Landkreis Pfaffenhoffen an der Ilm «з позиції системи, в якій музика функціонує» (А. Лащенко), координує, з нашої точки зору, декілька взаємопов'язаних мистецтвознавчих векторів наукового виміру, а саме: *регіональний, загальнонаціональний і спільно європейський*. Зазначений дослідницький напрям наукового бачення формує головний *методологічний* вектор розвідки і сприяє усвідомленню горизонтальної «поліфонічності» та «благозвучності» як української, так і німецької культури в «симфонізованому» суголоссі європейського культурного простору. Тобто, *регіонально-культурологічний* ракурс наукового пошуку сприяє усвідомлення цілісності європейського мистецького простору і *моделює* імовірні шляхи його розвитку на умовах міжкультурної комунікації.

«У сучасній українській культурі, – наголошував І. Дзюба, – недостатньо використана регіональна *багатоманітність* і водночас її *соборно-цілісний образ* (курсив наш)» [3; 76]. У той же час, спостерігаємо стійку тенденцію зростання наукового інтересу до змісту тих локальних культуро-творчих рухів, які виходять за межі регіонального мистецького явища і стають вагомою часткою загального річища духовної культури.

Як приклад, пошлемося на праці О. Васюти «Музична культура Чернігівщини ХХ – початку ХХІ століть (композиторська творчість та виконавство)» [1]; С. Виткалова «Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності» [2]; Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» [4]; В. Личковаха, М. Загорулько «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці» [5]; Karl Hausberger – Benno Hubensteiner «Bayerische Kirchengeschichte» (Карл Хаусбергер – Бено Хубенштайнер «Історія баварської церкви») [10] та ін.

Наведені свідчення фіксують ефективність методологічних принципів «мистецької регіонології» у вітчизняному і світовому науковому середовищі. У такий спосіб «історико-культурологічне регіонознавство» створює широкі пізнавальні можливості у напрямі теоретичних узагальнень духовної культури суспільства і виступає сьогодні в якості *комплексної* галузі знань, здатних піднести мистецтвознавчу науку на новий якісний рівень.

Так, через узагальнення питань історичної трансформації вокально-хорового руху на рівні соціокультурного локусу Markt Wolnzach констатуємо досягнення *концептуалізації* загального творчого процесу, як із точки зору музично-історичного розвитку художньо-стильових локацій, так і в аспекті особливостей *вокально-хорової* культури, що є вагомою часткою мистецького спадку європейських народів у її просторовому виявленні.

У такий спосіб дослідження окремих осередків історико-культурологічної дійсності Німеччини створює дослідницькі умови для з'ясування україно-німецьких «духовних паралелей» спільно європейського культурного ареалу. Подібний підхід акумулює в собі науковий потенціал і має чітку перспективу свого подальшого дискурсу в сучасному вітчизняному мистецтвознавчому просторі (Приміром, аналіз *аналогічних* культуро-творчих тенденцій епохи німецького Biedermeier – поезії і музики ранніх романтиків епохи т. зв. «маєткової культури» України [7]).

Отож, багатовекторність окресленої теми потребує як теоретичної, так і вокально-хорової концептуалізації проблеми дослідження. З цією метою буде залучено такі поняття як «соціокультурне середовище» і «хорове мистецтво»; «виконавство та музично-стильова і вокально-хорова локалізація»; «композиторська творчість»; «національні особливості й міжрегіональний контекст».

Аналіз основних досліджень і публікацій. Поширення різних аспектів вокально-хорового мистецтва на теренах спільно європейського культурного ареалу знайшли своє відбиття у працях вітчизняних і закордонних науковців. Теоретичні та культуротворчі аспекти духовної культури визначені вченими і практиками, як А. Авдієвський, Д. Антонович, В. Антонюк, О. Бенч, Т. Булат, О. Васюта, В. Виткалов, С. Виткалов, Н. Герасимова-Персидська, М. Гобдич, М. Гордійчук, Б. Гнидь, В. Іванов, Г. Карась, Л. Кияновська, М. Колесса, Л. Корній, Н. Корольок, М. Кречко, В. Кузик, А. Лашенко, В. Личковах, К. Майбурова, П. Муравський, К. Пігров, В. Рожок, Б. Сюта, О. Тимошенко, В. Федь, Б. Фільц, М. Юрченко, P. Gülke, K. Hausberger, V. Hubensteiner, A. Kendall, M. Raeburn, D. Schwanitz, R. Sneider та ін.

Метою дослідження є вивчення культуротворчого впливу вокально-хорового мистецтва на духовне життя територіальної громади Markt Wolnzach, Landkreis Pfaffenhofen an der Ilm (Маркт Вольнцах, земельний округ Пфаффенгофен на Ільмі, Баварія, ФРН).

Виклад матеріалу дослідження та його основні результати. Історичні умови формування *Liederkrantz Wolnzach, Landkreis Pfaffenhofen an der Ilm*. Культурологічний екскурс. Markt Wolnzach є типовим баварським містечком із достатньо розвинутою соціальною і виробничою інфраструктурою переважно промислового та сільськогосподарського спрямування [11; 13]. Яскравим свідченням економічних пріоритетів місцевої громади стало відкриття у другій пол. ХХ ст. провідного в баварському регіоні Deutsches Hopfenmuseum (Німецький музей хмелю), що характеризує містечко як регіональну «столицю хмелю». Сучасна соціокультурна інфраструктура Markt Wolnzach включає в себе функціонування навчальних закладів різного освітнього рівня (початкова школа, середня школа, гімназія, приватна музична школа, функціонування різних форм професійної освіти). Високий соціальний і культурний авторитет мають місцеві римо-католицька (Kath. Kirche. St. Laurentius; Die Kirche St. Laurentius ist die Pfarrkirche der katholischen Gemeinde); лютеранська церкви (Evang. Luth. Auferstehungskirche; Die Auferstehungskirche dient der evangelisch-lutherischen Gemeinde in Wolnzach); вокально-хорова асоціація Liederkrantz Wolnzach; духовий оркестр Marktkapelle Wolnzach. У місті функціонують різноманітні національно-культурні, спортивні та наукові товариства, зокрема історичне (Geschichtszirkel) під керівництвом краєзнавця Руді Пфаб. Серед мистецьких пріоритетів місцевої громади провідні позиції посідає хоровий спів (світський і церковний), гра на духових музичних інструментах, театральна-сценічна та хореографічна аматорська діяльність. Учасники художніх колективів, духовий оркестр та ін. активно впливають на формування мистецької атмосфери місцевої територіальної громади та її округи.

Наголосимо на фактологічній базі дослідження. Її основу формують наступні чинники: статут Liederkrantz Wolnzach; висновки експертного середовища, зафіксовані у виданнях місцевої краєзнавчої літератури; журнали відвідувань хорових занять, протоколи зібрань, афіші виступів, концертні програми; спогади учасників співочого товариства, зафіксовані автором; матеріали доповіді, озвученої під час урочистого зібрання з нагоди 175-річного ювілею Liederkrantz Wolnzach; авторське опрацювання різноманітної мистецької інформації регіонального рівня.

Liederkrantz Wolnzach, як хорова асоціація, включає в себе хорові колективи, що територіально належать до вольнцахської округи і мають творчий взаємозв'язок упродовж тривалого часу. Історія виникнення місцевого осередку сягає середини ХІХ ст. (1848 р.) і тісно пов'язана з розвитком національно-культурного руху Німеччини першої пол. ХІХ ст. у формі Biedermeier (Той час позначений не лише прискоренням фундаментальних змін у суспільно-економічній і політичній сфері європейських країн, але й динамічним наповненням різних форм мистецтва (література, поезія, образотворче мистецтво, театр, музика) новим духовним змістом) [8-9, 12, 14, 17].

У хронологічному аспекті утворенню Liederkrantz Wolnzach передувала поява місцевого відділення Leseverein Wolnzach (Товариство книги Вольнцах) (1846 р.). Важливим напрямом діяльності зазначеного товариства стала можливою організація відкритих публічних бібліотек-читальнь, що здійснювало позитивний вплив на загальний обіг художньої і релігійної літератури в соціальному середовищі місцевої громади. До речі, ця форма культурної дії зберігає свій просвітницький потенціал до нашого часу і

функціонує нині у формі Marktbücherei Wolnzach (громадська бібліотека Вольнцах), де на безкоштовній основі поширюється література різного культурно-мистецького спрямування [13].

Просвітницька діяльність Leseverein Wolnzach поступово утворила соціокультурний загал, що поєднував різновекторні художні зацікавлення і сприяв появі місцевого співочого осередку. 1848 р. відбулося фактичне злиття обох товариств під спільною назвою Liederkrantz Wolnzach (головою новоствореного товариства обрано Glasermeister Johan Hofstetter). Новоутворене правління поставило за мету реалізацію наступних факторів духовного впливу на життя громади: 1) формування основ співацької культури чоловічої частини місцевого населення (Ausbildung des Männergesangs); оволодіння навичками церковних піснеспівів (Heranbildung in der Kirchenmusik) [6].

На ту пору Liederkrantz Wolnzach було першим сформованим і суспільно визнаним мистецьким осередком у просторі ландшафтного регіону Баварії *Hallertau* (Халлертау – культурний ландшафт у Баварії з площею понад 2400 км². Сьогодні це найбільша безперервна зона вирощування хмелю у світі. Приміром, у 2016 р. тут вироблено майже 86% хмелю, переробленого в Німеччині і майже 34% у світі) [25].

До початку Першої Світової війни (1914 р.) співоче товариство здійснювало системний культуротворчий вплив на духовне життя місцевої громади [6].

У часи 1914-1920 рр. призупинило свою діяльність. Лише після остаточного завершення воєнних дій цього періоду, тобто через шість років, повернулося до звичного ритму мистецької життєдіяльності [6].

У 1920 р. відбулося обрання нового складу правління Liederkrantz Wolnzach на чолі з Zech Albert, Apotheker (З. Альберт, аптекар). На посаду головного диригента запрошено досвідченого музиканта Йохана Гаула (Johann Gaul). (Впродовж наступних 30-50-х рр. ХХ ст. творчу частину товариства очолював диригент Ludwig Eisl (Людвіг Ейсл). Від цього часу робоча документація Liederkrantz (журнали відвідувань хорових занять, протоколи зібрань, афіші виступів, концертні програми тощо) ведуться з великою ретельністю до сьогодні. Членський внесок на той час становив 1/2 пива = 20 пфенігів [6].

Упродовж наступних двох десятиріч (1920-1940 рр.) співоче об'єднання значно розширило сферу свого впливу на культурне життя громади. Завдяки послідовній музично-виховній роботі, здійснюваній головними диригентами товариства, відбулося помітне зростання музичної культури, що створювало мистецькі умови для поетапного опанування різноплановою музичною літературою (хоровою, музично-театральною тощо). Для підготовки окремих музичних творів Liederkrantz залучав до співпраці місцевих оркестрових музикантів, що сприяло сценічному втіленню доступних музично-театральних дійств, оперет, концертних програм тощо. Приміром, у той час отримали нове сценічне життя низка популярних в німецькомовному середовищі оперет, а саме: «Der Hollerdauer Fidel» (Der Holledauer Fidel ist ein niederbayerisches Singspiel (Operette) in drei Akten des Komponisten Erhuterard Kutschenreuter); «Der fidele Bauer» von Leo Fall; «Lumpazi Vagabundus» von Robert Stolz та ін. («Голландський Фідель» – нижньобаварський зінгшпіль (оперета) на три дії композитора Ерхутерарда Кутшенройтера); «Fidele Bauer» Лео Фолля; «Lumpazi Vagabundus» Роберта Штольца) [6, 19, 22].

У той час проходили кардинальні *структурні* зміни в організаційно-творчій діяльності співочого утворення. Цьому передували відкриті громадські обговорення актуальних питань хорового життя за участі широкого кола прихильників музичного мистецтва. В результаті громадянського діалогу Liederkrantz вперше за всю попередню історію залучає до спільного виконання хорової музики жіночу частину місцевої громади. У результаті цього в межах територіальної громади вперше з'явився *мішаний хор* у складі чоловічих (тенори, баси) і жіночих (сопрано, альти) голосів. Як свідчить хроніка: «Включення вечорів мішаного хору викликало тривалу дискусію, і було вирішено проводити вечір мішаного хору по понеділках кожного місяця на додаток до трьох вечорів чоловічого хору» [6].

Зазначені нововведення пов'язані передовсім із діяльністю жіночих емансипаційних рухів, що зазнали значного поширення в європейських країнах кінця ХІХ – початку ХХ ст. [8; 153].

Поширення в Німеччині націонал-соціалізму як офіційної ідеології; Друга світова війна (1939-1945 рр.), – стали суворим випробуванням для Liederkrantz Wolnzach. Зокрема, 1939 р. до лав армії була призвана значна частина чоловічого складу товариства (понад 16 співаків), що мало вкрай негативні наслідки для його подальшої діяльності впритул до тимчасового припинення в часи 1940-1948 рр. [6].

За ініціативи Міхаеля Майра, директора початкової школи у Вольнцаху та музиканта Людвіга Ейсла співоче товариство повернулося до звичного ритму своєї діяльності лише у 1948 р. Серед організаційно-творчих нововведень цього часу необхідно відзначити створення на базі Liederkrantz Wolnzach громадського *музичного комітету*, що розширювало творчий діапазон його впливу на мистецькі процеси, стимулювало пошук нових форм музичного життя.

Зростання виконавської культури цього періоду наочно ілюструє *концертна програма* творчого вечора, що відбувся впродовж 1951 р. [Додаток А]. У її реалізації досягнуто гнучке поєднання музичних

творів різних стилів і напрямів: епохи романтизму (Шуберт, Вагнер, Вебер, Верді); популярної театральної музики початку ХХ ст. (Кальман та ін.); творів вокальної та інструментальної музики у різних формах концертного втілення (соло, дует, терцет, квартет, оркестр).

Вшанування 110-річчя від часу заснування вокально-хорової асоціації, стало особливою віхою в історії Liederkrantz Wolnzach (1958). Цього року співоче об'єднання було удостоєне найвищої відзнаки федерального Президента в галузі аматорської хорової діяльності Німеччини – *Зельтерплакете*. У вітальній адресі, зокрема зазначалося: «Dem Liederkrantz Wolnzach verleihe ich die Zelterplakette als Auszeichnung für die in langjährigem Wirken erworbenen Verdienste um die Pflege der Chormusik und des Deutschen Volksliedes. Bonn, den 1. 6. 1958 – Der Bundespräsident Theodor Heuss» («Я нагороджую орденом Зелтера співочий колектив Liederkrantz Wolnzach за багаторічні заслуги у розвитку хорової музики та німецької народної пісні. Бонн, 1 червня 1958 р. – Федеральний президент Теодор Хойс») [6].

(Зельтерплакете, як почесна президентська відзнака в галузі культурно-мистецької діяльності, заснована Президентом ФРН Т. Хойсом 1956 р. на честь видатного німецького музиканта, професора, композитора і диригента Карла Фрідріха Зельтера (1758-1832 рр.) [20]. Щороку Президент ФРН нагороджує цією відзнакою аматорські хори, які безперервно протягом 100 років і більше здійснюють особливий внесок у розвиток хорової музики, популяризацію німецької народної пісні, а отже, сприяють збагаченню культурного життя суспільства. Щорічне вручення почесної відзнаки відбувається традиційно за три тижні до Великодня і охоплює усі федеральні землі Німеччини). Так, у межах Баварії, президентську відзнаку отримали лише чотири регіональні осередки Liederkrantz [6].

У другій пол. ХХ ст. за ініціативи головного хормейстера Liederkrantz – Альфонса Зігмунда (очолював музичну частину товариства у період 1960-2000 рр.), відновилася діяльність *мішаного хору* (1965 р.); запроваджено різні форми хорового виконавства, а саме: Adventsingen (Різдвяний спів) (1976 р.); весняні та цвинтарні співи; участь у богослужіннях на честь великих релігійних і державних свят. Для прикладу, наведемо одну з програм із циклу Adventsingen – Liederkrantz Niederlauterbach, як асоційованого члена хорового об'єднання Liederkrantz Wolnzach [Додаток Б].

У період 2000-2020 рр. при Liederkrantz (голова правління Вернер Брунер, хормейстера Андре Барон) на постійній основі діяли чоловічий (Männerchor), жіночий (Frauenchor), мішаний (Gemischter Chor), молодіжний хор (Projektchor). Подібні організаційно-творчі нововведення зміцнювали соціальну базу хорового руху; наvertsали молодь до хорового співу; перетворювали співочий осередок у дієву форму музичного просвітництва.

Пандемія коронавірусу (2019-2022 рр.) призупинила репетиційну і музично-виконавську діяльність товариства. Відновлення роботи відбулося у другій пол. 2022 р. Вимушена перерва призвела не лише до зменшення кількості учасників Liederkrantz, а й до змін у складі організаційно-творчого керівництва. На сьогодні, правління хорової асоціації працює у формі команди менеджерів: Гудера Регіна, Спінс Мартіна, Ланг Халтер Еві і має у творчому складі лише *мішаний хор*. Після тривалих пошуків, на посаду головного диригента запрошено Бенедикта Хьогля (фахівець у галузі церковної музики; вихованець мюнхенської і регенсбурзької школи хорового співу).

Організація творчого процесу. Функціонування Liederkrantz Wolnzach базується на основі статуту, укладеного з урахуванням демократичних принципів організаційно-творчої роботи в галузі аматорського мистецтва, а саме: добровільність участі кожного у співочих зібраннях (як вияв духовних устремлінь особистості); відсутність жорстких професійних вимог до рівня музичної грамотності та досвіду хорового співу; створення атмосфери щирості і взаємної поваги під час хорових занять і концертних виступів; спільне проведення часу як своєрідна духовна еманация всередині хору (як уподібнення «хоралів небесних» в душі співаючого та творча піднесеність співацької постави під час хорового співу); підбір хорового репертуару, який відповідає співочій традиції Liederkrantz; врахування мистецьких смаків хористів і *розвивального* компоненту хорового співу, тобто залучення до співочого репертуару музичних творів у відповідності до виконавських можливостей хористів, зорієнтованого на *випередження* попередньо досягнутого творчого рівня з врахуванням стильового різноманіття хорової музики.

Переконливим свідченням зростаючої уваги до Liederkrantz Wolnzach є виділення обладнаної вокально-хорової репетиційної аудиторії, рояля і фортепіано на базі Rathaus (місцева ратуша).

Організація репетиційного процесу передбачає декілька суттєвих складників: хорові репетиції проходять щосередини від 19.30 до 21.00; регулярність відвідувань хорових занять і концертів фіксується особистим підписом кожного члена товариства у відповідному журналі.

Структура кожної хорової репетиції передбачає наступні елементи: проведення дихальної гімнастики (співацьке дихання відрізняється від природнього і підкоряється особливостям структурної будови хорового твору); виконання фізичних вправ, спрямованих на активізацію голосового апарату; хорова вокалізація різноманітних послідовностей щодо формування співацької артикуляції і дикції у комбінації голосних і

приголосних; виконання хорових вправ у висхідному і низхідному порядку; концентрація співацької уваги щодо досягнення високої вокальної позиції, м'якого об'ємного звучання без зайвої голосової напруги тощо.

Реалізацію окремих принципів музичного виконавства розглянемо на прикладі заняття, присвяченого вивченню хорового твору естонського композитора Arvo Pärt «Da pacem, Domine». (Арво Пярт (1935 р.) один із найвідоміших представників світового музичного постмодернізму, першовідкривач музичного стилю *tintinnabuli* (від лат. «дзвоники»)) [21].

Хорова композиція «Da pacem, Domine» віддзеркалює певні особливості григоріанських монодичних піснеспівів (сувора ритміка, використання антифонного голосоведіння, прозорість звучання). Хорова партитура передбачає поетапне виконання хористами різних тризвуч'їв та акордових співзвуч'їв у відповідності до авторського композиційного стилю, чим досягається ефект тональної модальності у поєднанні ритмічних модусів *tintinnabuli*. Цьому також сприяє звернення композитора до давніх традицій *невматичного співу*, коли на один склад молитовного тексту припадає декілька звуків хорової мелодії. Приміром, фрагмент тексту композиції «...*in diebus nostris...*» охоплює вісім тактів партитури. Композитор свідомо не фіксує ключових знаків на початку кожного нотоносця хорової партитури. Це є виявом певного уникнення класичних принципів тональної системи та свідченням використання особливостей монодичної пісенності, побудованої у даному випадку за принципом звуковисотної організації ритмічних модусів *tintinnabuli*. Автономність мелодійного розвитку кожної хорової партії (її ритмобудова) формує міцний фундамент для творчого втілення твору сучасної хорової музики. З цією метою Бенедикт Хьогль активно використовує різні елементи *хорового сольфеджіо*: інтонаційні та ритмічні вправи, побудовані на основі музично-виконавського матеріалу хорової партитури вказаного твору; фіксує досягнення тональної злагодженості у кожній хоровій партії; досягає тембральної гармонії при виконанні окремих акордових співзвуч'їв і складних у інтонаційному відношенні інтервалів (збільшеної кварта зокрема); прагне досконалості хорового ансамблю при виконанні акордових співзвуч'їв у їх широкому розташуванні; привертає увагу до особливостей вокально-хорового втілення різних секундових послідовностей (сі-бемоль, ля, соль і ін.); прищеплює навички хорового співу із використанням складних метричних груп (6/4 і ін.).

Послідовна організація музично-хорової справи мотивує учасників і сприяє налагодженню концертно-виконавської діяльності як завершального етапу широких організаційно-творчих дій співочого об'єднання, що відповідає головному статутному принципу: «Продовжувати традиції, займатися та здобувати нове!» («Fortführen von Traditionen, Anpacken und Ausprobieren von Neuem!») [6]. Яскравим свідченням виконавських можливостей хористів став колоритний ювілейний концерт, присвячений 175-річчю від часу заснування Liederkrantz Wolnzach. (Мистецьке дійство, тривалістю понад п'ять годин, проходило у концертній залі Deutsches Hopfenmuseum Markt Wolnzach 25.06.2023 р.).

У реалізації ефектної творчої програми взяли участь асоційовані члени Liederkrantz Wolnzach: Liederkrantz Niederlauterbach (Лідеркранц Нідерлаутербаха); Männerchor (чоловічий хор); Projektchor (молодіжний хор); Berges-Rhythmik-Kinds (дитяча студія гри на ударних музичних інструментах); Windstärke 5 (мистецьке об'єднання «Сила вітру 5») та ін. [6].

Проведення ювілейного заходу набуло не лише виразної соціокультурної мобільності хорового мистецтва, але й стало яскравим свідченням його просвітницької місії у просторі духовного життя територіальної громади.

Висновки. У контексті наголошених дослідницьких напрямів, Liederkrantz Wolnzach, Landkreis Pfaffenhoften an der Ilm виступає і в якості регіональної моделі хорового виконавства і, водночас, є прикладом широкомасштабного запровадження мистецького феномена у культурний простір соціуму. У будь-якому випадку, Liederkrantz упродовж тривалого часу відіграє роль своєрідного каталізатора національно-культурної консолідації духовних і мистецьких сил місцевої громади і послідовно виконує важливу як культурно-просвітницьку, так і музично-виховну функцію.

Знаючи соціокультурної і міжрегіональної трансформації, Liederkrantz Wolnzach функціонує за реалій *соціокультурного простору* Німеччини XIX – початку XXI ст. Як форма мистецької діяльності, набирає ознак певної субкультури і є невід'ємною частиною, фактором і атрибутивною складовою характеристики духовного життя територіальної громади.

Водночас дослідження сутнісних чинників вокально-хорової асоціації Liederkrantz, як мистецького соціокультурного феномена регіонального рівня, - сприяє усвідомленню цілісності культурного простору країни впродовж тривалого історичного періоду і стає виявленням процесу діалектичної взаємодії різних моделей духовної комунікації соціуму від епохи Biedermeier (початок XIX ст.) до сучасних просторових локацій художньої творчості першої третини XXI ст.

У той же час, розвідка не вичерпує усієї проблематики історичних і теоретичних контентів вокально-хорового руху регіону. *Перспективними виявляються* конкретизація хорового репертуару

окремих мистецьких осередків за особливостями музично-стильових локацій; дослідження різних етапів співацької культури в контексті багатогранності хорового виконавства з використанням різнопланової хорової стилістики щодо голосоведіння, вокальної манери, хорової фонетики; співу а cappella у складі однорідних (чоловічих, жіночих) та мішаних хорів; особливостей диригентської інтерпретації окремих творів музичного мистецтва в контексті хорового виконавства європейського культурного ареалу.

Нам видається й інший очевидний факт сучасної «актуальної культурної свідомості» (І. Дзюба), який засвідчує існуючу проблему щодо обсягу вітчизняних досліджень мистецтвознавчого характеру, спрямованих на вивчення музичних процесів, зокрема в німецько-українському культурологічному і музикознавчому ракурсі. Не викликає сумніву, що наголошення певних духовно-творчих паралелей німецького і українського спільно європейського культурного простору в його історико-культурній плюралізації та специфікації творчого функціонування (вокально-хорового зокрема) за умов минулого і сьогодення, формує додаткові «горизонтальні мотиви» (І. Дзюба), здатні своєю поліфонічною сутністю гармонізувати різні вектори націє-культуро-творчих дій української держави.

Список використаної літератури

1. Васюта О. П. Музична культура Чернігівщини XX – початку XXI століть (композиторська творчість та виконавство): монографія. Чернігів : Вид. «Десна Поліграф», 2019. 384 с.
2. Виткалов С. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. 461 с.
3. Дзюба І. М. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998. 372 с.
4. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.
5. Личковах В., Загоруйко М. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці. Чернігів : Вид. «Десна Поліграф», 2016. 272 с.
6. Поточна документація Liederkranz Wolnzach (статут, концертні програми, журнали відвідувань хорових занять, протоколи зібрань, спогади).
7. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початку до часу реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія наук у США, 1956. 511 с.
8. Bertelsmann JUGEND LEXIKON. Wissen Media Verlag GmbH, Gütersloh/München, 2008. 719 s.
9. Dietrich Schwanitz BILDUNG: Alles, was man wissen muss. Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2002. 697 s.
10. Karl Hausberger-Benno Hubensteiner. Bayerische Kirchengeschichte: Süddeutscher Verlag, 1987. 400 s.
11. Kastner E./Nemetz N./Zablowsky R.. Wolnzach und sein Gewerbe – ein Blick zurück. Verlag Wolnzacher Anzeiger, 1984. 83 s.
12. Manuel Albrecht. Carl Spitzwegs Malerparadies. München : Schuler Verlagsgesellschaft, 1974. 175 s.
13. Paulinus Fröhlich: Wolnzach: Chronik eines Hallertauer Marktes. Herausgeber und Verlag: Markt Wolnzach, 1980.
14. Peter Gülke Schubert, Brahms, und das Erbe Beethovens. Schubert und Brahms: Kunst und Gesellschaft im frühen und späten 19. Jahrhundert; Dokumentation der Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3. – 25. November 1997 / Arnfried Edler (Hg). – Augsburg : Wissner, 2001 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; Bd.11). S. 21-32.
15. Rudolf Steiner Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Rudolf Steiner Verlag. Dornach Schweiz, 1989. 240 s.
16. <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream>
17. <https://www.liederkranz-schweinfurt.de/geschichte/>.
18. <https://www.hopfenland-hallertau.de/die-hallertau>
19. <https://www.radioswissclassic.ch/de/musikdatenbank/musiker/>.
20. <https://www.deutscher-chorverband.de/service/zelter-plakette>
21. <https://uk.wikipedia.org/wiki/ArvoPiert>
22. https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Holledauer_Fidel

References

1. Vasiuta O. P. Muzychna kultura Chernihivshchyny XX – pochatku XXI stolit (kompozytorska tvorchist ta vykonavstvo): monohrafiia. Chernihiv : Vyd. «Desna Polihraf», 2019. 384 s.
2. Vytkalov S. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PP DM, 2012. 461 s.
3. Dziuba I. M. Mizh kulturoiu i politykoiu. Kyiv : Sfera, 1998. 372 s.
4. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Typovit, 2012. 1164 s.
5. Lychkovakh V., Zahorulko M. «Chernihivski Afiny»: vid Baroko do Postmodernu v estetytsi. Chernihiv : Vyd. «Desna Polihraf», 2016. 272 s.
6. Potochna dokumentatsiia Liederkranz Wolnzach (statut, kontsertni prohramy, zhurnaly vidviduvan khorovykh zaniat, protokoly zibrany, spohady).

7. Chyzhevskiy D. I. Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatku do chasu realizmu). Niu-York : Ukrainska Vilna Akademiia nauk u SShA, 1956. 511 s.
8. Bertelsmann JUGEND LEXIKON. Wissen Media Verlag GmbH, Gütersloh/München, 2008. 719 s.
9. Dietrich Schwanitz BILDUNG: Alles, was man wissen muss. Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2002. 697 s.
10. Karl Hausberger-Benno Hubensteiner. Bayerische Kirchengeschichte: Süddeutscher Verlag, 1987. 400 s.
11. Kastner E./Nemetz N./Zablowsky R.. Wolnzach und sein Gewerbe – ein Blick zurück. Verlag Wolnzacher Anzeiger, 1984. 83 s.
12. Manuel Albrecht. Carl Spitzwegs Malerparadies. München: Schuler Verlagsgesellschaft, 1974. 175 s.
13. Paulinus Fröhlich: Wolnzach: Chronik eines Hallertauer Marktes. Herausgeber und Verlag: Markt Wolnzach 1980.
14. Peter Gülke Schubert, Brahms, und das Erbe Beethovens. Schubert und Brahms: Kunst und Gesellschaft im frühen und späten 19. Jahrhundert; Dokumentation der Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3. – 25. November 1997 / Arnfried Edler (Hg). – Augsburg : Wissner, 2001 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; Bd.11) S. 21-32.
15. Rudolf Steiner Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Rudolf Steiner Verlag. Dornach Schweiz, 1989. 240 s.
16. <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream>.
17. <https://www.liederkranz-schweinfurt.de/geschichte/>.
18. <https://www.hopfenland-hallertau.de/die-hallertau>.
19. <https://www.radiowissclassic.ch/de/musikdatenbank/musiker/>.
20. <https://www.deutscher-chorverband.de/service/zelter-plakette>
21. <https://uk.wikipedia.org/wiki/ArvoPiert>.
22. https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Holledauer_Fidel.

THE GERMAN CHORAL MOVEMENT OF THE EARLY TWENTY-FIRST CENTURY: THE REGIONAL DIMENSION

Vasiuta Oleg – Doctor of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of Art Disciplines at the Taras Shevchenko National University of Chernihiv Collegium, Honored Artist of Ukraine

The article presents an art historical analysis of the characteristic features of the vocal and choral movement in Germany in the early twenty-first century in the regional dimension. On the example of the creative activity of the vocal and choral association Liederkranz Wolnzach, Markt Wolnzach, Landkreis Pfaffenhofen an der Ilm, a number of cultural and artistic provisions regarding the culture-creating role of choral art in the socio-cultural environment of the territorial community are substantiated. The importance of choral singing in the formation of the cultural sphere of the local community is emphasized. The essence of the creative principles of the vocal and choral movement in its historical and cultural spread in the Bavarian region of Germany is investigated. The content of concert programs of local choral association centers is analyzed. The ways of integration of the vocal and choral movement into the national socio-cultural sphere are determined. The synergistic effect of the dialectical interaction of various segments of musical education, namely: choral singing (church and secular); ways of mastering diverse musical literature (choral, musical and theatrical) is revealed. Attention is focused on the interpretation of contemporary vocal and choral literature and the peculiarities of the course of musical (repertoire) interests of society; the peculiarities of the configuration of the artistic infrastructure of the territorial community, which was formed on the basis of democratization and pluralization of various forms of cultural practice, are considered. The author outlines possible directions of methodological discourse in the context of the current common European cultural space.

Key words: socio-cultural environment, vocal and choral movement, musical performance, periodization, sociocultural activity, choral singing, singing practice.

Додаток А

Liederkranz Wolnzach (Лідеркранц Волнцах)
am Samstag, den 8. Dezember 1951, im Hollweck-Saal. Beginn 20 Uhr.

DIRIGENT: KAPELLMEISTER LUDWIG EISL

PROGRAMM

I. Teil

1. Große Fantasie aus «Thannhäuser» von Richard Wagner Begrüßung durch den Vorstand Herrn Ernst Zech.
2. Männer-Chor «Wo gen Himmel Eichen ragen» von H. Heinrichs.
3. Ouvertüre zu der Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« von Nicolai.
4. Terzett aus der Oper «Die Zauberflöte» von W. A. Mozart, Solisten: Fr. K. Pitzer, Dr. Machold und Dr. Strohofer.
5. Thema und Variationen aus dem Forellen-Quintett v. Fr. Schubert.
6. Klaviersonata «Aufforderung zum Tanz» von C. M. von Weber, Solist Herr Karl Zischang.
7. Fantasie aus der Oper «La Traviata» von Verdi.

II. Teil

8. Ouvertüre zur komischen Oper «Orpheus in der Unterwelt» von Offenbach.
9. «Mondnacht auf der Alster» Walzer für Männerchor u, Orchester von Fetras
10. «Die Csardasfürstin» Operetten-Potpourri von Kalmán.

11. Humoristische Quartette: a) Die Feinschmecker; b) Die vier Patienten von Walker.; Dr. Machold, Dr. Hirschberger, Geißlinger und Bromersberger.
12. «Im weißen Rößl» großes Stimmungs-Potpourri von Benatzky;
13. Schlußmarsch.

Додаток Б

Приклад концертної програми в межах_Adventsingen:
Liederkrantz Niederlauterbach (Лідеркранц Нідерлаутербах)

«Advent is a Leuchtn» – Liederkrantz Niederlauterbach
Begrüßung – Hr. Pfarrer Thomas Schießl
«So könnte es Weihnachten werden» von Kurt Mikula – Kinderchor
«Deutscher Tanz von 1800» – Hausmusik Schleibinger
«Marien-Advent» von Max Eham – Kirchenchor Gebrontshausen Bruchpiloten
«Lesung» – Hr. Pfarrer Thomas Schießl
«Auf, ihr Hirtenleut» – Liederkrantz Niederlauterbach
«The Rose» – Querflöten und Klavier
«Let my light shine bright» – Projektchor Niederlauterbach
«Weihnachts-Boarischer» – Hausmusik Schleibinger
«Lesung» – Hr. Pfarrer Thomas Schießl
«Herr deine Ankunft» Klaus Heizmann – Kirchenchor Gebrontshausen Bruchpiloten
«Christmas melody» – Projektchor Niederlauterbach
«Christmas Time» von Bryan Adams – Kinderchor
«In der Stille der Nacht» – Liederkrantz Niederlauterbach
«Schlussgedanken» – Hr. Pfarrer Thomas Schießl
«Macht hoch die Tür» – Gemeinsames Schlusslied

Надійшла до редакції 10.11.2023 р.

УДК 792.01

УНІВЕРСАЛІЗМ ДІЯЛЬНОСТІ БОРИСА БЕРЕСТА У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА СЛОВА В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Кукуруза Надія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри сценічного мистецтва і хореографії,
Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-3930-9422>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.678>
kukuruza.nv@gmail.com

Науково-практична діяльність Бориса Береста (1924–2001 рр.) привертає увагу, перш за все, працею «Мистецтво слова», написану в співавторстві з батьком, видатним мовознавцем Пантелеймоном Ковалевим. У ХХ – першій чверті ХХІ ст. посібник розглядаємо як єдиний в середовищі української діаспори, написаний з метою професіоналізації мистецтва слова (за аналогією – живого виразного слова, сценічної мови), мистецтва оратора (промовця) в середовищі діаспори. Б. Берест теоретично узагальнив і структурував практичний досвід із техніки й виразності мови, набутий протягом навчання в Вищій Театральній Школі м. Львова. Важлива ділянка діяльності Береста – упорядкування і видання словників із мовознавства за авторства батька.

Універсалізм діяльності Б. Береста також розглядаємо в галузях театрознавства, кінознавства, мистецтвознавства, літературознавства, журналістики; як члена громадської організації НТШ в Америці, а також як сподвижника, організатора і благодійника в галузі розвитку гуманітарної науки, культурно-мистецьких проєктів українців діаспори.

Ключові слова: діаспора, мистецтво слова, театрознавство, кінознавство, мовознавство, літературознавство, журналістика, НТШ в Америці.

Постановка проблеми. Актуальність теми універсалізму діяльності Б. Береста діаспори зумовлена, перш за все, відсутністю ґрунтовного дослідження і систематизації його активної діяльності в середовищі української діаспори протягом II пол. ХХ ст., пов'язану з галузями сценічного мистецтва, мовознавства, кінознавства, літератури, журналістики, з активною підтримкою культурно-мистецьких інституцій, проєктів, творчих особистостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Темі професіоналізації мистецтва слова в діаспорі присвячений розділ колективної монографії «Мистецтво духовних вимірів української діаспори», в якому

проаналізовано сценічно-мовний чинник театральної діяльності найвідоміших митців діаспори з молоддю [24]. В дисертаційній праці мистецтвознавиці В. Прокоп'як охарактеризовано період діяльності Вищої Театральної Школи Львова, зокрема згадано викладання проф. А. Бендерським дисципліни «Мистецтво сценічної мови», лекційний курс якого було взято за основу в розділах з техніки й виразності мови у праці Ковалевих «Мистецтво слова» [34]. Специфіку функціонування жанру мелодекламації, як найдавнішого різновиду жанрів мистецтва слова, зокрема у творчості митців діаспори, проаналізовано в праці «Мелодекламація як музичний жанр: українська специфіка буття» [18].

Мета статті – систематизувати, універсалізм діяльності Б. Береста в контексті професіоналізації мистецтва слова, його внесок у розвиток і підтримку суміжних видів мистецтв у середовищі діаспори.

Виклад основного матеріалу дослідження. За дописом Енциклопедії української діаспори щодо біографічних даних і діяльності Б. Береста [20; 53], найперше беремо до уваги інформацію про його навчання в Вищій Театральній Школі при Львівському оперному театрі, де він здобув освіту під орудою режисера В. Блавацького (акторська майстерність) і А. Бендерського (мистецтво слова).

Про безпосередній зв'язок студента Б. Береста і проф. А. Бендерського можемо твердити завдяки передньому слову в посібнику «Мистецтво слова», оскільки там вказано, що при написанні використано «курс викладачів... проф. А. Бендерського в Львівській Театральній Студії» [23; 3]. Отже, для теоретичного викладу розділів книжки «Дихання і звук», «Голос», «Виразність мови», що подають етапи розвитку фонаційного дихання, голосу й дикції, Берест використовує збережений ним курс лекцій, за якими викладач А. Бендерський розвивав у студентів техніку сценічної мови, знайомив з методикою виконання різножанрових літературних і поетичних творів, ділився особистими практичними навичками як читець.

Слід також зазначити, що довший період, вже перебуваючи на американському континенті, Берест не полишав думки про написання ще одного посібника – про акторську майстерність. Таке видання мало б стати своєрідним протестом й одночасно допомогою щодо типізованих явищ в середовищі діаспори, де театральна творчість перетворилася головно на рутину, а любителі-аматори не мають морального права називати своє мистецтво українським національним: саме так аналізує становище українського театру в середовищі діаспори Борис Берест у статті-присвяті своєму Вчителеві Блавацькому [7; 41–43].

Можемо також ствердити, що в авторському викладі «Майстерності актора» мало б бути подано теоретично-методичний матеріал щодо виховання актора В. Блавацьким, який був для Б. Береста взірцевим носієм «фаховости і глибокої теоретичної освіти в театральному мистецтві» і який ще на початку творчої діяльності усвідомлював «потребу переглядів як режисерських і акторських засобів, так суто і педагогічних чинників для виховання молодого покоління акторів» і до останнього свого дня не полишав мрії про створення української театральної школи в Америці [7; 41–43].

Про майбутню працю залишилося лише письмове оголошення: «Готується до друку нова книжка Бориса Береста «Майстерність актора». Практичний посібник для акторів, режисерів, декламаторів, драматургів, сценаристів, кінооператорів, членів театральних і фільмових груп та всіх, хто любить театр і кіно» [11; 127]. Анонс книжки вказує на те, що до неї мали ввійти розділи з праці «Мистецтво слова».

Театральна критика в контексті професіоналізації мистецтва слова. З часу навчання у Вищій Театральній Школі (Львів) та по приїзді Б. Берест на американський континент, не втрачає зв'язків з театром В. Блавацького, відвідуючи вистави театру і виступаючи рецензентом його постановок.

В якості театрального критика він здійснює порівняльний аналіз вистав за драматургією Лесі Українки, які протягом десяти років діяльності колективу вважав перлинами репертуару відомого українського режисера (прем'єри яких відбулися на сцені Львівського оперного театру): «Йоганна, жінка Хусова», «На полі крові».

Б. Берест порівнює постановки, зазначаючи, що перші вистави цих творів у Львівській опері відбулися «на технічно бездоганно обладнаній сцені, з мальовничими і вишуканими декораціями, із звуковими і світловими ефектами» [1; 3]. Сценограф В. Клех відтворив скромне, виразне, але стилізоване й промовисте середовище вистави в Нью-Йорку в невеликій залі, з застарілою системою освітлення, але «ніщо не могло залишити того глибокого враження, що його мав глядач після вистав Українського Театру під кер. В. Блавацького» [1; 3].

Водночас Б. Берест, як теоретик-практик мистецтва слова, не оминає техніки сценічного мовлення акторів, зазначаючи, що Богданові Паздрію в ролі Хуси «Шкодить... дещо надмірний темп і невиразність дикції в перших сценах» [1; 3]. Відзначаючи гру актора В. Мельника (Публій), автор статті зазначає про невідповідність ролі його творчій індивідуальності, і разом із тим його «вражає недостатнє оволодіння актором правильністю і виразністю вимови» [1; 3].

Відзначаючи виставу В. Блавацького за новітньою драматургією Дж. Пристлі «Прийшов інспектор», Берест також наголошує на своєрідному стилі вистави: в мізансценах, жестах, міміці і слові, в «дбайливо виплеканих діалогах» [13; 3].

У рецензії на музичну комедію Р. Бенацького «Я і моя сестра» Берест, схвалюючи переклад тексту І. Чолганом, робить зауваження щодо сценічного мовлення акторів: «...прозовий текст ще вимагає дбайливого шліфування діалогів і наближення до норм української літературної мови» [5; 3]. Отже, як співавтор праці «Мистецтво слова», Берест, аналізуючи постановки В. Блавацького, звертає увагу на техніку сценічної мови акторів, на дотримання норм літературної вимови, застосовуючи при цьому фахову термінологію.

Кінознавство. Простежуючи дальшу діяльність Б. Береста, можемо стверджувати, що він поступово віддалився від театрального мистецтва, – натомість, ґрунтовно досліджує розвиток українського кіна (автор першої в діаспорі критичної монографії про фільми О. Довженка (1961 р.) та «Історії українського кіна» (1962 р.)) як у світовому контексті, так і теренах України в умовах тоталітарного радянського режиму.

У дописі «Майстри мистецтв України» він аналізує, репрезентований в Нью-Йорку, двочастинний однойменний радянський фільм з інсценізацією «Майської ночі» за М. Гоголем (російськомовний, з кількома українськими піснями), а також за участі відомих оперних співаків, хорів, хореографічних колективів як такий, що «позбавлений живої душі, національного колориту»..., що має «мало спільного із справжнім національним мистецтвом...». Б. Берест із болем зазначає, що доля національного мистецтва залежить від «твердості, стійкості і витривалості українських мистців за залізною завісою» [9; 2].

Ще один такий допис стосується екранізації опери «Запорожець за Дунаєм» за оперою С. Гулака-Артемовського, здійсненої Київською кіностудією (1953 р.). Для порівняння Берест наводить ще два приклади таких звукових фільмів: 30-ті рр. ХХ ст. (Київська кіностудія і фільм В. Авраменка на американському континенті) [6; 3]. Тут автор порушує ряд проблем і водночас ставить риторичне запитання, пов'язане з поспішністю передачі такої нової кіноверсії опери за кордон.

Аналізуючи фільм із російськомовними титрами, він стверджує, що це – прихований засіб для нейтралізації націоналістичних настроїв українського народу, що перебуває в тисках радянського тоталітаризму, це – запевнення влади, що українська національна культура і мистецтво розвиваються вільно, що найкращий спосіб радянської пропаганди для широких мас населення – повернення до етнографічно-побутового театру, який відволікатиме народ від «новітнього рабства», це внесення деструктиву в монолітність рядів українських емігрантів, урешті – це свідчення занепаду української кіноіндустрії.

Найголовніше в дописі Береста пов'язане з редагуванням кіносценарію, з драматургічною канвою тексту, здійснене М. Рильським: не стало дійових осіб – Прокопа і Старого Козака, що закликає запорожців до Молитви; Султан не проявляє великодушності до Карася й Одарки; зроблено купюри в діалогах Одарки і Карася, що його намагаються зробити борцем за соціальну несправедливість, а також вождем і натхненником запорожців; Андрій промовляє загальнообов'язкові слова про «поміч від єдинокровних братів»; викинуто патріотичну молитву козаків «Владико неба і землі!», натомість введено новотвір «Спасенний день, блаженний час» – і все це як свідчення «фарисейства і підлабузницької клоунади».

Як театрознавець і кінознавець, Б. Берест також наголошує про глибоку відмінність між створенням кінофільму і його сценічною версією: оскільки в мистецтві кіна акумулює в собі набагато більше засобів виразності, то фільм не слід втілювати засобами театрального мистецтва. Причиною, знову ж таки, він вважає несвободу митців у режимі тоталітаризму [6; 3-4].

Перша вагома праця Б. Береста в кінознавстві – критична монографія «Олександр Довженко» (за особистим накладом), де творчість мистця автор пов'язує з пізнанням самотності українського народу, з початком експерименту в кіно, його виходом на світову арену [11; 3-5]. Вітаючи з'яву цієї праці, мистецтвознавець, критик, художник діаспори В. Ласовський зазначає, що вперше здійснено намагання поставити постать Довженка «поцейбіч фронту нашого змагу з Москвою.., (праця – Н. К.) до деякої міри дає відсіч, в оцінці Довженка, тим... критиканам, які вже встигли „розтрошити” Довженкову творчість, з легкої руки передати її москвинам» [26; 3].

Монументальна праця Б. Береста в ділянці кінознавства – «Історія українського кіна», де автор ставив за мету наочно відтворити і критично проаналізувати шляхи розвитку українського кіна на окремих етапах його існування, а також з максимальною об'єктивністю показати його творчі здобутки і мистецькі поразки, його національну самотність» [8; 6].

У книжці подано перший повний фільмографічний довідник, що охопив 65-річну історію українського кіна, всіх учасників знімальних процесів на теренах України й в еміграції. Один із

розділів книжки Берест присвятив відомим українцям в Голівуді [8; 208–211], які також активно підтримували українську громаду в Америці, беручи участь в суспільно-політичних, культурно-мистецьких заходах діаспори, зокрема, як актори-читці.

В. Ласовський вважає працю Береста «єдино правильною метою» щодо аналізу розвитку українського кінематографу з його успіхами й і творчими невдачами, адже віддати історію національного кінематографу в руки однокордонної радянській критиці – злочин. Натомість: «Берест вчить читача аналізувати вартості фільму, вчить дивитися на нього і аналізувати сприйняте. Такий навчальний курс критичного споглядання на кінообраз, його особливості тематичного, технічного і мистецького порядку, дуже придатний для наших неперебірчивих споживачів кінових і телевізійних видовищ, що здебільша, дякуючи безкритичності і невмінню відсіяти зерно від половини, знесулюють поступово, а там і вмертвлюють в собі відчуття гарного і доброго, мистецького і благородного» [25; 4].

Отже, науково-творчий доробок Бориса Береста мав велике значення для дальших, неупереджених досліджень в галузі українського кіно.

Берест – видавець, літературно-мовний редактор. Ще одна сторінка діяльності Б. Береста – допомога в упорядкуванні наукової спадщини батька – видатного мовознавця П. Коваліва. Завдячуючи статті українського мовознавця, педагога, перекладача і журналіста Д. Кислиці, написаній до 75-річного ювілею П. Коваліва, можемо детальніше визначити ділянку роботи, яку здійснював Б. Берест. Якщо дружина науковця п. Віра займалася передруком рукописів, то «син Борис допомагає в технічному оформленні книжок,... знаходить найвідповідніші (щодо якості роботи і приступності цін) друкарні... Техніка збуту книжки – це також діло... Бориса» [22; 3–4]. Берест також особисто приймає всі замовлення щодо видання праць батька. Він стає відповідальним редактором «Українського правопису» П. Ковалева (1976 р.). Таке видання було вкрай важливим для діаспори, адже з часу видання попереднього минуло тридцять років.

Аналізуючи працю, мовознавиця М. Овчаренко ставить за мету проінформувати читачів «у чому власне проявляється тенденція наблизити український правопис до російського» і здійснює такий порівняльний аналіз з правописами, офіційно виданими на теренах України [28; 2–3].

Друге видання праці за ред. Б. Береста планували виправити і доповнити; воно мало містити ряд уточнень і технічних вдосконалень, з описом нової української транскрипції Конгресовою бібліотекою у Вашингтоні, щоб книжку прийняли бібліотеки Америки й Канади, також для її замовлення бібліотеками, вищими навчальними закладами, школами українознавства і т. ін. [19; 4]. У передньому слові Берест наголошує, що завданням П. Ковалева «було не творити “мовну” революцію, а лише упорядкувати, уточнити, нормалізувати і модернізувати правопис 1929 р.», що «всі суттєві зміни правописних правил може робити тільки майбутня Всеукраїнська правописна комісія на вільній Батьківщині, а не окремі мовознавці, поодинокі педагоги чи звичайні практики пера», що «не можна спрощувати, змінювати чи відкидати всі надбання і закони розвитку правописних норм української мови» [4; 7–8].

Згодом Б. Берест – відповідальний секретар ще одного монументального видання: «Інститут Української Мови в США з метою упорядкування правописної практики та уніфікації правопису українських видань у діаспорі видає в трьох томах поширений і осучаснений „Правописний словник української мови”» (1200 ст. друку, 120 тис. слів) [29; 4]. Водночас виступає з доповідями. Як приклад – після виступу про «Проблеми українського правопису в діаспорі» в Літературному Мистецькому Клубі Нью-Йорка відбулася дискусія [31; 1].

1997 р. Б. Берест анонсує видання першого тому Словника з дотриманням норм «Правописного словника» Г. Голооскевича (Харків, 1928–1929 рр.), вважаючи, що сучасне українське видання правопису (1993 р.) й надалі перенасичене «явними русизмами», що Академія наук України з часу незалежності так і не ввійшла «в тісніший контакт із... численними українськими установами і організаціями в Америці, Канаді, Європі, Австралії... це привело до дальшого не впорядкування української правописної справи». Натомість повідомляє про введення в новітній словник «120 слів на літеру „и”», слів, що «віддзеркалюють українську міфологію, релігійну тематику, філософію»... «комп’ютерну тематику, тематику космічної і міжпланетної термінології», «усунені рідко вживані архаїзми й діалектизми» [3; 4].

2001 р. на шпальтах часопису «Свободи» бачимо оголошення: «З метою упорядкування правописної практики та уніфікації правопису українських видань у діаспорі та в Україні...» і повідомлення про вихід другого тому (1440 ст. друку, 125 тис. слів) [30; 26]. А отже це підтверджує спільну наукову працю мовознавців діаспори й України.

Діяльність Береста як літературно-мовного редактора також спостерігаємо в кварталнику «Бандура» видавництва Школи Кобзарського мистецтва в Нью-Йорку [32; 1], журналі «Патріархат» видавництва Управи Українського Патріархального Світового Об’єднання і Крайової Управи

Українського Патріархального Товариства в США [15; 1], серії книжок із прикладного мистецтва під авторством Шонк-Русича [33; 4].

Як літературно-мовний редактор повісті «Така вона була» українського письменника, поета, літературознавця діаспори В. Мерещака, присвячену героям Кінгіру, Б. Берест пише післямову, де наголошує на тематичній вартісності теми про одну з трагічних сторінок історії України, на її важливості для майбутніх поколінь, бо зауважує, що : «Майже чотири роки гітлерівської окупації України здаються сучасному молодому поколінню українців чимсь безжурним, романтичним» [12; 336].

Отже, літературно-мовна редактора Береста підкреслює визнання його високої фаховості в галузі літератури й мовознавства в середовищі української діаспори.

Літературна діяльність. Щодо письменницької творчості, то в енциклопедії діаспори й часопису «Свобода» зафіксовано кілька творів авторства Береста: кіноповість «Оксана», на ранньому етапі творчості – «Театр чудес», надрукований в журналі молодих «Крила» видання Спілки української молоді Америки [27; 3]. А також есей «В каскадах циркового світла», де, дискутуючи з незнайомкою, що захоплена видовищем, автор не погоджується з нею, бо сприймає виступи циркачів як оголену техніку, доведену до межі з мистецтвом, але яка «не спроможна переступити цієї межі». З певною іронією щодо гри деяких театральних акторів сприймаємо думку автора про те, що «бувають випадки, що навіть театральні актори стають цирковими акробатами, а ще частіше клоунами» [2; 3].

Мистецтвознавство. Кризь усеохопну призму творчої діяльності Б. Береста, не оминемо його наукової розвідки в якості мистецтвознавця, а саме – статтю до 50-річчя творчої діяльності визначного скульптора О. Архипенка «Олександр Архипенко і модерне мистецтво». Автор узагальнює творчий доробок митця світового масштабу, подаючи статистику його імен у світових довідкових виданнях, великих мистецьких виставках, монографії, присвячені скульптору, характеризує діяльність його продовжувачів і наслідувачів як серед учнів, так і серед товаришів за фахом. Берест закликає українців до розуміння творчості Архипенка як близької і рідної, навіть якщо вона «найбільше інтернаціональна та загально мистецька». Як приклад – це погруддя Т. Шевченка, І. Франка, скульптура Св. Володимира. Автор статті підтримує ідею скульптора М. Черешньовського про створення в Нью-Йорку монументального пам'ятника жертвам голоду в Україні, запросивши до творчого втілення скульптурної композиції саме О. Архипенка [10; 1].

Доброчинність. За кількома дописами в часописі «Свобода» робимо висновок, що Б. Берест протягом життя фінансово підтримував видання праць батька. П. Ковалева, був меценатом часописів, підтримував видання творів українських митців. Як приклад – на видання журналу «Український історик» Українського Історичного Товариства США [21; 4], [16; 7].

Культурно-мистецький аспект діяльності. Б. Берест – активний учасник культурно-мистецьких спілок діаспори. Як активіст Корпорації «Українська опера», що з 1977 р. провадила широку творчу роботу щодо популяризації українського оперного мистецтва в діаспорі, займався організацією «Фестивалю української опери», постановками опери «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Катерина» М. Аркаса. Корпорація також стала замовником опери «Ольга Київська» (композитор І. Білогруд, лібрето – Л. Полтава), а Берест бере участь у прослуховуванні частин опери, високо оцінюючи музику автора [17; 3].

Берест гаряче підтримує постановку Балетної школи відомої прими-балерини, педагогині Р. Прийми-Богачевської «Попелюшка» композитора І. Соневицького, адже серед юних учасниць балету зауважуємо в ролі Сурмачки Мар'яну Берест, у ролі маленького Блазня – Ксеню Берест [35; 5].

Б. Берест особисто офірує тисячу доларів і виступає зі зверненням до української громади в «Свободі» з пропозицією за фільмувати чудовий балет за участі 60 дітей, щоб його змогли побачити і в Америці, й в інших країнах [14; 1].

Висновки. Систематизація науково-творчої, суспільно-громадської діяльності Б. Береста в середовищі діаспори дала змогу узагальнити й проаналізувати широкий спектр його діяльності як науковця, теоретика-методолога в галузі сценічного мистецтва і мовознавства. Він бачить розвиток українського театру діаспори лише на професійних засадах, критикує аматорство, відкрито забороняє називати таку творчість «українським театральним мистецтвом».

Берест – чи не єдиний театральний критик діаспори, що в рецензіях на театральні постановки застосовує фахову театральну термінологію щодо сценічної мови акторів. Він ґрунтовно і неупереджено досліджує й аналізує історію українського кінематографу в діаспорі та Україні, творчість О. Довженка, при цьому подає факти залежності українського кінематографу, культури і мистецтва від радянської ідеології, мета якої – русифікація, знищення етнічної та національної самосвідомості українців.

Протягом життя Берест, як продовжувач наукової діяльності П. Ковалева, опікується виданням уніфікованих українських правописних словників, є їхнім відповідальним редактором і наприкінці

життєвого шляху досягає мети: третій том видання – спільна праця мовознавців діаспори і незалежної України. Як мовознавець – він літературо-мовний редактор журналів «Патріархат», Український історик», «Бандура», повісті Мерещака «Така вона була», пише власні літературні твори.

Як суспільно-громадський діяч, Берест підтримує ідею створення в Нью-Йорку монументального пам'ятника жертвам Голодомору в Україні, розвиток українського оперного мистецтва в діаспорі; як підприємець і благодійник, із метою популяризації балетного мистецтва юного покоління українців діаспори, закликає громаду до збору коштів на фільм «Попелюшка» балетної школи Р. Прийми-Богачевської, жертвує кошти на чисельні друковані видання тощо; як член НТШ, виступає з доповідями про творчість Т. Шевченка в українському кінематографі, провадить дискусії про українські правописні норми.

Узагальнюючи універсалізм діяльності Б. Береста як непересічної постаті в середовищі української діаспори в контексті професіоналізації мистецтва слова, слід зацентувати на найголовнішому: його прагненню поширити і навчати українців, що в силу обставин покинули рідну землю, культури українського (літературного) мовлення – як усно, так і писемно.

Перспективи дальших наукових розвідок вбачаємо в міждисциплінарному науковому дослідженні джерельної бази мистецтва слова, за якою було видано працю Ковалевих із метою професіоналізації цієї ділянки в середовищі діаспори.

Список використаної літератури

1. Берест Б. Безсмертя у віках. *Свобода*. 3 січ. 1952 р. Ч. 2. С. 3.
2. Берест Б. В каскадах циркового світла. *Свобода*. 2 лип. 1953 р. Ч. 142. С. 3.
3. Берест Б. Вийшов перший том «Українського правописного словника». *Свобода*. 12 черв. 1997 р. Ч. 111. С. 4.
4. Берест Б. До другого видання. *Пантелеймон Ковалів. Український правопис. Друге вид.* / за ред. Б. Береста. Нью-Йорк : Ін-т Української мови, 1977. С. 7–8.
5. Берест Б. До нових творчих перемог. *Свобода*. 18 берез. 1952 р. Ч. 67. С. 3.
6. Берест Б. «Запорожець за Дунаєм» у новій версії. *Свобода*. 12 лют. 1954 р. Ч. 29. С. 3.
7. Берест Б. Зберегти і плекати світлі ідеали В. Блавацького. *Фенікс*. Мюнхен, 1955. Зош. 6. С. 41–43 (Культурно-наукові огляди).
8. Берест Б. Історія українського кіна. *Наукове товариство ім. Т. Шевченка*. Нью-Йорк, 1962. 272 с.
9. Берест Б. Майстри мистецтв України. Прем'єра нового радянського фільму в Нью-Йорку. *Свобода*. 17 лип. 1953 р. Ч. 152. С. 2.
10. Берест Б. Олександр Архипенко і модерне мистецтво. *Свобода. Недільне вид.* 1 лют. 1953 р. Ч. 5. С. 1.
11. Берест Б. Олександр Довженко: критична монографія. Нью-Йорк, 1961. 126 с.
12. Берест Б. Післямова. *Меіцєряк В. Така вона була* / за ред. Б. Береста. Ведерсфільд, 1982. 336 с.
13. Берест Б. «Прийшов інспектор» Дж. Прістлі, в Нью-Йорку. *Свобода*. 20 груд. 1951 р. Ч. 296. С. 3.
14. Борис Берест пропонує 1000 дол. на фільмування балету «Попелюшка». *Свобода*. 4 берез. 1967 р. Ч. 39. С. 1.
15. Вересневе число журналу «Патріархат» присвячене святому п. Патріархові. *Свобода*. 13 верес. 1985 р. Ч. 175. С. 1.
16. Видання творів композитора, піаніста і педагога Вадима Кіпи. Подяка. *Свобода*. 11 берез. 1978 р. Ч. 55. С. 7.
17. Вісті української опери. *Свобода*. 24 верес. 1977 р. Ч. 209. С. 3.
18. Dutchak V., Karas H., Kukuruz N. Melodeclamation as a s ical genre: ukrainian specificity of existence. *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023, 13/01-XXXII. Hradec Králové, The Czech Republic. P. 33–39.
19. Друге видання українського правопису. *Свобода*. 9 листоп. 1976 р. Ч. 216. С. 4.
20. Енциклопедія української діаспори: у 7 т. / гол. ред. В. Маркусь. Наук. Т-во ім. Т. Шевченка, Нац. акад. наук України. Нью-Йорк – Чикаго, 2009. Т. 1. Сполучені Штати Америки. 433 с.
21. Збірне меценатство українського історика. *Свобода*. 21 берез. 1976 р. Ч. 50. С. 4.
22. Кислиця Д. Самовідданий наш учений П. К. Ковалів. *Наші дні*. Лип.–серп. 1973 р. С. 3–4.
23. Ковалів П., Ковалів Б. Мистецтво слова : навч. посіб. Париж – Мюнхен : Громада, 1948. 113 с.
24. Кукуруза Н. Професійне виконавське мистецтво як вираз національної духовної та культурної спадщини української діаспори. *Мистецькі духовні виміри української діаспори*: кол. наук. монографія (Дутчак В., Карась Г., Дундяк І., Козінчук В., Кукуруза Н., Новосядла І., Фабрика-Процька О., Дуда Л., Федорняк Н., Обух Л., Курбанова Л., Слоньовська О.). Даллас, США : Primedia eLaunch LLC, 2020. С. 107–145.
25. Ласовський В. Лаври і тернина. До появи «Історії українського кіна» Б. Береста. *Свобода*. 5 лип. 1962 р. Ч. 126. С. 4.
26. Ласовський В. Поминки чи осинний кіл. *Свобода*. 3 жовт. 1961 р. Ч. 167. С. 3.
27. Нові книжки й журнали. *Свобода*. 26 серп. 1952 р. Ч. 225. С. 3.
28. Овчаренко М. З нових видань. *Свобода*. 13 лип. 1976 р. Ч. 130. С. 2–3.
29. Оголошення. *Свобода*. 17 груд. 1977 р. Ч. 278. С. 4.
30. Оголошення. *Свобода*. 2 берез. 2001 р. № 9. С. 26.
31. Оголошення. *Свобода*. 26 жовт. 1978 р. Ч. 232. С. 1.
32. Появилася нове число журналу «Бандура». *Свобода*. 11 лют. 1985 р. Ч. 27. С. 1.
33. Присвячення тисячоліттю хрещення України. *Свобода*. 14 лип. 1982 р. Ч. 130. С. 4.

34. Прокоп'як В. Б. Українська театральна культура Галичини періоду окупації (1941–1944 рр.) : автореф. дис... канд. миств. : спец. 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника». Івано-Франківськ, 2020. 16 с.
35. Шуварська-Шумилович І. Повторення балету «Попелюшка». *Свобода*. 13 черв. Ч. 107. С. 5.

References

1. Berest B. Bezsmertia u vikakh. *Svoboda*. 3 sichnia 1952 roku. Ch. 2. S. 3.
2. Berest B. V kaskadakh tsyrkovoho svitla. *Svoboda*. 2 lypnia 1953 roku. Ch. 142. S. 3.
3. Berest B. Vyishov pershyi tom «Ukrainskoho pravopysnoho slovnyka». *Svoboda*. 12 chervnia 1997 roku. Ch. 111. S. 4.
4. Berest B. Do druhoho vydannia. *Panteleimon Kovaliv. Ukrainskyi pravopys. Druhe vydannia / za red. B. Berest*. Niu-York : Instytut Ukrainkoï movy, 1977. S. 7–8.
5. Berest B. Do novykh tvorchykh peremoh. *Svoboda*. 18 bereznia 1952 roku. Ch. 67. S. 3.
6. Berest B. «Zaporozhets za Dunaiem» u novii versii. *Svoboda*. 12 liutoho 1954 roku. Ch. 29. S. 3.
7. Berest B. Zberehty i plekaty svitli idealy V. Blavatskoho. *Feniks*. Miunkhen, 1955. Zosh. 6. S. 41–43 (Kulturno-naukovi ohliady).
8. Berest B. Istoriia ukrainskoho kina. *Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka*. Niu-York, 1962. 272 s.
9. Berest B. Maistry mystetstv Ukrainy. Premiera novoho sovietskoho filmu v Niu-Yorku. *Svoboda*. 17 lypnia 1953 roku. Ch. 152. S. 2.
10. Berest B. Oleksandr Arkhypenko i moderne mystetstvo. *Svoboda. Nedilne vydannia*. 1 liutoho 1953 roku. Ch. 5. S. 1.
11. Berest B. Oleksandr Dovzhenko : krytychna monohrafia. Niu-York, 1961. 126 s.
12. Berest B. Pisliamova. Meshcheriak V. Taka vona bula. / za red. B. Berest. Vedersfeld, 1982. 336 s.
13. Berest B. «Pryishov inspektor» Dzh. Pristli, v Niu-Yorku. *Svoboda*. 20 hrudnia 1951 roku. Ch. 296. S. 3.
14. Borys Berest proponuie 1000 dol. na filmuvannia baletu «Popeliushka». *Svoboda*. 4 bereznia 1967 roku. Ch. 39. S. 1.
15. Veresneve chyslo zhurnalu «Patriarkhat» prysviachene sviatomu p. Patriarkhovi. *Svoboda*. 13 veresnia 1985 roku. Ch. 175. S. 1.
16. Vydannia tvoriv kompozytora, pianista i pedahoha Vadyma Kipy. Podiaka. *Svoboda*. 11 bereznia 1978 roku. Ch. 55. S. 7.
17. Visti ukrainskoï opery. *Svoboda*. 24 veresnia 1977 roku. Ch. 209. S. 3.
18. Dutchak V., Karas H., Kukuruzza N. Melodeclamation as a social genre: ukrainian specificity of existence. *Ad alta: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023, 13/01-XXXII. Hradec Králové, The Czech Republic. P. 33–39.
19. Druhe vydannia ukrainskoho pravopysu. *Svoboda*. 9 lystopada 1976 roku. Ch. 216. S. 4.
20. Entsyklopediia ukrainskoï diaspory : u 7 t. / hol. red. Vasyl Markus. Naukove tovarystvo im. Shevchenka, Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. Niu-York – Chikago, 2009. T. 1. Spolucheni Shtaty Ameryky. 433 s.
21. Zbirne metsenatstvo ukrainskoho istoryka. *Svoboda*. 21 bereznia 1976 roku. Ch. 50. S. 4.
22. Kyslytsia D. Samoviddanyi nash uchenyi P. K. Kovaliv. *Nashi dni*. Lypen – serpen 1973 roku. S. 3–4.
23. Kovaliv P., Kovaliv B. Mystetstvo slova : navch. posib. Paryzh – Miunkhen : Hromada, 1948. 113 s.
24. Kukurudza N. Profesiine vykonavske mystetstvo yak vyraz natsionalnoi dukhovnoi ta kulturnoi spadshchyny ukrainskoï diaspory. *Mystetski dukhovni vymiry ukrainskoï diaspory : kolektyvna naukova monohrafia (Dutchak V., Karas Kh., Dundiak I., Kozinchuk V., Kukurudza N., Novosiadla I., Fabryka-Protka O., Duda L., Fedorniak N., Obukh L., Kurbanova L., Slonovska O.)*. Dallas, SSHA : Primedia eLaunch LLC, 2020. S. 107–145
25. Lasovskiy V. Lavry i ternyna. Do poiavy «Istorii ukrainskoho kina» B. Beresta. *Svoboda*. 5 lypnia 1962 roku. Ch. 126. S. 4.
26. Lasovskiy V. Pomynky chy osynovi kil. *Svoboda*. 3 zhovtnia 1961 roku. Ch. 167. S. 3.
27. Novi knyzhky i zhurnaly. *Svoboda*. 26 serpnia 1952 roku. Ch. 225. S. 3.
28. Ovcharenko M. Z novykh vydan. *Svoboda*. 13 lypnia 1976 roku. Ch. 130. S. 2, 3.
29. Oholoshennia. *Svoboda*. 17 hrudnia 1977 roku. Ch. 1977. S. 4.
30. Oholoshennia. *Svoboda*. 2 bereznia 2001 roku. № 9. S. 26.
31. Oholoshennia. *Svoboda*. 26 zhovtnia 1978 roku. Ch. 232. S. 1.
32. Poiavylosia nove chyslo zhurnalu «Bandura». *Svoboda*. 11 liutoho 1985 roku Ch. 27. S. 1.
33. Prysviachennia tysiacholittiu khreshchennia Ukrainy. *Svoboda*. 14 lypnia 1982 roku. Ch. 130. S. 4.
34. Prokopiak V. B. Ukrainka teatralna kultura Halychyny periodu okupatsii (1941–1944 rr.) : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : [spets.] 26.00.01 / DVNZ «Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka». Ivano-Frankivsk, 2020. 16 s.
35. Shuvarska-Shumylovykh I. Povtorennia baletu «Popeliushka». *Svoboda*. 13 chervnia. Ch. 107. S. 5.

UNIVERSALISM OF THE ACTIVITIES OF BORYS BEREST IN THE CONTEXT OF PROFESSIONALIZATION OF THE ART OF SPEECH IN THE UKRAINIAN DIASPORA

Kukuruzza Nadiya – Ph.D in Arts, associate professor,
head of the Department of Performing Arts and Choreography,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The scientific and practical activity of Borys Berest (1924–2001) attracts attention, first of all, with the work «The Art of Speaking», written in co-authorship with his father, the outstanding linguist Panteleimon Kovaliv.

We consider this manual as the only one in the Ukrainian diaspora, written with the aim of professionalizing the art of speech (by analogy – the living word, expressive word, stage language), the art of orator (speaker) in the

environment of the diaspora in the period of the 20 th – the first quarter of the 21 st century. Borys Berest summarized theoretically and structured the practical experience in the language technique and expressiveness acquired at the Higher Theater School in Lviv. The arrangement and publication of linguistics dictionaries authored by Berest's father is an important part of his activity.

We also can notice the universalism of Berest's work in the fields of theater studies, film studies, art studies, literary studies, and journalism; as a member of the public organization Shevchenko Scientific Society in the US, as well as an associate, organizer and philanthropist in the field of development of humanitarian science, cultural and artistic projects of Ukrainians in the diaspora.

Key words: diaspora, art of speech, theater studies, film studies, linguistics, literary studies, journalism, Shevchenko Scientific Society in the US.

UDK 792.01

UNIVERSALISM OF THE ACTIVITIES OF BORYS BEREST IN THE CONTEXT OF PROFESSIONALIZATION OF THE ART OF SPEECH IN THE UKRAINIAN DIASPORA

Kukuruza Nadiya – Ph.D in Arts, associate professor,

head of the Department of Performing Arts and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

The most detailed information about the versatility of the figure of Borys Berest in the fields of theater studies, film studies, art studies, literary studies, and journalism; as a member of the public organization Shevchenko Scientific Society in the US, as well as an associate, organizer and philanthropist in the field of development of humanitarian science, cultural and artistic projects of Ukrainians in the diaspora, was obtained thanks to his several works, diaspora's encyclopedic guides, collection of informative articles in the archives of the magazine «Svoboda»: announcements, bibliographic references, even obituaries.

In such a way a wide range of his activities as a scientist, journalist, public figure, philanthropist was systematized. In the context of the study of the professionalization of the art of speech, neglected in Ukrainian schools compared to worldwide schools, B. Berest-Kovaliv, in co-authorship with his father P. Kovaliv, published the book «The Art of Speaking» (1948), and to this day it is the only educational and methodological manual on the technique and expressiveness of the Ukrainian language in the diaspora, which combines linguistics (phonetics and phonology) and methodological instructions for the practical acquisition of skills in language technique and expressiveness, acquired at the Lviv Theater School.

Borys Berest, as a student of the Ukrainian Free University (Prague – Munich) and a linguist, will later continue the most important work of his life as the secretary in charge of Ukrainian orthographic dictionaries, thus organizing the scientific heritage of P. Kovaliv, as well as a literary and linguistic editor of diaspora's numerous Ukrainian publications. Being in constant creative contact with the Ukrainian Ensemble of V. Blavatskyi (since studying at the theater school and after the director's team moved to the American continent), Berest tried his hand as a theater critic, using professional terminology regarding actors' stage speech.

Borys Berest made a significant contribution to the study of the history of Ukrainian cinema: a critical monograph on the work of O. Dovzhenko (1961), «History of Ukrainian Cinema» (1962), where he summarized the development of Ukrainian cinema in Ukraine and in the diaspora.

Berest's wide interest is evidenced by his writing activity, active participation as a scientist in Shevchenko Scientific Society, in the «Ukrainian Opera» corporation, in cooperation with representatives of Ukrainian cultural, artistic and religious organizations. Berest, as an entrepreneur and philanthropist, financially supports the publishing of printed products of Ukrainians in the diaspora, supports the ideas of creating artistic works in the field of sculpture and cinema. Due to the universalism of activities in the field of humanities, contribution to the preservation and development of Ukrainian linguistics, professionalization of the art of speech, film studies, support of Ukrainian science, culture and art, Borys Berest should be remembered as an *outstanding figure* among Ukrainians of the diaspora.

Key words. diaspora, art of speech, theater studies, film studies, linguistics, literary studies, journalism, Shevchenko Scientific Society in the US.

Надійшла до редакції 21.11.2023 р.

УДК 785.11

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ОРКЕСТРУ» ХУАНА ЖО

Хуан Кайлян – аспірант кафедри історії світової музики, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0005-9405-2016>

Кайлян Хуан
1259258514@qq.com

Зосереджено увагу на оркестровій музиці китайських композиторів початку ХХІ століття, яка є недостатньо вивченою сферою музичного мистецтва. Увага приділяється творчості молодого китайського композитора Хуана

Жо, який отримав освіту та працює в США. Його музика характеризується поєднанням засад академічної західної стилістики та традиційного китайського фольклору. На прикладі «Народних пісень для оркестру» демонструються особливості використання композитором народних наспівів в оркестровому звучанні. Визначається складність жанрового профілю твору, який в рамках чотиричастинного циклу поєднує ознаки оркестрової обробки та фольклорної композиції. Досліджуються особливості таких жанрів як «фольклорна обробка», «балада», «народна пісня для оркестру» та вивчаються стратегії їхнього втілення в композиторській практиці. Коментуються визначення західних музикознавців та самого композитора «Народних пісень для оркестру» як симфонії та балади, що пропонується вважати додатковими жанровими рисами циклу. Аналізуються особливості стилістики частин циклу з точки зору поєднання рис китайського народного музикування та засад академічної музики західного зразка.

Ключові слова: творчість Хуана Жо, народні пісні для оркестру, китайсько-американські композитори, оркестровий цикл, жанр, китайська традиційна музика, фольклорна обробка.

Актуальність дослідження. Оркестрова музика китайських композиторів давно посіла належне місце в сучасному музикознавстві. Серед питань, над якими замислюються у своїх наукових розвідках учені-музикознавці, – проблема хронології оркестрової музики Китаю, творчість найвидатніших композиторів, питання міжкультурної взаємодії. В цьому переліку оркестрова творчість композиторів молодшого покоління посідає окрему, поки ще не достатньо опрацьовану нішу. Серед митців китайського походження, чий творчий шлях розпочинається у ХХІ ст., привертає увагу Хуан Жо¹ – молодий талановитий митець, який на нинішній день є автором низки сценічних, оркестрових творів, камерно-інструментальних та вокальних композицій. Стиль його творчості характеризується своєрідністю опрацювання китайського фольклору на тлі композиторських досягнень першої чверті ХХІ ст., що особливим чином проявляється в його оркестровій музиці. Одним із показових опусів є «Народні пісні для оркестру», створені у 2012 р., що стали матеріалом дослідження в цій статті.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченню особливостей китайської оркестрової музики присвячено вже багато наукових розвідок. Низка робіт торкається питань, пов'язаних з особливостями китайської симфонічної музики. Серед них – дисертація Ян Цзюня «Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.» (2022 р.) [7], монографія Лян Маочунь «Виставка сучасної китайської симфонічної музики» (2010 р.) [9]. Є дослідження, в яких розглядаються особливості оркестрової духової музики (Ден Цзякунь «Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур» [1]). Водночас спостерігається недостатність досліджень, які б висвітлювали особливості окремих оркестрових опусів сучасних китайських композиторів, не пов'язаних безпосередньо з традиціями симфонічної музики. Такими є «Народні пісні для оркестру» Хуана Жо, що характеризуються своєрідністю музичної мови та потребують наукового вивчення. Дослідження інструментальних творів Хуана Жо вбачається доцільним, адже його музика, будучи популярною як в Європі, Америці, так і Китаї, має яскраве національне забарвлення та демонструє обізнаність автора у західній музиці. Художній рівень його творів відповідає високим вимогам професіонального музичного мистецтва, що зумовлює актуальність їхнього наукового вивчення.

Мета статті – дослідити «Народні пісні для оркестру» Хуана Жо з точки зору особливостей їхнього жанрово-стильового профілю та принципів опрацювання фольклорного першоджерела.

Виклад основного матеріалу. Хуан Жо – китайсько-американський композитор і диригент, наслідувач музичних традицій Тана Дуна, Чень І, Брайта Шена, Чжоу Луна та інших композиторів, вихідців із Китаю, які навчалися та нині живуть у США. Митець народився у Хайнані (провінція Гуанчжоу) у 1976 р. Цей рік став знаковим для китайського мистецтва, адже саме тоді завершилася знаменита Китайська культурна революція², що стало початком нової епохи відкритості у ставленні до західних здобутків, у тому числі й у сфері музики. Тому, навчаючись у Шанхайській музичній консерваторії, Хуан Жо мав можливість вивчати як традиційну, так і західну музику в усьому різноманітті персоналій та стилів. Після виграшу премії Генрі Манчіні на Міжнародному кіно- та музичному фестивалі у 1995 р. у Швейцарії Хуан Жо переїхав до Сполучених Штатів, де отримав ступінь бакалавра в консерваторії Оберліна та ступені магістра музики та доктора музичних мистецтв із композиції в Джульярдській школі. Сьогодні композитор живе та працює у Нью-Йорку. Будучи представником нового покоління китайських композиторів, Хуан Жо органічно інтегрує східні компоненти в західну академічну музику, працює з природним та обробленим звуком, залучає елементи неакадемічних стилів.

На думку композитора, «музика не йде зліва направо, а оточує нас, як всесвіт. Коли ми слухаємо концерт, музика не танцює перед нами, а заповнює кожен простір і існує в кожній частині нас. Одна клітинка та її багатовимірність – це моє сприйняття музики та метод її створення» [9].

Для Хуана Жо музика схожа на архітектуру: «Музика – це текуча будівля, вона не зафіксована там, а змінюється щосекунди та тече щосекунди... Як творець музики, я – також архітектор, що використовує час і простір для написання музики» [там само].

Різноманітні композиторські роботи Хуана Жо охоплюють сценічні твори («Резонансний театр № 1: Велика звукова стіна», «Резонансний театр № 2: Ткані», «Перерваний рай» та ін.), камерні ансамблеві твори за участю традиційних інструментів (концерт для шена та 15 виконавців «Колір жовтий», подвійний концерт для шена та чжена «Драма V: Крива тіні»), мультимедія («Драма III: Написано на вітру»), сольні твори для різних інструментів. Велика кількість творів Хуана Жо призначена для оркестрового виконання. Композитор вперше звертається до музики для оркестру під час навчання в США – у 1998 р. Характерною рисою його оркестрової творчості є програмність, що вважається, з одного боку, принадою китайської музичної практики, з іншого, вагомою ознакою сучасного композиторського письма.

«Народні пісні для оркестру» є показовим з точки зору оркестрового стилю твором Хуана Жо. В них композитор демонструє особливості погляду композитора ХХІ ст. на китайський традиційний фольклор. Цікаво, але цей твір не має програмного заголовку та визначається як «folk songs» («фольклорні», або «народні» пісні), хоча у партитурі композитор залишає програмні нотатки, що вказують на використані в якості основи музики народні китайські пісні. Дослідження жанрового статусу твору призвело до цікавих та неоднозначних результатів. У світовій практиці композицій, заснованих на народних темах та написаних для виконання оркестром, є дуже багато. Проте не всі вони характеризуються спільністю жанрових ознак, а отже, не можуть бути виокремлені в самостійну жанрову групу. Так, традиція створення народних пісень для оркестру сходиться ще до початку ХХ ст. Згадаємо «Неаполітанську пісню» для оркестру оп. 63 М. Римського-Корсакова (1907 р.) або «Вісім російських народних пісень» для оркестру А. Лядова (1906 р.). Останні не вважаються програмними, хоча й завдяки змісту текстів самих пісень та їхній жанровій характеристиці набувають по суті статусу програмного циклу із загальною лінією драматургічного розвитку. Перелік народних пісень для оркестру можна доповнити «Сюїтою англійських народних пісень» Ральфа Воан-Вільямса³ (1923 р.) та «Угорськими селянськими піснями» Бейли Бартока (1933 р.), які є аранжуванням раніше створених композитором фортепіанних п'єс.

Незважаючи на відсутність оригінальних творів із жанровим позначенням «народні пісні для оркестру», персоналія Б. Бартока була однією з основних в контексті питання європейського неофольклоризму. Як відомо, композитор конкретизував три основні методи роботи з фольклором, якими користуються митці у своїй творчості: цитування народної теми з простим обрамленням, імітація народної теми (орнаменталізація та «вилучення інтонаційного скелету» [5; 352], поняття інтонаційного асонансу) та створення «атмосфери селянської музики» (заломлення сукупності фольклорних ознак або одної характерної якості). Л. Хрстіансен [5] вказує на особливості розкриття Б. Бартоком властивостей фольклору, серед яких – посилення рис, що містяться у народній темі, або використання засобів, які суперечать, на перший погляд, фольклорній музиці, проте створюють неочікуваний контекст. Саме останній принцип став основою роботи композиторів-неофольклористів, для яких музичний фольклор часто ставав імпульсом для написання оригінального твору шляхом поєднання прийомів народного музикування з інноваційними композиторськими технологіями. Прикладом втілення жанру народної пісні для оркестру в контексті нових умов творчості можна вважати «Народні пісні для оркестру» американського композитора Дж. Волкера (George Walker), написані у 1997 р.

В українській музиці жанр «народної пісні для оркестру» майже не знаходить відтворення. Аналогом такого типу композиції можна вважати сюїту для симфонічного оркестру «Гуцульський триптих» М. Скорика, написану у 1965 р., у період активного розвитку в Україні стильової течії нової фольклорної хвилі. Питання неофольклоризму та його впливу зокрема й на творчість українських композиторів аналізує у своїх наукових розвідках О. Дерев'янченко [2, 3], пропонуючи називати такі твори «фольклорними композиціями», що доречно застосувати й у ставленні до творчості Хуана Жо.

«Народні пісні для оркестру» Хуана Жо в західних джерелах визначаються як «симфонічні народні балади», проте таке визначення викликає певні питання. Звертаючись до терміну «балада» в музиці, дослідники вказують на міжвидовий статус цього феномену. Лю Ся [4] основними жанровими ознаками балади називає її зв'язок із літературним першоджерелом та наративність: «Наративність як жанровий фактор в баладі є результатом синтезу наративного вербального тексту і відповідної подієвості вокального твору (позамузична складова) і специфіки їх музичного втілення (музична складова)» [4; 132]. Отже, жанровий статус балади визначається особливою музичною подієвістю, яка базується на послідовному «викладі подій від “третьої” особи» [4; 133]. Така позиція загалом відповідає особливостям циклу Хуана Жо. Музичний текст «Народних пісень» підпорядковується вербальному фактору, ілюструє події та підсилює їхнє емоційне забарвлення. Проте головною відмінністю є відсутність загальної програми, а отже, конкретної події, відносно якої будуть прочитані всі частини музичного тексту. Програма твору може бути відтворена лише умовно – через назви пісень, які обираються автором на основі його власних уподобань. Тому однозначно говорити про жанровий статус балади відносно

Чотирих пісень було б не коректно. Правильніше відзначити *ознаки баладності*, що проявляються через наративність тексту та опосередкований зв'язок із поетичною складовою використаних пісень.

«Народні пісні» Хуана Жо точніше назвати *фольклорними творами* або *оркестровими обробками фольклорних наспівів*. Це дуже нагадує принципи роботи з фольклором композиторів XIX ст., однак певним чином модифікованими в напрямі осучаснення музичної мови. Чжан Лін у своїй статті, присвяченій жанру обробки народної пісні, зазначає, що «народна пісня в Китаї, як і в Україні, є надважливим джерелом для академічного мистецтва, вона – носій національно-традиційних рис, образної та ментальної специфіки» [6; 308]. Автор підкреслює, що «сучасний жанровий феномен обробки народної пісні в Китаї має два різновиди – обробки народних пісень в історично традиційній композиторській практиці, де фольклорне першоджерело та його обробка виконані в одній системі музичних засобів, та обробки народних пісень, створені за допомогою композиторів – представників академічного музичного мистецтва» [6; 309]. Саме другий принцип обробки фольклорної пісні характерний для Хуана Жо.

Ставлення композитора до китайських народних пісень – особливе. Він з дитинства любив стародавню китайську поезію, китайський живопис, оперу та національні музичні інструменти. Так, у своєму відео на YouTube каналі WQXR, записаному до Нью-Йоркського фестивалю (2012 р.), Хуан Жо пояснює сюжет та ілюструє голосом п'ять своїх найулюбленіших китайських пісень, чотири з яких стали основою його оркестрових композицій⁴. Це доводить обізнаність композитора у даному питанні. Як зазначає він сам у програмних нотатках до «Народних пісень», «у Китаї проживає понад п'ятдесят етнічних груп, кожна зі своєю культурою, традиціями та народними піснями»⁵ [8; 4].

З метою популяризації народнопісенної спадщини своєї країни Хуан Жо створив проект «Народні пісні для оркестру», який розпочався із замовлення Симфонічного оркестру Сан-Франциско. Композитор зазначає, що він планує зібрати та *перевести* народні мелодії з різних частин Китаю *в західну оркестрову форму* з метою не тільки збереження та оновлення самотньої народної пісні, але й перетворення її на академічні твори мистецтва. «Народні пісні для оркестру» стали частиною цього масштабного проекту. Отже, задум композитора наводить на думку, що жанр його оркестрових пісень можна назвати й *оркестровою транскрипцією*. На користь цієї гіпотези свідчить, зокрема, наступне його висловлювання: «З дитинства я любив народні пісні всіх етнічних груп, але зараз багато молодих людей не слухають і не розуміють цих пісень. Як композитор я хочу відтворити ці пісні у *формі симфонії*, даючи їм глибокий і тривимірний звук. Ефект дозволить більшій кількості людей, включаючи китайців і аудиторію з усього світу, відчувати сутність нашої нації» [9]. Водночас визначення «симфонія», запропоноване композитором, не відбивається на жанрових якостях його твору. Звичайно, що симфонічна концепція певним чином відображається у кількості частин (4) та розподіленні характерів та темпів, проте особливості музичного матеріалу та принципи його розвитку не дозволяють визначити цикл як симфонію.

У «Народних піснях» Хуана Жо використані пісні, що демонструють різні стилі музики з чотирьох регіонів Китаю. Це:

1. «Пісня про квітковий барабан з Фен'ян» 《鳳陽花鼓》;
2. «Любовна пісня Кан Дін» 《康定情歌》;
3. «Маленька блакитна квітка» 《兰花花》;
4. «Дівчина з міста Да Бан» 《达坂城的姑娘》.

Склад оркестру, використаний композитор, включає групу академічних дерев'яних, мідних та струнних інструментів, доповнених двома ансамблями ударних. До першого увійшли бонго, конго та басовий барабан, металеві дзвіночки, звичайні дзвіночки та тарілки. До другого ансамблю перкусії включені китайські тарілки, китайський оперний гонг, великий індонезійський гонг, трикутних, гlockеншпіль, великий там-там, високий вудблок та тамбурін. Саме перкусійні інструменти покликані створювати атмосферу китайської музики, що відтіняє звучання класичного оркестру.

«Народні пісні» Хуана Жо, хоча й об'єднані в цикл, пронумеровані та видані єдиною партитурою, можуть виконуватися в іншому порядку, що також суперечить ідеї жанру симфонії. Композитор коментує, що бажано виконувати пісні у зазначеному порядку, проте це не є обов'язковою умовою. До того ж, в партитурі в переліку інструментів указується, що Чотири пісні складаються з *трьох* частин, із приблизною тривалістю – 10 хв. А в програмних нотатках, що йдуть на наступній сторінці, зазначається вже чотири частини та приблизна тривалість – 15 хв. Оцінювати таке неспівпадіння складно, проте можна зробити висновок, що частини циклу драматургічно не пов'язані та кожна з них представляє самостійний оркестровий номер.

Перша частина циклу «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян» («Fengyang Flower Drum») – традиційна китайська народна пісня округу Фен'ян провінції Аньхой, створена під час пізньої династії Мін. Від початку це була скорботна пісня, оскільки китайці співали її під час жебракування після повеней і посухи. Традиційно пісню виконує молода жінка, яка одночасно грає на прикрашеному барабані. Це – життєрадісна жвава пісня, написана у мажорній пентатоніці. Наведемо оригінал пісні (Приклад 1).

Приклад 1

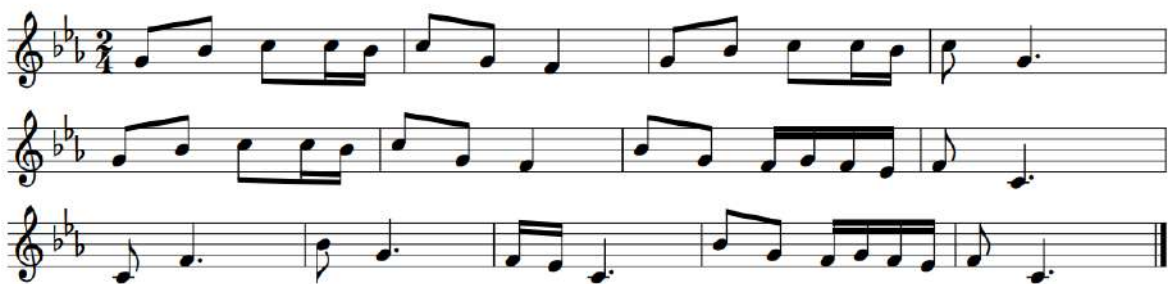


Китайська народна пісня «Пісня про квітковий барабан із Фен'ян»

Композитор повністю відтворює матеріал фольклорного першоджерела, обрамлюючи його вступом та заключенням. Вступ, який виконує оркестр tutti (без низьких струнних), побудований на закличних безпівтонових інтонаціях третьої строфи оригінальної пісні (останні п'ять тактів). Далі йде основна тема пісні, яка доручається ансамблю флейти та гобоя, що ведуть діалог (чотири такти – флейта, чотири – гобой та два – флейта та гобой разом). Акомпануючу функцію виконують струнні інструменти: вони грають нон-стоп фігури, що нагадують альбертієві баси, засновані на пентатонічних інтонаціях. Завдяки цьому акомпанемент звучить дуже делікатно. Друге проведення теми виконує група мідних інструментів (тему повністю грають труби). Звучання стає більш насиченим та яскравим ще й за рахунок ритмічних особливостей акомпанементу (синкопи у струнних). Третє проведення теми доручене скрипкам, яким «вторять» флейти, що «договорюють» фрази народної пісні. Четвертий раз тему виконує весь оркестр (флейти, труби, скрипки). Після цього композитор два рази проводить приспів та завершує частину акордовим tutti. Цікавим у цьому розділі вбачається саме імітація звучання приспіву, який в оригінальній фольклорній темі виконується зі специфічним вокальним тремоло. В партитурі цей ефект передається через прийом тремоло у духових, а «народність» звучання імітується тріолями та квінтолями, що розтягують звуковий простір тактів, додаючи певну імпровізаційність, та використанням тембру ударних інструментів (банго, конго та великий барабан, китайський оперний гонг та тарілки).

Друга частина циклу називається «Любовна пісня Кан Дін» («Love Song from Kang Ding»)⁶. Ця мелодія є однією з найпопулярніших китайських народних пісень провінції Сичуань. Вважається, що її створили пастухи та фермери з каналу Яла на півночі міста Кан Дін. Для неї характерна проста мелодія та яскравий ритм, а слова присвячені темі кохання (Приклад 2).

Приклад 2



Китайська народна пісня «Любовна пісня Кан Дін»

В інтерпретації Хуана Жо пісня звучить надзвичайно проникливо та чуттєво. На відміну від попередньої частини композитор проводить тему у первинному вигляді лише один раз на початку,

розподіляючи її між партіями гобоя, валторни та флейти (по чотири такти). Звучання оркестру супроводжується рейнстіком, що імітує дзюрчання води та додає атмосферності. У другому проведенні тема передана струнним, проте вона насичується мелодичними оспівуваннями та її гармонічний профіль «затирається» під дією поліфонічного багатоголосся. Після другого проведення пісенної теми композитор вставляє розділ репетитивної природи: з'являється двотактовий патерн, який повторюється шість разів – кожного разу в оновленому вигляді за рахунок ритмічних змін та посилення динаміки. Поступове завоювання звукового простору призводить до кульмінаційного зриву та останнього проведення третього речення пісні (приспіву) у валторн. Треба зазначити, що в цій обробці Хуан Жо уникає використання стандартних гармонічних послідовностей (як у першій частині циклу) та «вирощує» гармонію з мелодичного матеріалу першоджерела, підпорядковуючи її лінійним силам поліфонічного голосоведення.

В основі третьої частини циклу лежить пісня «Маленька блакитна квітка» («Little Blue Flower») провінції Цзяннань, що датується XVIII ст. (епоха Цянлунь династії Цин). Існує кілька регіональних версій пісні – з різними текстами та мелодіями. Пісня будується на пентатонічній гамі та є однією з коротких мелодій сяо дяо («xiao diao»⁷), популярних у міських районах Китаю. Зазвичай її виконували на стародавніх металевих дзвонах та нефритових курантах. У своєму інтерв'ю композитор пояснює, що цю пісню за традицією співає батько своїй донечці, саме тому вона звучить дуже лірично та ніжно (Приклад 3).

Приклад 3



Китайська народна пісня «Маленька блакитна квітка»

Третя частина – це яскравий сонорний епізод у рамках циклу, в якому головну роль доручена партії першої скрипки, що солює. В цьому розділі композитор виходить за рамки жанру простої фольклорної обробки. Він запозичує оригінальну китайську мелодію, проте подає її в особливій сонорній «атмосфері», що створюється засобами західного оркестру. Це – протягнуті сонорні смуги в партіях струнних, яскраві сонорні «сплески» духових. В кульмінації частини з'являється красиве та надзвичайно чуттєве соло скрипки на тлі тендітних трелей оркестру, що створюють ефект «мерехтіння». Це нагадає сторінки «нової простоти» або рефлексивної метамузики, зверненої до почуттів аудиторії XXI ст. Додатковим колористичним фактором виступає тембр дзвіночків. Закінчується ця частина поліфонічним епізодом у духових інструментів, які поступово збирають звучання у сонорний кластер.

Нарешті, остання композиція циклу базується на пісні «Дівчина з міста Да Бан» («Girl from the Da Ban City», відома також як «Пісня візника») провінції Сіньцзян. Жвава музика демонструє захоплені та колоритні характеристики уйгурської народної пісні (Приклад 4).

Приклад 4



Китайська народна пісня «Дівчина з міста Да Бан»

Музика Хуана Жо починається вступом, у якому на тлі мірного остинато трикутника «розлиті» інструментальні пасажі. Основна тема звучить у скрипок та має бойовий, бравурний та водночас танцювальний характер. Композитор зберігає її ладові особливості (пентатоніка), підкреслюючи їх гармонічними засобами. Форму цієї частини можна назвати рондоподібною, адже основна тема перемежується з новими темами, поданими в різних тембрових варіантах. Відтіняє основну тему мелодія флейти, що виступає другим, жіночим, персонажем цієї героїчної історії. Наступна тема доручається віолончелям, що зміщують ракурс на маскулітні образи. Завершується частина проведенням основної теми у тутті оркестру, проте фінал є відкритим. Останній акорд – не стійкий, він зривається, не ставлячи останню крапку, а ніби запрошуючи до продовження. Як зазначає сам композитор, «іноді під час створення та відтворення музики не існує остаточного фіналу, тому питання є самостійною відповіддю. Усе має кінець, а кінець – це новий початок» [9].

Висновки. Таким чином, музика Хуана Жо для оркестру продовжує осягнення китайської традиційної музики в західному мистецькому просторі. Композитору вдається розвивати тенденції, закладені його попередниками, митцями, які є носіями «подвійного культурного коду», та створювати на основі китайських пісень зразкові оркестрові композиції, що полюбилися як східній, так і західній публіці. Жанровий профіль циклу є складним та об'єднує ознаки фольклорної композиції, обробки народної пісні, оркестрової транскрипції в рамках окремих номерів та балади й симфонії в рамках цілого. Звернення до жанру «народної пісні для оркестру» зумовлює особливості музичної мови творів – максимальне збереження характерних рис першоджерела, що прочитуються крізь призму бачення композитора ХХІ ст., зокрема через використання сонорних та мінімалістичних засобів. Водночас композитор користується й традиційними способами обробки та гармонізації народних мелодій, що допомагає створити тривимірний творчий простір, який відповідає ідеї «багатомірності» як стильової домінанти композиторської діяльності Хуана Жо.

Подальші перспективи дослідження вбачаються у трьох напрямках: з'ясування специфіки жанру «народної пісні для оркестру», визначення методів опрацювання фольклору у ХХІ столітті та вивчення інших оркестрових композицій Хуана Жо з точки зору особливостей нового композиторського погляду на традиційний фольклор.

Примітки

¹ У деяких джерелах трапляється інший варіант написання імені композитора – Хуан Руо (*Huang Ruo*).

² Культурна революція (1966–1976 рр.) – це серія кампаній, якими керував Мао Цзедун. Вона спрямована проти державних службовців, артистів і вчених, значна частина яких була знищена, ув'язнена або вигнана з країни.

³ Цей твір, до речі, написаний для воєнного оркестру і аранжований для великого оркестру учнем Вільямса Кнеллером Холлом (Kneller Hall) у 1924 р. Складається твір із трьох частин – двох маршів по краях та інтермецо посередині.

⁴ Huang Ruo Sings His Top Five Favorite Chinese Folk Songs. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=oqHIO7SMZRE> (Accessed October 26, 2023).

⁵ Програмні нотатки до партитури.

⁶ Пісня також відома як Pao Ma Liu Liu De Shan Shang («На горі біжить кінь»).

⁷ Сяо дао – це популярні китайські мелодії сільської та міської місцевості, що характеризуються фіксованою мелодикою, текстами та формою. Деякі мелодії, такі як «Мелодія жасмину», як ще називають пісню «Little Blue Flower», утворили багато варіантів.

Список використаної літератури

1. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2019. 200 с.
2. Дерев'янченко О. «П'ять п'єс для струнного квартету на народні теми» Михайла Вериківського: принципи опрацювання фольклору. *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2022. Вип. 134. С. 69–84.
3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій пол. ХХ ст.: автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
4. Лю Ся. Балада як наративний жанр камерно-вокальної музики. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. ХХІ. С. 123–135.
5. Христиансен Л. Черты единства в интерпретации фольклора. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1982. Т. 24. С. 351–360.
6. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 298–312.
7. Ян Цзюнь. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
8. Huang Ruo. Folk Songs for Orchestra. Full score. London : G.Riccardi & Co, 2012. 60 p.

9. 华裔作曲家黄若回母校上海音乐学院 带来了中国民谣 URL : <http://news.cctv.com/2019/10/20/ARTIsJtuy2N6dOt3ORCgZeOH191020.shtml> (Дата звернення : October, 5, 2023).
10. 梁茂春. 中国交响音乐博览会. 人民音乐出版社. 北京. 2010. 883頁.

References

1. Den Tsziaun. Kytajska orkestrova dukhova muzyka u konteksti dialohu kultur: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. V. Lysenka. Lviv, 2019. 200 s.
2. Derevianchenko O. «Piat pies dlia strunnoho kvartetu na narodni temy» Mykhaila Verykivskoho: pryntsypy opratsiuvannia folkloru. Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho. 2022. Vyp. 134. S. 69–84.
3. Derevianchenko O. Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii pol. XX st.: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
4. Liu Sia Balada yak naratyvnyi zhanr kamerno-vokalnoi muzyky Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Kharkiv, 2020. Vyp. KhXI. S. 123–135.
5. Khrystyansen L. Cherty edinstva v interpretatsii folkloru Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1982. T. 24. S. 351–360.
6. Chzhan Lin. Zhanr obrobky narodnoi pisni na suchasnomu etapi: kulturno-istorychnyi aspekt. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. 2020. Vyp. XIX–XX. S. 298–312.
7. Ian Tszium. Symfoniczna muzyka u sotsiokulturnomu prostori Kytaiu ostannoii chverti XX – pochatku XXI st.: dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005. 19 s.
8. Huang Ruo. Folk Songs for Orchestra. Full score. London : G.Riccardi & Co, 2012. 60 p.
9. Hua yi zuo qu jia huang ruo hui mu xiao shang hai yin le xue yuan dai lai liao zhong guo min yao: URL : <http://news.cctv.com/2019/10/20/ARTIsJtuy2N6dOt3ORCgZeOH191020.shtml> (Accepted: October, 5, 2023).
10. Liang Mao Chun. Zhong guo jiao xiang yin le bo lan hui. Ren min yin le chu ban she. Bei jing. 2010. 883 p.

GENRE-STYLE CHARACTERISTICS OF «FOLK SONGS FOR ORCHESTRA» BY HUANG RUO

Huang Kailiang – graduate student of the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The article focuses on the orchestral music of Chinese composers of the early twenty-first century, which is an insufficiently studied area of contemporary music. Attention is paid to the works of a young Chinese composer Huang Zhou, who was educated and works in the USA. His music is characterized by a combination of academic Western style and traditional Chinese folklore. The example of Folk Songs for Orchestra demonstrates the peculiarities of the composer's use of folk tunes in orchestral sound. The complexity of the genre profile of the work, which combines the features of an orchestral arrangement and a folklore composition within a four-part cycle, is determined. The peculiarities of such genres as «folklore arrangement», «ballad», «folk song for orchestra» are investigated and strategies for their implementation in composer practice are studied. The author comments on the definitions of Western musicologists and the composer himself as symphonies and ballads, which are proposed to be considered additional genre features of the cycle. The peculiarities of the stylistics of the cycle's parts are analyzed in terms of combining the features of Chinese folk music and the principles of Western academic music.

Key words: works by Huang Zhou, folk songs for orchestra, Chinese-American composers, orchestral cycle, genre, Chinese traditional music, folklore arrangement.

UDC 785.11

GENRE-STYLE CHARACTERISTICS OF «FOLK SONGS FOR ORCHESTRA» BY HUANG RUO

Huang Kailiang – graduate student of the Department of History of World Music at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

The aim of article is to analyze «Folk songs for orchestra» by Huang Ruo from the point of view of the specifics of their genre and style profile and the principles of processing the folklore primary source.

Research methodology is based on the combination of the following methods: historical-typological (which made it possible to determine the place «Folk songs for orchestra» in the musical culture), structural-analytical (which made it possible to identify the peculiarities of the form), genre-stylistic (which helped to determine the peculiarities of the genre profile and stylistic features) and comparative (thanks to which it was possible to compare «Folk songs for orchestra» with similar opus of other composers).

The scientific novelty of the article consists in involvement of the instrumental music by Huang Ruo, who is still unknown to Ukrainian musicology, although he has significant weight in Western musical culture.

Conclusions. The article focuses on the orchestral music of Chinese composers of the beginning of the 21 st century, which is defined such as the insufficiently studied field of contemporary musical art. It is paid attention to the music of the young Chinese composer Huang Ruo, who was educated and works in the United States. The peculiarity of his music is determined by the combination of the principles of academic Western stylistics and traditional Chinese folklore. «Folk Songs for Orchestra» demonstrates the features of the composer's usage of folk chants in orchestral pieces. The complexity of the genre profile of the music is determined, which, within the framework of a four-part cycle,

combines features of orchestral arrangement and folklore composition. Peculiarities of such genres as «folkloric processing», «ballad», «folk song for orchestra» are studied and the peculiarities of their implementation in composer practice are studied. Definitions like symphony and ballad, given to «Folk Songs for Orchestra» by Western musicologists and the composer himself are commented. It is suggested to be understood by additional genre features of the cycle. The peculiarities of parts of the cycle are analyzed from the point of view of the combination of features of Chinese folk music making and the principles of academic music of the Western model.

Key words: music by Huang Ruo, folk songs for orchestra, Chinese-American composers, orchestral cycle, genre, Chinese traditional music, folklore processing.

Надійшла до редакції 30.10.2023 р.

УДК 785.11:78.071.1(73) Бернстайн]

«ЧИЧЕСТЕРСЬКІ ПСАЛМИ» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА ЯК ЗРАЗОК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТУ

Олексієнко Артем – аспірант творчої аспірантури, кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0003-8932-7009>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.680>
Strelya1997@gmail.com

Досліджено «Чичестерські псалми» американського композитора Леонарда Бернстайна як зразок переосмислення традиційного жанру. Розглянуто історію та обставини виникнення твору. Простежено відбір та компонування текстів псалмів, прокоментовано їхній зміст, підкреслено підпорядкування цього процесу конкретному авторському задуму. Охарактеризовано виконавський склад та композиційну будову «Чичестерських псалмів». Проаналізовано текст, структуру та музичний тематизм кожної частини циклу. Особливу увагу приділено логіці тонально-гармонічної та фактурної організації форми, співвідношенню вокально-хорових та оркестрових партій. Виявлено специфіку стильового синтезу в музиці Л. Бернстайна, наголошено на взаємодії у проаналізованому творі елементів стилів, властивих різним історичним епохам та інтонаційним практикам. Зроблено висновок, що «Чичестерські псалми» є сучасним художньо переконливим зразком втілення давнього жанру священних піснеспівів, у якому поєднується традиційне та новаторське, академічне та масове, загальноживане та індивідуально-неповторне.

Ключові слова: творчість Леонарда Бернстайна, «Чичестерські псалми», хорова музика, жанр псалму, стильовий синтез.

Постановка проблеми. Американський композитор, диригент, піаніст та педагог єврейсько-українського походження Леонард Бернстайн (1918–1990 рр.) вважається однією з найвідоміших та найуспішніших фігур в історії класичної музики США. Він зміг поєднати світи концертного залу та музичного театру, залишивши після себе багату спадщину як у творчій галузі, так і в громадській – у вигляді інституцій, створених за його ініціативи чи підтримки. Його ім'я сприймається сьогодні у світі як символ невтомної та продуктивної праці на ниві музичної культури.

Композиторська спадщина Л. Бернстайна охоплює різні жанрові сфери: театральну, оркестрову, камерно-інструментальну, камерно-вокальну, хорову. Зразки хорової музики є нечисленними, але доволі показовими для естетики та стилю композитора. Один із них – «Чичестерські псалми», назву якому дало невелике місто у південно-східній частині Англії. Настоятель місцевого кафедрального собору Волтер Грассі (Walter Hussey) замовив Л. Бернстайну твір для музичного фестивалю Південних соборів, що мав відбутися в 1965 р.: «Органіст і хормейстер Чичестера Джон Бірч та я дуже прагнемо мати музичний твір, який об'єднани хори могли б заспівати на фестивалі, який відбудеться в Чичестері в серпні 1965 року, і ми подумали, чи не погодилися б ви написати щось для нас» [8]. Від моменту прем'єри у липні 1965 р. «Чичестерські псалми» не сходять із концертних сцен, а в період масштабного святкування 100-річчя від дня народження Л. Бернстайна, яке тривало з вересня 2017 р. по серпень 2019 р., цей твір, згідно даних Leonard Bernstein Office, було виконано 277 разів у 28 країнах Азії, Австралії, Європи, Північної та Південної Америки [8]. Така популярність «Чичестерських псалмів» зумовлює необхідність наукового осмислення цього художнього феномену та чинників, що визначили можливість його функціонування паралельно у церковному та світському середовищі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творча постать Л. Бернстайна отримала у західному музикознавстві доволі широке висвітлення. Інформація про його діяльність та композиторську спадщину міститься у монографіях, статтях та дисертаціях. Більша частина їх включає відомості про життя та діяльність маестро, про його естетичні погляди та мистецькі орієнтири [9, 10, 11]. Безпосередньо «Чичестерським псалмам» присвячені роботи Дж. Фішбейна (J. Fishbein) [5] та Дж. Мосері (J. Mauceri) [8].

В українському музикознавстві ця тема потребує додаткового наукового дослідження. Аналізуючи вітчизняні джерела, звернемо увагу на статтю А. Луніної у Великій українській енциклопедії [2], нарис В. Абліцова в енциклопедичному довіднику видатних постатей українського походження або пов'язаних з Україною [1], дослідження Р. Сидорової, де розглядається використання принципу кіномонтажу в «Чичестерських псалмах» [3]. Важливим джерелом дослідження виявились також роботи з проблематики псалму та кантатно-ораторіального жанру Дж. Сміта (J. Smith [12]) та О. Шевчук і С. Літвінової [4]. Але навіть у нечисленних працях, пов'язаних із характеристикою цього твору, питання інтерпретації Л. Бернштайном жанру псалма і загалом підходу композитора до трактування усталених жанрів залишається поза увагою авторів.

Мета дослідження – виявити переосмислення жанрового інваріанту псалму на прикладі «Чичестерських псалмів» Л. Бернштайна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія створення «Чичестерських псалмів» тісно пов'язана з ситуацією, в якій перебував Леонард Бернштайн у першій пол. 1960-х років. З одного боку, він, як завжди, був перевантажений професійними обов'язками, в першу чергу – диригентськими, що не залишали йому часу на композиторську діяльність. З іншого боку, на його душевний стан вплинуло вбивство людей, яких він добре знав та поважав – президента Дж. Кеннеді у листопаді 1963 р. та композитора М. Бліцштейна у січні 1964 р. Ці трагічні події викликали глибоку духовну та творчу кризу в його житті, про яку може свідчити лист від 29 листопада 1964 р.: «Шкіра застопорилася. Життя, цей болісний листопад, — це зуб, з якого здерто шкіру. Я не знаю, що пишу. Навіть не знаю, чого не пишу... Я не можу пережити Кеннеді чи Марка. Життя – це зуб без шкіри»¹ [8].

Замовлення преподобного отця Вольтера Гассі написати твір для музичного фестивалю у Чичестері виявилось для Бернштайна рятівним маяком, адже робота в цьому напрямі допомогла композитору вийти з кризи. «Чичестерські псалми», створені всупереч напруженому графіку, стали першою завершеною ним композицією після Третьої симфонії «Каддіш», написаної в 1963 р. на згадку про президента Дж. Кеннеді. Але якщо симфонія була вираженням глибокої скорботи та відчаю, у псалмах знайшли втілення надія та життєствердження.

Світова прем'єра твору «Чичестерських псалмів» відбулась у Нью-Йоркській філармонії 15 липня 1965 р. та пройшла з повним аншлагом. За диригентським пультом стояв сам композитор. Через пів місяця, 31 липня 1965 р., твір прозвучав у Чичестерському соборі в рамках фестивалю, для якого він і був замовлений. Цього разу диригував керівник місцевого Соборного хору Джон Берч. Надалі «Чичестерські псалми» виконувалися різними колективами та диригентами в усіх куточках світу, завжди викликаючи захоплення публіки та неабиякий інтерес критиків.

Літературною основою «Чичестерських псалмів» слугують тексти однієї з книг Старого Заповіту – «Книги псалмів». Ця книга містить 150 ліричних віршів – молитов до Всевишнього, що призначалися для співу з музичним супроводом. Само слово «псалом» походить від назви струнно-щипкового музичного інструмента, під акомпанемент якого псалми виконувалися. За тематикою більшість псалмів є вираженням хвали і поклоніння Богу, не випадково, назва книги гебрейською (єврейською) мовою – «Тегілім» (івр. תְּהִלִּים) – означає «хвалительні пісні».

Незважаючи на те, що «Книга псалмів» перекладена практично усіма мовами, що існують, Л. Бернштайн використав іврит. Більше того, він спеціально закликав співати текст на івриті, навіть не надавши англійського перекладу у партитурі. Дослідники вказують, що «Чичестерські псалми» разом із симфонією «Каддіш», що також включає тексти на івриті, належать до тієї частини художньої спадщини композитора, що найбільшою мірою виявляє його єврейське коріння.

Текст псалмів Л. Бернштайн відбирав самостійно та komponував їх відповідно до свого задуму. У першій частині поєднані псалми 108 (вірш 2) та 100. Фрагмент псалма 108 озвучується у вступі:

Пробудись, арфо, і ви, гуслі! Я збуджу ранній світанок.

Цими словами, покликаними привернути увагу, автор налаштовує слухача на піднесений, урочистий характер початкової частини циклу. В основному розділі звучить повний текст Вдячного псалма 100, який передає радісний настрій свята:

Уся земле, покликуйте Господу!

Служіть Господеві із радістю, перед обличчя Його підійдіть зо співом!

Знайте, що Господь Бог Він, Він нас учинив, і Його ми, Його ми народ та отара Його пасовиська.

Увійдіть в Його брами з подякуванням, на подвір'я Його з похвалою! Виславляйте Його, ім'я Його благословляйте, бо добрий Господь, Його милість навіки, а вірність Його з роду в рід!

Друга частина також містить тексти двох псалмів. Спочатку йде текст Псалма 23, який змальовує мирну пасторальну сцену:

*Господь то мій Пастир, тому в недостатку не буду,
на пасовиськах зелених оселить мене, на тихую воду мене запровадить!
Він душу мою відживляє, провадить мене ради Ймення Свого по стежках справедливости.
Коли я піду хоча б навіть долиною смертної темряви, то не буду боятися злого, бо Ти при мені,
Твоє жезло й Твій посох вони мене втішать!
Ти передо мною трапезу зготовив при моїх ворогах, мою голову Ти намастив був оливою,
моя чаша то надмір пиття!
Тільки добро й милосердя мене супроводити будуть по всі дні мого життя,
а я пробуватиму в домі Господньому довгі часи!*

Світлий текст Псалма 23 змінюється драматичними за змістом початковими віршами Псалма 2, що застерігають від конфліктів між народами:

*Чого то племéна бунтують, а наро́ди задумують ма́рне?
Зéмні царі повстають, і князі нараджуються разом на Господа
та на Його Помаза́нця:
«Позриваймо ми їхні кайдáни, і покидаймо із себе їхні пúта!
Але Той, Хто на небесах пробува́є — посміється, Владика їх висміє!
Він тоді в Сво́їм гніві промовить до них, і настра́шить їх Він
у Сво́їм пересéрді».*

У третій частині Бернстайн звертається до Псалмів 131 та 133. У тексті Псалма 131 дається розв'язання конфлікту, окресленого у попередній частині: заклик до Бога виконати дані ним обіцянки та надія на те, що попри будь-які обставини Бог це зробить:

*Згадай, Господи, про Давида, про всі його му́ки,
що клявсь Господе́ві, присяга́вся був Сильному Якова:
«Не ввійду́ я в на́мет свого́ дому, не зйду́ я на ложе постелі своєї,
не дам сну своїм о́чам, дрімання повікам своїм,
аж поки не знайду́ я для Господа місця, місця перебува́ння для Сильного Якова!»
Ось ми чули про Нього в Ефра́фі, на Яа́рських полях ми знайшли Його.
Увійдім же в мешка́ння Його, поклоні́мось підні́жкові ніг Його!*

Як фінальне резюме звучить текст першого віршу Псалма 133, в якому віддається хвала Господу за людське теперішнє та майбутнє:

Як це добре та як приємно, щоб брати жили разом в єдності.

Пам'ятаючи про часи, коли йшла робота над твором, можна припустити, що у цих словах композитор неявно висловлював заклик про мир в Ізраїлі – країні, історія якої тоді лише розпочиналася.

Розглянемо музику, що розкриває зміст обраних псалмів у їх цілісності та драматургічному розгортанні. Але спочатку охарактеризуємо виконавський склад та композиційну будову твору.

Повна партитура «Чичестерських псалмів» складається з нот для оркестру без дерев'яних духових інструментів та валторн, але з двома арфами та п'ятьма партіями перкусії, а також дисканта соло, вокального квартету та змішаного хору. Однак існує ще авторська версія зі скороченим інструментальним складом: орган, одна арфа та ударні. Щодо хору, то в партитурі композитор зазначив, що від самого початку партії сопрано та альта були написані для хлопчиків і що використовувати замість них жіночі голоси можливо, однак не бажано. Тож, за авторським задумом хор мав повністю складатися з голосів чоловіків та хлопчиків. Такий склад відповідає як традиційному англіканському хору чи хору юнаків (ансамбль, на замовлення якого твір і написано), так і ортодоксальній єврейській традиції, що відповідала власним релігійним поглядам композитора.

Тричастинна композиція «Чичестерських псалмів» із дійовими, активними крайніми частинами та ліричною, просвітленою середньою подібна до симфонічного циклу. Однак темпове та тональне співвідношення частин відрізняється від традиційного для симфонії: всередині кожної з трьох частин відбуваються зміни темпу, а тональний план циклу у Бернстайна заснований на низхідному секундовому русі тональностей: *Сі-бемоль мажор – Ля мажор – Соль мажор*. Структурно та тематично кожна частина має власну унікальну будову, але разом вони утворюють цілісний цикл, що поєднує образну контрастність із наскрізним інтонаційно-тематичним та тональним розвитком.

Перша частина відкривається вступом, в якому енергійно проголошується заклик до пробудження («Збудися ж ти, арфо та цитро, я буду будити досвітню зорю!»). Основний п'ятизвучний мотив проводиться тричі і сприймається як заклик. Його активний характер підкреслено авторськими вказівками *Maestoso maenergico, fortissimo, marcato*. Кожна хорова репліка

відтінена коротким варійованим повтором її в оркестрі. Цікаво, що кожна фаза має саме 5 звуків, бо в гематрії² символ «5» – це число «ран Христа та Хресних мук». Синтезування міксолідійського ладу і тонічного мажорного разом із змінним розміром і паралельними септимами у нижніх голосах дає відчуття квантового стрибка у часі, а основні опори *Сі-бемоль*, *До*, *Соль* передбачають провідні тональні області першої частини та твору в цілому. Крім того, при мелодичному проведенні ці три тони утворюють мотив, споріднений із самою темою, а основна тональність першої частини (*Сі-бемоль мажор*) виникає надалі кожного разу із поверненням до початкового тематизму.

Драматичний вступ спонукає до енергійного танцю в темпі *Allegro molto*, схожого на скерцо («*Служіть Господеві із радістю, Перед обличчя Його підійдіте зо співом!*»). Цей розділ першої частини написаний у формі варіацій на *bassoostinato*. Привертає увагу розмір 7/4, адже число «7» є надзвичайно важливим у гематрії – це число «Божественного завершення» (день, у який Бог спочивав після створення світу), загальний символ зв'язку з Богом, улюблене релігійне число іудаїзму, яке уособлює заповіт «Божественного» начала, а також все, що було важливим і є святим для «вибраного народу». Крім того, тиждень складається саме з семи днів. Це число сакральне для композитора і тому автор використовує його – не лише в метро ритмічній структурі (розмір 7/4), а й у їх гармонічній (септакорди) та мелодичній мові (ходи на септиму).

Основна тема частини проводиться у *Сі-бемоль мажорі*, розпочинаючись у басових голосах, а згодом проводиться в теноровій партії. Друга тональність зі вступу – *До мажор* – символізує важливу вторинну тональну зону першої частини. Зокрема, в цій тональності проводиться тема в інверсії (починаючи з тт. 22 та 48): замість того, щоб мелодично підніматися на кварту, опускається на терцію, а потім піднімається на секунду (як це окреслено у початковій формі мотиву).

Тут композитор застосовує типовий імітаційний прийом задля розвитку мотиву з метою створити різноманітність при збереженні теми, тим самим «викликає» новий інтерес до мелодії, яка вже повторювалася тричі. Вона набуває більш стриманого характеру, суголосно задуму автора відображаючись у декламованому тексті – «Знайте, що Господь Бог Він». *До мажор*, що повертається у т. 66, дивує, оскільки хор пропонує слухачеві «*увійти до брами Його [Бога] з подякою і до Його подвір'я з похвалою*». Прихід до цієї тональності неочікуваний, адже відбувається після доміантового органного пункту, де слухач очікує повернення до основного тону в *Сі-бемоль мажорі*. Композитор, навпаки, вступає в гармонічну «дискусію», де віддалені акорди (наприклад, *Сі мажор* та *мі-бемоль мінор*) втручаються дисонансом до постійно повторюваної педалі. В т. 80 *До мажор* «виграє» це протистояння, але з однією поступкою – появою *фа-дієзу* (до лідійський). Відтак, усе ще в *до*, але вже не зовсім у мажорі, високі та низькі голоси хору антифонно «*благословляють Його ім'я*» яскравим модальним зворотом. Таким чином, досі не було досягнуто вирішення загальної теми, основного конфлікту – миру та суперечностей.

Поява третьої тональності вступу – *Соль мажору* – також пов'язана із введенням у т. 101 нового тексту: «*Бо добрий Господь, Його милість навіки, а вірність Його з роду в рід!*». Цей музичний розділ – більш спокійний, ніж антифонна «дискусія» у т. 66, його співає квартет солістів. Крім того, «бунтівний» *фа-дієз* із т. 80 (ввідний тон для *Соль мажору*) поступається місцем у т. 103 *фа-бекару* (оркестровий бас). Подібно до того як текст стає ніжнішим, звучання також пом'якшується до *соль* міксолідійського. Цей спокій пасторального *Соль мажору* першої частини слугує також передвісником спокійного, плинного фіналу, написаного у тій самій тональності. В обох випадках для Л. Бернстайна *Соль мажор* відіграє роль тональності миру, умиротворення, про що свідчить спокійний характер відповідної музики у першій та останній частинах його «Чичестерських псалмів».

Друга частина твору написана у три частинній репризній формі, розділи якої різко контрастують один одному в образному та стилістичному плані. У першому розділі, де озвучується текст псалму 23 «*Господь то мій пастир*», домінують світлі пасторальні настрої. Основну тему³ виконує соліст-дискант, до якого згодом приєднуються жіночі голоси хору. Супровід арфи сприймається як музична алегорія царя Давида – пастуха-псалмописця. Цей спокій перериває драматична тема чоловічих голосів хору, які озвучують текст псалму 2 «*Чого то племена бунтують*». У цей найдраматичніший момент усього циклу звучить музика, запозичена з «Вестсайдської історії». Хоча верхні голоси згодом повертаються з «піснею віри» соліста, напруга придушеного насильства зберігається аж до репризи, коли повертається тембр дисканта із прозорим акомпанементом арф.

Окремо слід охарактеризувати тонально-ладові особливості другої частини «Чичестерських псалмів». Основною тональністю тут обрано *Ля мажор*, однак мелодичний контур сольної партії дисканта час від часу коливається в бік однойменного мінору з додаванням *до-бекару* (тт. 6, 12, 16). З одного боку, поява мінорного терцієвого тону в мажорі звучить як блюзова нота, цілком типова для етнічно орієнтованої музичної мови композитора. Однак у цьому випадку, з урахуванням загального

тонального плану частини, включення *до-бекару* – це більше, ніж лише епізодичне привнесення народного колориту. Навпаки, Л. Бернстайн включає *до-бекар* як передвісник *ля мінору*, що з'являється у т. 64 як тональність середнього розділу тричастинної форми. З точки зору кореляції з текстом ця тональна (точніше, ладова) модуляція відповідає зміні настрою в лібрето, яке переходить від ніжно заспокійливого псалма 23 «*Господь то мій пастир*» до гнівних реплік псалма 2: 1–4 «*Чого то племена бунтують, а народи задумують марне?*». Тож, складаючи свій план вербального тексту, композитор протиставляє псалми 23 та 2, щоб підкреслити їхні різко контрастні почуття заспокоєності та гніву. Більше того, він обирає саме однойменні мажорну та мінорну тональності, щоб за їх допомоги надати музичної драматизації, додатково підкреслити контрастний характер цих поетичних текстів, їх непереможний конфлікт [5; 14].

Остання частина – найдовша у творі. Вона починається з тієї самої п'ятизвучної теми, що звучала у вступі першої частини. Але тепер вона експонується та розвивається у насиченому тембрі струнних інструментів та у акордовому дисонантному викладенні. Партія кожної з чотирьох груп інструментів перебирає на себе функцію однієї з хорових партій. Сама п'ятизвучна тема проводиться у найвищому регістрі у перших скрипок. Басова лінія у віолончелей спускається поступово, щоб за допомогою другого голосу надати мелодії мінорного забарвлення. Замість октавного подвоєння другі скрипки, що відповідають альтовому голосу хору, мають власну незалежну лінію контрапункту, відповідаючи «тенору», мелодія якого найближча за своїми обрисами основній темі перших скрипок. За п'ятизвучну тему «чіпляється» мелодична фраза з дискантової теми другої частини, що контрастує їй за змістом. На відміну від енергійного настрою у вступі до першої частини, який використовувався для ілюстрації пробудження світанку з цитрою та арфою, ця музика сумна та гнівна.

Після того, як розбурхана п'ятизвучна тема вщухає і струнні спокійно модулюють у *ля мінор*, здалеку озивається приглушена труба, що виконує майже забуту мелодію з псалму 23 (з другої частини): «*Він душу мою відживляє, провадить мене ради Ймення Свого по стежках справедливості*». Арфа подвоюється в арпеджованих гармоніях, ніби натякаючи на якусь загублену божественну стихію. Дж. Фішбейн указує на політональний ефект, що виникає тут: тональність труби (*Ля-бемоль мажор*) знаходиться на відстані півтону від тональності струнного супроводу (*ля мінор*). У цьому випадку значна тональна віддаленість (четвертий ступінь спорідненості) ілюструє емоційну невизначеність. Л. Бернстайн коментує, що, можливо, Бог зовсім не відновить нашу душу і не проведе нас дорогами праведності [5; 20–21].

Крім того, тональність струнних у т. 10 – така сама, як у середньому розділі другої частини – *ля мінор*, безрадісна тональність війни та народів, що бунтують. Це важливо, оскільки як тональність, так і зміст – божественна невизначеність – походять від другої частини. Потім, повернувшись у *до мінор* у т. 12 із схвильованим п'ятизвучним мотивом струнних, Л. Бернстайн заповнює утворений розрив. Він зіставляє тональну сферу та скорочену тему з другої частини з дещо зміненим п'ятизвучним мотивом з першої. Таке узагальнення реалізовано дуже вміло.

Л. Бернстайн «узагальнив» музичну тканину з обох попередніх частин і поставив слухачів у безнадійно похмуру перспективу. Цим він готує слухачів до здивування в момент переходу до нового псалму та його нового втілення – цього разу до злагоди та умиротворіння.

Основний розділ фіналу стилістично апелює до ліричної кантילени доби романтизму. В той же час розмір 10/4 викриває сучасне походження твору, а також, як і в першій частині, кореспондує із гематрією, де «10» – число людських та божественних якостей, а також символ заповіту між Богом та людьми (десять заповідей, десять кар єгипетських).

Нарешті, у завершальному акапельному уривку «Чичестерських псалмів» Л. Бернстайн ще раз повертається до початкової теми зі вступу. Інтерпретована в контексті псалма 133: 1, ця теза у новому прочитанні автора звучить спокійно та просвітлено. Тобто, узагальнюючи попередній розвиток, композитор уже викладає даний музичний матеріал у більш стислому прочитанні, переглядаючи попередні ідеї із певним переосмисленням тексту. Остаточним підсумком стає заключний унісон всіх голосів хору на слові «*Амен*», який, за влучним твердженням Дж. Фіштейна, є найкращим способом намалювати слово «єдність» [5; 26].

Неординарними є стилістичні параметри «Чичестерських псалмів». Аналіз твору показав, що композитор поєднує тут елементи стилів, властивих різним історичним епохам та інтонаційним практикам. Так, нерідко Л. Бернстайн застосовує поліфонічні прийоми, що апелюють до середньовічної доби. Окрім численних імітацій, назовемо проведення танцювальної теми в інверсії у першій частині (тт. 48–50) та подвійний канон контрастних тем – у другій (тт. 102–107). Також в першій частині трапляються епізоди, максимально схожі на органум (тт. 2–11) та на антифон (тт. 78–

85). Танець на 7/4 у швидкому розділі першої частини (*Allegro molto*) асоціюється з архаїчними шарами фольклору. Мелодична кантілена представлена Л. Бернштейном у двох іпостасях: незвична для європейського слуху «іудейська» тема дисканта в другій частині та миттєво пізнавана романтична пісня – в фіналі (*Peacefully flowing*). Доволі органічно уживаються в «Чичестерських псалмах» також гармонічні звороти, що базуються на хроматичній тональності, та джазові послідовності (блюзові мотиви в другій частині, характерні ритмічні формули в крайніх частинах). Останні з перелічених стилевих компонентів у поєднанні з цитуванням музичного матеріалу власних театральних творів («Шкура моїх зубів» та «Вестсайдська історія») доводять, що Л. Бернштейн спромігся задовольнити бажання замовника – В. Гассі, який сподівався той «відчує себе нестримним для створення композиції в більш популярному ключі, незважаючи на священний характер цього завдання. Хассі написав: «Багато з нас були б дуже раді, якби в музиці був натяк на Вестсайдську історію»» [8].

Висновки. «Чичестерські псалми» Леонарда Бернштейна є сучасним та художньо переконливим зразком втілення давнього жанру священних піснеспівів. Про тісний зв'язок цього твору з традицією свідчить тема релігії та духовності, що проходить через увесь цикл, висвітлюючись в кожній частині у різних ракурсах – від поклоніння та шанування Бога до пошуку духовної наповненості. Додатковим фактором «достовірності» виступає збереження мови оригіналу – івриту – в обранні для озвучення псалмах.

Разом із тим, «Чичестерські псалми» відображають переосмислення жанру псалму саме як концертної композиції, що наближається до кантатно-ораторіального жанру. Це спостерігається у декількох проявах. По-перше, композитор вибудовує твір як тричастинний цикл, де крайнім частинам – активним та драматичним – контрастує повільна середня, що утворює ліричний центр циклу. Контраст проникає також всередину частин та поєднується з наскрізним інтонаційно-тематичним та тональним розвитком. Музичні події, з одного боку, «передбачаються» до їх виникнення, з іншого, «підсумовуються» на певних етапах драматургічного розгортання (наприкінці другої частини, у вступі до третьої частини, на завершення всього твору — в коді фіналу) шляхом стислого повторення музичного матеріалу «в еkleктичному зіставленні різних тональностей, фактур і тем» та «для того, щоб пролити світло на інтерпретацію тексту композитором» [5; 17]. По-друге, в «Чичестерських псалмах» поєднуються алюзії на стилі різних епох: середньовічний органум та архаїчний фольклор, техніка контрапункту та блюзові мотиви, іудейська мелодика та романтична кантілена. По-третє, складна гармонічна мова, колористична оркестровка та різнобарвне хорове письмо кардинально осучаснюють звучання, максимально наближаючи слухача до реалій життя.

Отже, синтезу «Чичестерських псалмах» Л. Бернштейна сучасної композиторської мови, джазової стилістики, поліфонічних прийомів розвитку матеріалу і вербального тексту псалмів у різноманітному та ефектному хоровому звучанні призводить до неповторного художнього результату, який наочно демонструє сучасне прочитання старовинного жанру псалму.

Примітки

¹ Метафоричність цього висловлювання Л. Бернштейна пов'язана з театральним твором «Шкіра наших зубів» («*The Skin of Our Teeth*»), над яким він працював у період написання листа.

² Гематрія – метод розкриття «таємного сенсу» слова через числове значення його літер, прийнятий у єврейській традиції. Увага до символіки гематрії простежується в усьому творі.

³ Дж. Мосері вказує, що ця тема є цитатою з незавершеного твору Л. Бернштейна «Шкіра наших зубів» [8].

Список використаної літератури

1. Абліцов В. Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті. Київ : КИТ, 2007. 436 с.
2. Луніна А.Є. Бернштейн Леонард. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Бернштейн, Леонард> (дата звернення: 4.10.2023).
3. Сидорова Р. Методи кіномонтажу в «Чичестерських псалмах» Л. Бернштейна. *Магістерські читання-5 : Наук. асамблеї: Матеріали магістерських читань*, 11–13 трав., 2010 р. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; Наук. асамблеї. Харків, 2010. С. 53–59.
4. Шевчук О.Ю., Літвінова С.А. Псалом. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5 : Пavana – Polікарп / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. С. 488–500.
5. Fishbein J. Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece : A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music. Los Angeles : University of California, 2014. 117 p.

6. *Gottlieb J. Leonard Bernstein: A Jewish Legacy. The Milken Jewish Archive Label, CD-booklet. Distributed by NaxosInternational, 2003. 20 p.*
7. *Gottlieb J. MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers (1971). The Leonard Bernstein Office. URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (accessed: 07.05.2023).*
8. *Mauceri J. Chichester Psalms (1965). The Leonard Bernstein Office. URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/14/chichester-psalms> (accessed: 08.05.2023).*
9. *Peyster J. Bernstein: a biography. New York: Beech Tree Books, 1987. 484 p.*
10. *Schiff D. Bernstein, Leonard. The New Grove Dictionary of Music & Musicians in 29 vol. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 3: Baxter to Borosini. P. 346–348.*
11. *Secret M. Leonard Bernstein: A Life. New York: A.A. Knopf, 1994. 498 p.*
12. *Smith J. Psalm. The New Grove Dictionary of Music & Musicians in 29 vol. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 20: Pohlman to Recital. P. 165–174.*

References

1. *Ablitsov V. Halaktyka «Ukraina». Ukrainskadiaspora: vydatnipostati. Kyiv: KYT, 2007. 436 p. [in English].*
2. *Lunina A. Ye. (2022). Bernstein, Leonard // Velykukrainskaentsyklopediia. URL: <https://vue.gov.ua/Бернштейн,Леонард> (accessed: 4.10.2023).*
3. *Sydorova R. Metody kinomontazhu v «Chychestersky khpsalmakh» L. Bernstaina. Mahisterski chytannia–5: Naukovi asamblei: Materialy mahistersky khchytan 11–13 travnia 2010 roku / Kharkivskiy derzh.un-t mystetstvum. I. P. Kotliarevskoho; Naukoviia samblei. Kharkiv. 2010. S. 53–59.*
4. *Shevchuk O. Yu., Litvinova S.A. Psalm. Ukrainska muzychna entsyklopediia. T. 5: Pavana – Polikarp / NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2018. S. 488–500.*
5. *Fishbein J. Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece: A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music / University of California, Los Angeles, 2014. 117 p.*
6. *Gottlieb J. (2003). Leonard Bernstein: A Jewish Legacy. The Milken Jewish Archive Label, CD-booklet. Distributed by Naxos International.*
7. *Gottlieb J. (1971). MASS: A Theatre Piece for Singers, Players and Dancers. The Leonard Bernstein Office. URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/12/mass-a-theatre-piece-for-singers-players-and-dancers> (accessed: 7.05.2023).*
8. *Mauceri J. (1965). Chichester Psalms. The Leonard Bernstein Office. URL: <https://www.leonardbernstein.com/works/view/14/chichester-psalms> (accessed: 08.05.2023).*
9. *Peyster J. Bernstein: a biography. New York: Beech Tree Books, 1987. 484 p.*
10. *Schiff D. (2001). Bernstein, Leonard. The New Grove Dictionary of Music & Musicians in 29 vol. 2nd ed. Oxford University Press, vol. 3: Baxter to Borosini. P. 346–348.*
11. *Secret M. Leonard Bernstein: A Life. New York: A.A. Knopf, 1994. 498 p.*
12. *Smith J. Psalm. The New Grove Dictionary of Music & Musicians in 29 vol. 2nd ed. Oxford University Press, vol. 20: Pohlman to Recital, 2001. P. 165–174.*

UDC785.11:78.071.1(73) Бернштейн]

LEONARD BERNSTEIN'S «CHICHESTER PSALMS» AS AN EXAMPLE OF RETHINKING THE GENRE INVARIANT

Oleksiienko Artem – Creative Postgraduate Student at the Department of choral conducting Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine)

The aim of the article is to study “Chichester Psalms” by American composer Leonard Bernstein as an example of a reinterpretation of a traditional genre.

The research methodology is based on a combination of the following approaches and methods: biographical, historical, comparative, structural and functional approaches, as well as special methods of genre, style and intonation analysis.

Results. The history and circumstances of the Chichester Psalms are considered. The selection and compilation of psalm texts is traced, their content is commented on, and the subordination of this process to a specific author's intention is emphasized. The performing composition and compositional structure of the «Chichester Psalms» are characterized. The text, structure and musical themes of each part of the cycle are analyzed. Particular attention is paid to the logic of the tonal-harmonic and textural organization of the form, the correlation of vocal-choral and orchestral parts. The specificity of stylistic synthesis in Bernstein's music is revealed, the interaction of elements of styles inherent in different historical epochs and intonational practices in the analyzed work is emphasized. It is concluded that «Chichester Psalms» is a modern and artistically convincing example of the ancient genre of sacred chants, which combines the traditional and the innovative, the academic and the mass, the common and the individually unique.

It is proved that the synthesis of modern compositional language, jazz stylistics, polyphonic techniques of material development and verbal text of the psalms in a diverse and effective choral sound in Leonard Bernstein's

Chichester Psalms leads to a unique artistic result that clearly demonstrates a modern reading of the ancient psalm genre.

Key words: Leonard Bernstein's creativity, Chichester Psalms, choral music, psalm genre, style synthesis.

Надійшла до редакції 25.05.2023 р.

УДК 78.071.2(477)

ПРЕМ'ЄРНІ КОНЦЕРТИ АКАДЕМІЧНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОЇ ІНСПІРАЦІЇ ДЛЯ МУЗИЧНОЇ СПІЛЬНОТИ МІСТА

Водяна Марія Богданівна – аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка, артистка оркестру Тернопільської обласної філармонії
<https://orcid.org/0009-0007-1768-5092>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.681>
vmari4kav@gmail.com

Кріль Мирон (Мирослав) Михайлович – народний артист України, головний диригент Академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка,
<https://orcid.org/0000-0002-5850-7694>
Kril1974@gmail.com

Висвітлено музичні та соціокультурні аспекти прем'єрних концертів Академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії (на матеріалі музичних творів: «Концерт для скрипки з оркестром» Віктора Косенка, «Концерт № 4 для скрипки з оркестром» Євгена Станковича, «Концерт для гобоя з оркестром» Мирослава Скорика) та розкрито їх значення для розвитку музичної спільноти міста.

Ключові слова: симфонічний оркестр, музичні прем'єри, інструментальний концерт, класична музика, музична спільнота.

Постановка проблеми. Прем'єрні концерти симфонічного оркестру завжди пропонують публіці унікальну можливість ознайомитися з новими творами, створеними сучасними композиторами. Це дозволяє розширювати горизонти музичного життя певного соціокультурного середовища та популяризувати сучасну оркестрову музику як одну з найвищих форм виконавського мистецтва, що поєднує в собі різноманітні інструменти, виразові засоби та творить величний звуковий музичний простір. Тому концерти такого роду стимулюють творчість і новаторство в музичній сфері, допомагають розкривати нові звукові можливості інструментів, сприяють розвитку оркестрових жанрів та відіграють важливу роль у збагаченні музичної культури.

Окрім того, прем'єрні концерти симфонічних оркестрів часто включають у себе співпрацю з сучасними композиторами, диригентами та солістами, що збагачує музичне життя новими ідеями, презентаціями нових талантів та виконавських інтерпретацій. Вони також мають велике значення для музичного середовища міста, зазвичай прем'єри супроводжуються супутніми PR-медійними діями і мають суспільний резонанс. Усе це складається у певну систему музичної комунікації, що утворює, за визначенням Л. Опарик, «сферу музичного спілкування та забезпечує умови для здійснення художньої взаємодії між суб'єктами, які створюють, відтворюють, розповсюджують, споживають та зберігають музичні цінності. Предметом спілкування виступає музичний твір, матеріал якого є носієм ідейно-художньої інформації, втіленої в музичних образах» [12; 73].

Аналіз досліджень і публікацій. Проте в українській музикознавчій науці надто мало уваги відведено проблемі прем'єрного представлення публіці сучасних музичних творів, які різною мірою відображають складні, мінливі і часто суперечливі процеси духовної сфери сьогодення. Здебільшого матеріали таких публікацій подаються як традиційні критичні рецензії, присвячені прем'єрі того чи іншого твору, висловлення першого враження за звичними стереотипами суджень.

Ґрунтовний аналіз феномену музичних прем'єр – як першовиконання – в усіх вимірах існування цього явища: соціально-естетичному, пізнавальному (гносеологічному) та психологічному досліджується у праці О. Пилатюк «Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму» [13]. Розглядаючи значну кількість знакових музичних прем'єр, авторка обґрунтовує важливість першого представлення твору, під час якого музичний соціум отримує «прем'єрний інваріант

виконання», який стає певним еталоном для наступних його інтерпретацій, що великою мірою зумовлює майбутню сценічну долю твору.

Висвітлення окремих аспектів феномену «першовиконання» знаходимо також у працях О. Драган, О. Катрич, Л. Опарик, С. Савченка, в яких автори досліджують поняття музично-виконавського архетипу, комунікативні аспекти музичного висловлювання, специфіку виконавсько-інтерпретаційного процесу. Всі названі аспекти є основними складовими композиторської, виконавської, слухачької та музично-критичної видів діяльності, тісно пов'язані з проблематикою прем'єрного виконання музичних творів.

Окрім того, подаємо ще низку наукових досліджень українських музикознавців Л. Ігнатової, А. Литвиненко, В. Мітлицької, Т. Росул, О. Стебельської, М. Черепанина, П. Шиманського, О. Якимчук, у яких відображені регіональні аспекти дослідження концертно-виконавської діяльності, що дозволило простежити динаміку розвитку цієї складової культурно-мистецького життя українських міст, виявити відмінності та спільні риси і закономірності цього явища.

Мета статті – висвітлити музичні та соціокультурні аспекти знакових прем'єрних концертів Академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії (на матеріалі інструментальних концертів В. Косенка, Є. Станковича, М. Скорика) та розкрити їх значення для розвитку музичної спільноти міста.

Вклад основного матеріалу. Симфонічний оркестр відіграє важливу роль у музичній спільноті будь-якого міста і має значний вплив на його культурно-мистецьке середовище, створює у місті представництво класичної музики, яка є однією з найвищих форм музичного виконавського мистецтва. Виконання симфонічних творів у концертах дозволяє привернути увагу музичної спільноти до шедеврів класичної музики, видатних композиторів і їхнього незабутнього творчого спадку.

Симфонічні оркестри виконують важливе завдання щодо культурної освіченості громадян. На їх базі можуть проводитися концерти, концерти-лекції, майстер-класи, конкурси та інші музично-просвітницькі заходи, що будуть сприяти розширенню знань про музику і композиторів різних епох та стилів, історію і виконавські особливості музичних інструментів. Оркестри мають можливість взаємодіяти з місцевими школами, університетами та іншими навчальними закладами, пропонуючи їм цільові музично-просвітницькі програми, тим самим виховуючи майбутніх глядачів, свідомих громадян, духовно здорову націю.

Обласні філармонійні симфонічні оркестри є платформою для розвитку та підтримки молодих музикантів. Вони можуть організовувати конкурси, стипендії, відкриті резидентські програми та інші ініціативи, що сприяють розвитку молодих талантів. Це допоможе створити музичне середовище, в якому нове покоління музикантів зможе розвиватися і отримувати визнання.

Симфонічний оркестр як творча структура може залучати до співпраці різних діячів музичної культури: композиторів, солістів, диригентів та інших музикантів. Це завжди сприяє розвитку творчого діалогу і створенню нових музичних ідей. Оркестр може комісіювати нові твори (замовлення композитору оригінального твору, який буде виконуватися вперше саме цим оркестром), співпрацювати з сучасними композиторами і виконувати прем'єри нових творів, що сприятиме розширенню музичного канону та стимулюватиме творчість.

Викладені аспекти діяльності симфонічного оркестру, характеризують його роль і значення як культурної інституції та важливого фактору розвитку музичного життя міста. Водночас ці аспекти можуть складати програмні засади діяльності будь-якого колективу, якщо його статусний рівень (творчий, виконавський, інструментальний, кадровий, організаційно-адміністративний тощо) є достатнім для реалізації поставлених завдань.

На час створення симфонічного оркестру Тернопільської філармонії (2003 р.) ці завдання ставились набагато простіше і загалом спрямовувались у напрямі реалізації однієї ідеї – спроби створення такого колективу в обласному центрі. Ініціатором створення симфонічного оркестру став тодішній директор філармонії, заслужений діяч мистецтв України Г. Шергей. Свій перший концерт оркестр зіграв на закритті концертного сезону 29 червня 2003 р. І вже 17 січня 2004 р. рішенням Тернопільської обласної ради симфонічний оркестр став штатною одиницею філармонії. Від дня заснування і по теперішній час головним диригентом колективу є заслужений діяч мистецтв України, народний артист України, лауреат обласної мистецької премії імені С. Крушельницької Мирон Криль.

Перші виступи нового колективу були доволі успішними. Тернопільська музична спільнота з радістю, захопленням і надіями вітала створення симфонічного оркестру. Етап формування колективу теж пройшов на диво легко. На той період економічний стан в області був значно стабільнішим, тому не виникало особливих проблем із фінансуванням оркестру. Не було проблем і з виконавськими кадрами. У Тернополі залишалася достатня кількість висококваліфікованих музикантів. Найскладнішим завданням було зібрати монолітний колектив однодумців, щоб поєднати індивідуальні характери кожної творчої

особистості із завданням спільної інструментальної гри, сформувати єдиний оркестровий організм, який буде разом жити і разом дихати, створити велику і міцну музичну сім'ю.

І це завдання успішно виконане, бо впродовж двадцятилітньої діяльності більше половини людей, які починали роботу в симфонічному оркестрі від початку його створення, все ще працюють у колективі. Основна частина складу залишилась незмінною. Поновлюється склад оркестру за рахунок молодих кадрів, які завершували навчання у музичних академіях України і повернулись до Тернополя, випускників і студентів факультету мистецтв Тернопільського НПУ ім. В. Гнатюка та випускників Тернопільського фахового мистецького коледжу ім. С. Крушельницької.

За період своєї творчої діяльності оркестр підготував і виконав понад 160 концертних програм, до яких увійшли твори українських та зарубіжних композиторів. Неодноразово колектив брав участь у Міжнародних, Всеукраїнських та регіональних фестивалях: Міжнародному фестивалі ім. І. Стравінського (Луцьк, 2004), Міжнародному фестивалі ім. П. Чайковського і Н. фон Мекк (Вінниця), Міжнародному фестивалі класичної музики (м. Радзівін, Польща, 2007), Міжнародному фестивалі ім. С. Ріхтера (Житомир), Міжнародному фестивалі джазової музики «ДжазБез» (Львів – Тернопіль), Міжнародному фестивалі «Гала-Штраус» (Конін, Тарнув, Катовіце – Польща 2016, 2017), регіональному фестивалі «Буковинський листопад» (Чернівці), Всеукраїнському фестивалі «Прикарпатська весна» (Івано-Франківськ) та ін. Камерний склад оркестру здійснив концертні тури у Францію, Німеччину, Бельгію та Польщу, де на всіх концертах звучала українська музика.

Із симфонічним оркестром співпрацювали видатні музиканти сьогодення, а саме: диригенти – Герой України, народний артист України, Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, академік М. Скорик; народний артист України, академік І. Пилатюк; заслужена артистка України О. Мадараш, заслужений діяч мистецтв АР Крим І. Каждан, Вінстон дан Фогель (США), Клаудіо Ванделлі (Швейцарія), Кжезімір Дебські (Польща), доктор Войцех Мрозек (Польща), Анна Бінневег (США) та ін.

Солістами неодноразово були Герой України, народна артистка України, Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка М. Стеф'юк; народні артисти України Е. Чуприк, О. Гурець, О. Дяченко, С. Магера, В. Степова, Я. Лемішка, Н. Лемішка, С. П'ятничко, Р. Вітошинський, Л. Ізотова, О. Рапіта, Б. Півненко, заслужені артисти України А. Шкурган, Н. Пилатюк; лауреати міжнародних конкурсів О. Саратський, Л. Футурська, О. Маловічко, Є. Кострицький, В. Зубков, В. Ковальчук (Україна – Італія), С. Соловій (Україна – Італія), Е. Зінько (Бельгія), проф. Д. Северін (Швейцарія), проф. Т. Корсунська (Швейцарія), проф. Ацуко Сета (Японія), Люсьєн Аракелян (Вірменія – Польща), Вінцент Шірмахер (Австрія), Пйотр Салата (Польща), Томаш Кук (Польща), Джулія Морневег (Великобританія), Ігор Лецишин (США), Володимир Зайцев (США), Артур Банашкевич (Польща) та багато ін.

Особливо цікавими і знаковими подіями, які можна виокремити у творчій виконавській діяльності симфонічного оркестру, є прем'єрні концерти. Їхню важливість можна обґрунтувати кількома основними тезами: прем'єрні концерти дозволяють оркестру представляти нові твори або рідкісні композиції, які раніше не виконувалися в місті або регіоні, що допомагає розширити виконавський репертуар і залучити аудиторію до відкриття нових музичних звучань і вражень; прем'єрні концерти створюють творчий виклик для самого оркестру через можливість для музикантів виконувати нові твори, що вимагають вивчення та удосконалення виконавської майстерності, тим самим сприяючи індивідуальному професійному росту музикантів і всього колективу; прем'єрні концерти дають можливість співпрацювати з сучасними композиторами та виконувати їхні твори, що сприяє створенню нових музичних шедеврів та розвитку сучасної музичної культури; прем'єрні концерти є показником професійного рівня симфонічного оркестру та його здатності виконувати складні й вартісні твори, що дозволяє оркестру посідати чільне місце в музичній спільноті як визнаному і впливовому колективу.

Серед прем'єрних концертів академічного симфонічного оркестру Тернопільської обласної філармонії, які за останні роки стали джерелом справжнього творчого натхнення для музичної спільноти міста, можна назвати: два скрипкових концерти у виконанні видатної скрипальки Б. Півненко – «Концерт для скрипки з оркестром» В. Косенка, «Концерт № 4 для скрипки з оркестром» Є. Станковича; «Концерт для гобоя з оркестром» М. Скорика, який виконав гобоїст І. Лецишин, «Концерт для фортепіано з оркестром» № 2, № 3 О. Саратського (партію фортепіано виконував автор).

«Концерт для скрипки з оркестром» (ля-мінор, оп. 6) В. Косенка є одним із найкращих українських скрипкових концертів, за висловом Л. Футурської, «концерт про українську душу», – «цей твір асоціюється перш за все з Україною. Це мовби якийсь політ над своєю рідною землею, з великим трепетом, з серцем переповненим любов'ю до цієї землі, з масою надтонких відчуттів і нюансів. Це не є твір широкого масштабу. Щоб вникнути в цю музику треба зануритись до дна свого серця, там знайти ці всі кольори, всі тони. Думаю, що тут дуже багато саме українських національних кодів. Того, на що реагує саме наша українська душа» [17].

Видатний український композитор В. Косенко у цьому творі поєднав найкращі досягнення європейської музики з національним українським мелосом. Концерт для скрипки з оркестром написаний ще у 1918 р. під час перебування композитора у Житомирі. Проте, цей твір тривалий час був невідомим для широкого кола шанувальників національного музичного мистецтва через те, що композитор був у немилості радянської влади, деякі його твори були заховані у фондах Спілки композиторів і майже не виконувались. І лише у 2016 р., незадовго до відзначення 120-річчя від дня народження В. Косенка, була відновлена партитура цього концерту. Все це відбулося завдяки ініціативі і зусиллям кількох небайдужих до української музичної культури митців – диригента С. Хоровця, скрипальки Л. Футорської та молодого українського композитора І. Пахоти. Кошти на відновлення партитури дав кіпрський підприємець родом із Маріуполя Д. Якушев [17].

Концерт одночастинний, написаний у сонатній формі з елементами сонатного циклу. За змістом і виражальними засобами він розвиває традиції пізнього романтизму. Композитор усвідомлено звертається до романтичних засобів музичної виразності, здатних найбільш повно і глибоко розкрити національні риси світосприйняття. З цією метою автор використовує в концерті цитати з власних скрипкових п'єс («Мрії» ор. 4, № 1; «Експромт» ор. 4, № 2), створених у той же період [3; 295].

Тернопільська прем'єра Скрипкового концерту, якому виповнилося 100 років від часу його створення, пройшла з великим успіхом і виявом бурхливих емоцій глядачів від чудової музики. І це не дивно, адже твір написаний у житомирський період творчості композитора, коли сформовано його індивідуальний стиль, жанрові та стильові пріоритети, систему художніх образів, які ще в тому часі не зазнали нищівних впливів естетики соцреалізму. Тому прем'єра стала важливою культурно-мистецькою подією, що спонукала сучасного слухача до переосмислення мистецького доробку Віктора Косенка в історії розвитку української музики ХХ ст.

«Концерт № 4 для скрипки та симфонічного оркестру» Є. Станковича – ще один прем'єрний твір, що прозвучав 8 червня 2017 р. у виконанні народної артистки України, завідувачки кафедри скрипки НМА України ім. П.І. Чайковського, солістки національного ансамблю «Київська камерата» Б. Півненко. Є. Станкович за написання свого Четвертого скрипкового концерту удостоєний премії ім. Б.М. Лятошинського.

Включення до репертуару такого цікавого та статусного твору як Концерт № 4 для скрипки з оркестром – уже величезний прорив Академічного симфонічного оркестру Тернопільської філармонії, коли високопрофесійна гра солістки та оркестру тішить слухача чистотою звучання і довершеністю інтерпретації. Цей Концерт Є. Станкович присвятив саме Б. Півненко. Очевидно, відчував, що лише вона зуміє найкраще передати всі ті складні відчуття, які він уклав у свій твір. Власне, це підтвердила й скрипалька. «Хоч концерт і присвячується мені, але він був написаний одразу після смерті матері композитора. Я сприймаю його, як роздуми про життя і смерть. У Івана Марчука (художника, батька Богдани Півненко) є картини «Обірвана мелодія», «Розірвані струни». Мені здається, що цей концерт перегукується з тими картинами», – розповідала пані Богдана кореспондентці однієї з місцевих газет [15]. І справді, «в тому концерті уважний слухач вловлював і тихий щем, і сповнений болу плач, і надричний крик, і цілюще заспокоєння під тихі дзвіночки чи то ще земні, чи вже небесні» [15].

Автор звертається до «вічних» тем, які знаходять своє втілення у музичному творі (життєвий шлях людини у цьому земному світі, співдія внутрішнього макрокосму та світобудови, час індивідуальний і – у масштабах космічного часу-простору, відкриваючи їх завжди у несподівано новому ракурсі, надаючи їм неповторно прочитання. Тематика і «сюжетика» музики Є. Станковича зосереджена навколо двох феноменів – філософії Часу і філософії Простору, зауважує дослідниця творчості композитора А. Луніна: «осмислення особистісного життєвого шляху, ролі й місця людини в земному світі, взаємодія внутрішнього універсуму із зовнішнім, космічним – це традиційні питання мистецтва, які втілюються й вирішуються саме у формі лінійного часового плину, коли час і простір пропускаються крізь особистісний характер індивіда і його внутрішні переживання. Процес самоаналізу від початку й до фінального акорду розкриваються в розвитку – у лінійній (з початком, розвитком і завершенням) драматургії» [10; 48].

«Концерт для гобоя з оркестром» М. Скорика став справжнім дарунком для тернопільської музичної спільноти, прем'єра якого відбулася у рамках закриття творчого сезону 2017 р. Концерт симфонічного оркестру обласної філармонії відбувся за участю американських музикантів – гобоїста Ігоря Лещишина – першого гобоя у Вашингтонській опері та диригентки, професорки Колумбійського університету, доктора Анни Бінневег.

Ще про декілька цікавих деталей цього концерту розповідає нам журналістка Г. Садовська: «Анна Бінневег та Ігор Лещишин – подружжя. Кілька років тому музиканти виступали у Львові, де з ними й познайомився директор нашої філармонії народний артист України Ярослав Лемішка. Саме

йому зателефонував пан Ігор і запропонував зіграти з нашим симфонічним оркестром «Концерт для гобоя з оркестром» Мирослава Скорика. Так двоє закоханих у музику людей перелетіли океан і прибули до Тернополя, щоб подарувати собі і нам свято» [14]. Видатний композитор присвятив цей концерт саме І. Лещишину, нашому земляку, вихідцеві з Тербовлянщини, який багато років успішно працює у США.

Творчість М. Скорика стала знаковою для української музичної культури не лише завдяки особистим досягненням, а передусім через формування провідних напрямів розвитку національної культури. Серед них, одним із найважливіших є його концепція жанру інструментального концерту з її глибокою національною сутністю, яка виявляється у використанні елементів української фольклорної музики. «Оригінальна думка маєстро має новий підхід, який полягає у синтезуванні народної пісенності з сучасними стилями в академічній музиці» – зауважує А. Заходякін [6].

Саме цей підхід варто розглядати в «Концерті для гобоя з оркестром», який «має неординарну драматургічну логіку розвитку музики, де партії інструментів несуть смислове навантаження дійових осіб, які начебто беруть участь у змальовуванні певного образу, картини. Його творам властиве зіставлення контрастних епізодів та вільне змагання соліста-віртуоза і оркестру» [6].

Концерт для гобоя М. Скорика визнаний одним із найкращих творів для гобоя в українській класичній музиці. Твір відзначається своєю емоційною силою, технічною вимогливістю та багатогранністю музичних ідей. Він поєднує класичну симфонічну оркестровку з соло-гобоєм, який виступає як соліст, виражаючи різні настрої та експресію. Художня ідея твору прочитується як конфлікт між головним героєм і непереборними життєвими обставинами, що стоять на перешкоді мрій, благородних душевних поривів і щасливого майбутнього. Одностайна форма концерту дає можливість пережити особисту історію від початку і до кінця, де гостро драматичні епізоди змінюються на хвилини спокою, який через пісенно-романсове соло гобоя наповнює душу інтонаціями мрії чи, може, спогадів про щось дороге і миле, але не здійсненне, бо знову все переривається темою «життєвого вихору» і вся ця історія закінчується двома фінальними зловісними акордами оркестру і останнім подихом-зітханням головного героя.

І ще варто відзначити майстерне володіння рівнем звукової та ритмопластичної виразності виконання І. Лещишина, який розкрив для тернопільської публіки художній світ музичних образів, сповнених високих почуттів і глибоких сенсів. Віртуозний мелодичний стиль його виконання, багате нюансування, співучий тембр гобоя, наближений до фольклорного ліричного співу, є також критеріями якості його виконавської майстерності.

Саме висока професійна якість музичного виконання є важливим аспектом прем'єрних концертів. Музиканти повинні демонструвати високий рівень художньої та технічної вправності, музичну виразність для передачі задуму композитора та емоційної сутності твору. Також прем'єрне виконання дає можливість виконавцям та диригенту реалізувати свою власну творчу інтерпретацію музичного твору, що робить прем'єрний виступ унікальним і оригінальним. Прем'єрні концерти мають сильний емоційний вплив на аудиторію. Вони завжди викликають щирі емоції, здивування, надихають слухачів, а також підтримують їхній інтерес до нових музичних вражень. Загалом, прем'єрні концерти відкривають шлях до слухачів, дозволяють розширити аудиторію симфонічних оркестрів, стимулюють інтерес до класичної музики та її сучасних інтерпретацій.

Висновки. Музичні прем'єри, що відбуваються на базі філармонійних симфонічних оркестрів в обласних центрах України, зокрема Тернополі, мають важливий соціальний та культурно-освітній вплив на розвиток мистецького середовища міста. Прем'єрні концерти сприяють культурному розвитку обласних центрів, привертаючи увагу до діяльності музичних колективів та пропонуючи публіці нові, оригінальні твори. Вони збагачують культурну палітру міста і стимулюють інтерес до музики серед місцевого населення. Презентація нових музичних творів на прем'єрах сприяє розвитку творчих ініціатив серед композиторів та виконавців. Це стимулює творчий процес і сприяє залученню нових талановитих музикантів до музичного життя міста. Робота з відомими солістами відкриває двері до нових можливостей і співпраці. Вона дозволяє оркестру встановлювати контакти з відомими музичними особистостями, диригентами та іншими професіоналами музичної сфери. Це може стимулювати подальшу роботу над спільними мистецькими проєктами та взаємовигідних партнерських умовах.

Музичні прем'єри створюють можливості для людей різного віку та соціального статусу насолоджуватися музикою разом. Вони сприяють формуванню музичної спільноти, де люди можуть зустрічатися, обмінюватися думками і враженнями про нові музичні твори. Музичні прем'єри в обласних центрах сприяють формуванню та підтримці культурного ідентитету міста та регіону. Вони допомагають підкреслити унікальність та творчі досягнення місцевих музичних колективів.

Список використаної літератури

1. Білоус В. Психологічні аспекти художньої майстерності виконавця-інструменталіста. *Музичне виконавство. Книга десята. Наук. вісник НМАУ. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського.* 2004. Вип. 40. С. 48–57.
2. Бура М.Я. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть). дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 206 с.
3. Гордійчук М.М., Калениченко А.П., Клиш В.Л. Інструментальні концерти. *Історія української музики. В шести томах.* Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4. С. 286-306.
4. Грабовська О.С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування : дис... канд. миств.: 26.00.01 / Львів нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 189 с.
5. Драган О.В. Диригентський архетип у виконавсько-інтерпретаційному процесі: експлікація філософських знань у сферу музичної освіти. *Актуальні питання мистецької педагогіки.* 2015. Вип. 4. С. 22–28.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Вид-во Акад. наук Української РСР, 1960. 190 с.
7. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика (на матеріалі Концерту № 1 для віолончелі з оркестром). *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* 2021. № 2 (51). С. 122–136.
8. Катрич О.Т. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стилевих явищ). *Київське музикознавство.* Вип. 2. Київ, 1999. С. 124–129.
9. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. URL: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564_
10. Левко В. Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини XIX – початку XXI століття. Київ : НАКККіМ, 2021. 152 с.
11. Луніна А. Нова форматність музики Євгена Станковича. URL: <https://docplayer.net/50538558-Nova-formatnist-muziki-ievgenastankovicha.html>
12. Музичне мистецтво: *Збірка наук. ст.* Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. Вип. 8. 224 с.
13. Опарик Л. До визначення поняття «музично-виконавське висловлювання». *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* № 1. 2010. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. С. 71–77.
14. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис.... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.
15. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми хорової творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 22 с.
16. Садовська Г. Обійнялися мелодії України та Америки. *Вільне життя.* URL: <http://vilne.org.ua/2017/06/ukrainski-akordy-symfonichnoho-2/>
17. Садовська Г. Українські акорди симфонічного. URL: <https://vilne.org.ua/2017/06/ukrainski-akordy-symfonichnoho/>
18. Футурська Л. Музика про Україну. URL: https://zbruc.eu/node/110403_

References

1. Bilous V. Psykholohichni aspekty khudozhnoi maisternosti vykonavtsia-instrumentalista. Muzychne vykonavstvo. Knyha desiata. Naukovyi visnyk NMAU. Kyiv: NMAU im. Chaikovskoho. 2004. Vyp. 40. S. 48– 57.
2. Bura M. Ya. Lvivske kamerno-orkestrove vykonavstvo kriz pryзму ideі personalizmu (druha polovyna XX – pochatok XXI stolit). dys. ...kand. mystetstvozn.: 17.00.03. Nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka, Lviv, 2018. 206 s.
3. Hordiichuk M.M., Kalenychenko A.P., Klyn V.L. Instrumentalni kontserty. Istoriia ukrainskoi muzyky. V shesty tomakh. Kyiv : Naukova dumka, 1992. T. 4. S. 286-306.
4. Hrabovska O.S. Tendentsii suchasnoho muzychno-vykonavskoho mystetstva Lvova v aspekti akademichnoho kamerno-ansamblevoho muzykuvannia : dys. ...kand. mystetstvozn.: 26.00.01. Nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka, Lviv, 2008. 189 s.
5. Drahan O.V. Dyrhentskyi arkhetyп u vykonavsko-interpretatsiinomu protsesi: eksplikatsiia filosofskykh znan u sferu muzychnoi osvity. Aktualni pytannia mystetskoі pedahohiky. 2015. Vyp. 4. S. 22–28.
6. Zahaіkevych M. Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st. Kyiv : Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainkoi RSR, 1960. 190 s.
7. Zakhodiakin A. Zhanr instrumentalnoho kontsertu u tvorchosti Myroslava Skoryka (na materialі Kontsertu №1 dlia violoncheli z orkestrom). Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 2021. № 2 (51). S. 122–136.
8. Katrych O.T. Poniattia muzychno-vykonavskoho arkhetypu (do pytannia klasyfikatsii muzychno-vykonavskykh stylovykh yavyshch). Kyivske muzykoznavstvo. Vyp. 2. Kyiv, 1999. S. 124–129.
9. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. URL: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564_
10. Levko V. Kontsert yak mystetske yavyshche v kulturnomu prostori Ukrainy druhoi polovyny XIX – pochatku XXI stolittia. Kyiv : NAKKKіM, 2021. 152 s.
11. Lunina A. Nova formatnist muzyky Yevhena Stankovycha. URL: <https://docplayer.net/50538558-Nova-formatnist-muziki-ievgenastankovicha.html>
12. Muzychne mystetstvo: Zbirka naukovykh statei. Donetsk: TOV «Juho-Vostok, Ltd», 2008. Vyp. 8. 224 s.

13. Oparyk L. Do vyznachennia poniattia «muzychno-vykonavske vyslovliuvannia». Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seria: Mystetstvoznavstvo. № 1. 2010. Ternopil: TNPU im. V. Hnatiuka, 2010. S. 71–77.

14. Pylatiuk O.B. Pershovykonannia muzychnoho tvoriv yak fenomen suchasnoho sotsiokulturnoho kontynuumu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2006. 17 s.

15. Savenko S. Konkursno-festyvalni formy khorovoi tvorivosti: tradytsiini modeli ta suchasni tendentsii: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03, Odeska nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoi, Odesa, 2021. 22 s.

16. Sadovska H. Obiinalyisia melodii Ukrainy ta Ameryky. *Vilne zhyttia*. URL: <http://vilne.org.ua/2017/06/ukrainski-akordy-symfonichnoho-2/>.

17. Sadovska H. Ukrainski akordy symfonichnoho. URL: <https://vilne.org.ua/2017/06/ukrainski-akordy-symfonichnoho/>.

18. Futorska L. Muzyka pro Ukrainu. URL: <https://zbruc.eu/node/110403>.

PREMIERE CONCERTS OF THE ACADEMIC SYMPHONIC ORCHESTRA OF TERNOPIL REGIONAL PHILHARMONIC AS A SOURCE OF CREATIVE INSPIRATION FOR THE CITY'S MUSIC COMMUNITY

Vodiana Mariia – graduate student at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Musician of the Orchestra of Ternopil Regional Philharmonic

Krill Myron (Myroslav) – People's Artist of Ukraine,
Artistic Director and Chief Conductor of the Ternopil Regional
Philharmonic Symphony Orchestra,

Associate Professor, Department of Musicology and
Methods of Musical Art, Ternopil Volodymyr
Hnatiuk National Pedagogical University

The article highlights the musical and socio-cultural aspects of the premiere concerts of the Academic Symphony Orchestra of the Ternopil Regional Philharmonic (based on the material of musical works: «Concerto for Violin and Orchestra» by Viktor Kosenko, «Concerto No. 4 for Violin and Orchestra» by Yevhen Stankovych, «Oboe Concerto» by Myroslav Skoryk) and their significance for the development of the city's musical community is revealed.

Key words: symphony orchestra, music premieres, instrumental concert, classical music, musical community.

PREMIERE CONCERTS OF THE ACADEMIC SYMPHONIC ORCHESTRA OF TERNOPIL REGIONAL PHILHARMONIC AS A SOURCE OF CREATIVE INSPIRATION FOR THE CITY'S MUSIC COMMUNITY

Vodiana Mariia – graduate student at the Department of Musicology and Methodology of Musical Art, Ternopil

Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Musician of the Orchestra of Ternopil Regional Philharmonic

Krill Myron (Myroslav) – People's Artist of Ukraine,
Artistic Director and Chief Conductor of the Ternopil Regional
Philharmonic Symphony Orchestra,

Associate Professor, Department of Musicology and
Methods of Musical Art, Ternopil Volodymyr
Hnatiuk National Pedagogical University

Aim of this article to highlight the musical and socio-cultural aspects of the landmark premiere concerts of the Academic Symphony Orchestra of the Ternopil Regional Philharmonic (based on instrumental concerts by Viktor Kosenko, Yevhen Stankovych, and Myroslav Skoryk) and to reveal their significance for the development of the city's musical community.

Research methodology. The study of the premiere performance of musical works is based on an interdisciplinary methodology that combines musicology, music practice, music history, and cultural studies (theoretical works by O. Pyliatyuk, O. Dragan, O. Katrych, L. Oparyk, S. Savenka).

The results. The article highlights the musical and socio-cultural aspects of the premiere concerts of the Academic Symphony Orchestra of the Ternopil Regional Philharmonic (based on the material of musical works: «Concerto for Violin and Orchestra» by Viktor Kosenko, «Concerto No. 4 for Violin and Orchestra» by Yevhen Stankovych, «Oboe Concerto» by Myroslav Skoryk) and their significance for the development of the city's musical community is revealed.

Novelty. For the first time in theoretical musicology, the premiere concerts of the Academic Symphony Orchestra of the Ternopil Regional Philharmonic are considered as a source of creative inspiration for the city's musical community.

Practical significance. The premiere concerts of the symphony orchestra offer the city's musical community a unique opportunity to hear new works, which allows expanding the horizons of the musical life of a certain socio-cultural environment and promoting contemporary orchestral music as one of the highest forms of performing arts.

Therefore, concerts of this kind stimulate creativity and innovation in the musical sphere, promote the development of orchestral genres and play an important role in enriching musical culture.

Key words: symphony orchestra, music premieres, instrumental concert, classical music, music community.

Надійшла до редакції 24.09.2023 р.

УДК [78.036:316.733](574)

СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ТА СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ У СИМФОНІЧНОМУ ЖАНРІ КАЗАХСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Кдирова Інеш Осербайвна – заслужена артистка України,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва,

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.682>

inesh-k@ukr.net

Мирошниченко Олександр Миколайович – старший викладач кафедри мистецтва естради,

Казахський національний університет мистецтв

(Астана, Республіка Казахстан)

<https://orcid.org/0009-0003-2229-5102>

alex.myroshnychenko@gmail.com

Національна культура Казахстану – країни, територія якої тисячі століть єднає Захід та Схід Євразії, здобула увагу науковців як унікальна культура, що після трансформації пострадянського періоду, отримала статус феномена світової культури. Зміни, що відбулися за останні три десятиліття, торкнулися всіх сфер суспільного життя в Казахстані і знайшли своє відображення в музичному мистецтві. Тож дане дослідження спрямовується на вивчення провідних тенденцій творчості сучасних композиторів Казахстану у симфонічному жанрі. Шляхом мистецтвознавчого аналізу творів виявлено специфіку національного стилю казахстанської музики сучасного періоду. За результатами дослідження наведено *висновок про те*, що творчий доробок казахських композиторів презентує не лише нове мистецьке трактування класичних творів, а створює унікальні зразки казахського музичного мистецтва, синтезуючи сучасні концепції та національні традиції народної творчості і фольклору, засновані на етнічному й релігійному світогляді, духовних цінностях та історичному минулому.

Ключові слова: казахська культура, національні традиції, етнічне мистецтво, народна творчість, симфонізм, атональність, додекафонія.

Постановка проблеми. Казахський народ протягом багатьох століть створює унікальну скарбницю культурних і мистецьких надбань, що стали віддзеркаленням його духовності, історії, мови, народної творчості. Культурне життя Казахстану багато в чому обумовлене географічним розташуванням, що дозволило країні стати сполучною ланкою між Сходом та Заходом. Осягнення музичних традицій країн ближнього та далекого зарубіжжя сприяло широкому інтересу до скарбниці культурних надбань Казахського народу. Самобутня духовна та культурна спадщина є базовою основою митців сучасності. Прийдешнє покоління казахських композиторів індивідуально вирішує питання взаємодії з традицією. Розквіт казахської культури, як національного явища, припав на рубіж ХХ–ХХІ ст.: унікальна спадщина, що дійшла до нашого часу, набула, насамперед, у результаті складних суспільно-економічних процесів. Невипадково у цей період серед компонентів культури Казахстану позначилися народна творчість і виконавські традиції, композиторська школа, а також розвинена інфраструктура театральної-концертної і освітньої систем [7; 52–58].

Наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. музичне мистецтво та виконавство в Казахстані набуває незвичайної популярності і стає однією з найбільш затребуваних сфер культури. Виявлення специфіки національного стилю та жанрової системи казахстанської музики сучасного періоду є темою нашого дослідження. Вивчення цієї теми обумовлене необхідністю заповнити наукову прогалину шляхом мистецтвознавчого аналізу сучасної казахстанської музики.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво Казахстану як комплексне явище, засноване на єдності композиторської творчості і виконавства. *Предмет дослідження* – національна композиторська школа Казахстану кінця ХХ – початку ХХІ ст. у контексті симфонічного жанру.

Метою дослідження є виявлення специфіки національного стилю та сучасних концепцій у творчості композиторів Казахстану зазначеного періоду.

Методологія наукового дослідження базується на синтезі наукових методів: джерелознавчому, мистецтвознавчому, аналітичному, естетичному. Обрані методи забезпечують цілісний погляд на предмет дослідження та систематизацію знань.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Казахську музику на сучасному етапі представляють композитори різних поколінь, які своєю творчістю демонструють різноманітність художніх пошуків, стверджують наступність традицій багатовікової національної спадщини та синтез із новітніми технічними засобами виразності, новаторства композицій і форм.

Музикознавча література, присвячена музичному мистецтву Казахстану, складалася з двох різних етапів: на першому (до 1950-х рр.) фіксувалися окремі події створення національної музичної школи, на другому етапі (від 50-х років і до сьогодні) – відбувався процес осмислення національної специфіки в галузі виконавства та творчості.

Для історичного обґрунтування цієї концепції помітну роль відіграли праці казахстанських музикознавців і композиторів, що висвітлюють етапи історії національної професійної музичної культури [2]. Фундаментальна науково-методична праця «Історія казахської музики» присвячена національному фольклору, пісенному та інструментальному. До нього увійшли дослідження академіка О. Жубанова, провідних професорів (П. Аравіна та Б. Єрзаковича), які сприяли вивченню розвитку казахського професійного музичного мистецтва [4].

Глибокі пласти світоглядної філософії музики казахів висвітлюють у монографіях С.Ш. Аязбеков «Картина світу етносу» [1], Жумабекова Д., Жумабекова Ж. «До наступності духовної культури: музика та філософія» [4]. Мистецтвознавчому аналізу присвячені дослідження сучасних казахстанських науковців: Букуньової Д. (монографія «Особливості казахської музичної культури у ХХ столітті – традиційне та професійне мистецтво») [2]; Шемякіної Т. («Стилеві тенденції симфонічної музики Казахстану II половини ХХ століття») [12]; Харламової Т. («Полістилістичні тенденції у творчості композиторів Казахстану») [11]. Вивчення творчості композиторів Казахстану 1920-1980-х років у контексті історії казахської музики та проблеми її періодизації стало темою дослідження Джумакової У. [3]. Продовжила тему реінтерпретації культурної спадщини Казахстану в новому періоді (1980–2010-х рр.) Недліна В. [9]. Теоретичному визначенню національного стилю оркестрування симфонічної музики Казахстану присвячені праці Котлової Г. [8], Самаркіна В. [10] та ін.

У колективній збірці нарисів «Творчі портрети композиторів Казахстану» міститься аналіз показових творів 12 відомих композиторів республіки, серед яких А. Жубанов, Є. Брусилівський, Л. Хаміді, Ж. Турсинбаєв, О. Несипханов. Водночас саме багатоаспектний джерелознавчий підхід дозволяє створити якомога повніше уявлення про взаємозв'язок різних складових музичної культури Казахстану в історичній перспективі – від її витоків до сьогодні [3; 33–41].

Виклад матеріалу дослідження. Зі здобуттям державної незалежності, композиторська школа Казахстану зазнає імпульсів творчого піднесення. Вільні від ідеології попередніх десятиліть, композитори звертаються до витоків національної історії, оновлюючи тематику, зміст, образи та форми. Відроджуються давніші пласти фольклору, збагачується музична лексика і технічні засоби виразності.

Композитори, що вийшли на арену казахського мистецтва в середині 70-х років, багато в чому визначили напрями сучасної музичної культури в республіці [3; 33–41].

Становлення оркестрового стилю в симфонічній музиці Казахстану відбулося в середині ХХ ст. Про це свідчить народження низки нових творів, показових з погляду їхньої довершеної оркестрової майстерності [8].

Наприкінці ХХ ст. продовжують розвиватися та взаємодіяти дві основні тенденції, що склалися в симфонічній музиці минулих років – втілення національного та осмислення сучасних засобів виразності. Вони різною мірою властиві Б. Джуманіязову, Г. Жубановій, С. Єркімбаєву, Т. Кажгалієву, Є. Рахмадієву, М. Сагатову, А. Серкебаєвута ін.

У симфонічних творах Б. Джуманіязова «Серпер» і «1731 рік» – втілено традиційний *жанр симфонічної поеми*, а в концерті для оркестру М. Сагатова обидві тенденції синтезовані. Відчуття часу, світоглядні орієнтири майстерно відтворені у творах Р. Жубанової «Острів жінок» і «Сари-Озецькі метафори».

Світ старовини та сучасності реінтерпретують у симфонічних творах композитори молодшого покоління. До десятиріччя державної незалежності Казахстану створено «Шабит» З. Абдинурова і «Ял бакити» Б. Дальденбаєва. У першому творі переважає специфіка традиційності у музиці: як ритмоінтонаційна сторона – художні образи минулого з особливою динамікою переходять у сьогодні. Епічний тон наступного твору звучить відлунням події історичного минулого, зв'язуючи сьогодні з далекою старовиною. У музиці обох творів природно сплетені інтонації скорботи, мучності з мотивами надії та гідності [9; 47–52].

Оригінальною загально східною тематикою просякнута симфонічну поему «Somethingorient» (Дещо східне) В. Стригоцького. Колорит звучання відповідає характерному тембровому забарвленню традиційної музики Сходу, що поєднана з європейським стилем.

Дух пошуку, сміливого експерименту визначив основні тенденції симфонічного жанру. Саме в цей період народжується жанр *симфонічний кюй*, у якому знайшла своє вираження природа синтезу культур, що об'єднує традиції та сучасність. Творцем симфонічного кюя визнано Є. Рахмадієва («Дайрабай», «Кудашадуман», «Оритія»), який комплексно відобразив у ньому жанрові та формотворчі особливості традиційної домрової музики [10; 86–91].

Особливості темброво-реєстрового розвитку домрової музики стали важливим елементом у створенні симфонічного кюя – запального, експресивного «Кизкуу» Т. Кажгалієва. У музиці органічно синтезовано національні традиції та техніка музичного стилю кінця ХХ ст.

Однією з найстійкіших тенденцій у розвитку сучасної музики Казахстану є звернення композиторів Казахстану до *жанру концерту*, пов'язаного з розквітом виконавського мистецтва. Світового визнання набули видатні музиканти А. Мусаходжаєва, М. Бісенгалієв, Г. Мурзабеков, Ж. Аубакиров, Т. Єржанов, А. Днішев, Н. Усенбаєв, М. Мухамедкизи та ін. [8].

У творчості багатьох композиторів, що обрали жанр концерту, представлені твори для різного складу інструментів. Можна назвати п'ять концертів для фортепіано з оркестром Н. Мендигалієва: Концерт для труби з оркестром К. Кужам'ярова; Концерт для скрипки з оркестром Є. Рахмадієва; Концерт-поема для скрипки з оркестром С. Кібірової; Концерт-симфонію для струнних, ударних та фортепіано Т. Кажгалієва; Поему для струнних, флейти, літавр та фортепіано М. Сагатова тощо.

Широко використовують композитори у своїх творах різноманітність сучасних прийомів і засобів музичної виразності: квартквінтові біфункціональні співзвуччя, моноритм, кластерну техніку (акорди-кластери, ковзаючі ланцюжки кластерів), різні ладові системи, складні неординарні оркестрові прийоми, як нонвібрато, мольто, рикошет, сульпонтічелло, піцкато, різні тембральні контрасти (Концерти Г. Кажгалієва, М. Сагатова, С. Кібірової) [10; 86–91].

Інша гілка творчості композиторів на етапі –*камерний симфонізм*, що передбачає «...інтенсифікацію компонентів музичної мови через загострення тембрової інтонації з відходом від норм традиційного формоутворення».

До специфічних особливостей жанру камерної симфонії можна віднести стислість музичного процесу у часі, у створенні індивідуальної музичної драматургії. Показовими в цьому плані є симфонічні поеми А. Серкебаєва «Ікар», «Отрар» для камерного оркестру, а також концерти Б. Баяунова, Т. Кажгалієва, Ж. Дастенова. Серед творів слід виділити «Урочисту увертюру» Є. Андосова, «Фантазії на теми пісень Абая» Є. Усенова, «Суй інші Суюнші» З. Абдинурова, «Жалантос батир» Д. Дуйсекеєва та ін. Драматургія творів сформувалася під впливом загальноєвропейських стильових рис [9].

Тенденція до стиснення циклу в компактну одночастинну композицію та застосування *атональної техніки* проявляється у Першій симфонії «Протистояння» А. Серкебаєва (1987 р.). В основі драматургії – протиставлення двох образних сфер: активної, дієвої, що відображає зовнішній світ та образного втілення внутрішнього світу автора у процесі осмислення навколишнього світу.

Основою формоутворення сонатного Allegro стає інтонація тритону, викристалізована у процесі інтонаційного та ритмічного варіювання атональної головної та побічної партій експозиції. У розробці обидві теми часто йдуть одночасно в різних фактурних пластах, контрапунктично взаємодіючи через стретне проведення тем, завдяки якому відбувається образне зближення філософської теми з активною. У репрізі сонатного Allegro теми проходять у дзеркальному порядку: спочатку побічна, а потім головна. Така *камернізація симфонічного циклу*, запропонована в «міні-симфонії» А. Серкебаєва, – поширена тенденція у симфонічній музиці ХХ ст. загалом [12].

До творів, витриманих на кшталт камерного симфонізму з *ознаками авангарду*, примикає Поема «Діалоги» М. Сагатова (1973 р.) для струнних, флейти, літавр і фортепіано. В основі вступу поеми додекафонна тема: 12-тоновий ряд викладено у перших шести тактах з умовним центром звуку «ре-дієз». Основний розділ поеми написаний у формі сонатного Allegro. Головна партія відрізняється енергійністю, гострою ритмікою, драматичною напруженістю, посиленою тритоновною інтонацією. Побічна партія заснована на пісенних трихордових співах. Провідний голос вступає в черговий діалог, перегукуючись із супроводжуючим контрапунктом. У розділі розробки композитор використовує гру тембрів та регістрів, хроматичну тональність з елементами додекафонії, кластери, напружену ритмічну пульсацію. Реприза усічена, але динамічна. Тут композитор пропускає головну партію. Побічна партія проводиться секундою вище на струнних піцкато з подвоєнням у партії фортепіано. А останнє проведення першого сегменту серії (зі вступу) до партії фортепіано, потім флейт на тлі високих струнних, віолончелей і знову флейт надають вишуканого, тендітного звучання. Заклучні такти поеми «тихі дванадцятитонові кластери

фортепіано, примарне, струнне «тутті», ледь чутні удари літавр на басовому звуці «сі» – створюють напівреальний, медитативний стан».

Таким чином, основні формотворчі моменти твору: фактура, метроритмічна організація, ефектна тембральна драматургія (як, наприклад, використання фортепіано як ударного інструменту, гліссандо струнних тощо), а також використання однієї з основних тенденцій музики ХХ ст. – посилення *поліфонічних засобів*, використання *атональності, додекафонії*, дозволили М. Сагалову створити твір «...оригінальної композиції відзначеної своєрідним авторським заломленням сучасних музично-виразних прийомів та засобів» [12; 12–17].

Новим поштовхом у національному мистецтві є перша казахська симфонія на теми історії Казахстану для духового оркестру «*Idee Fixe*» на монограму «А. С. Н. М. Є. Д» А. Бестибаєва, потяг до масштабної образності сучасного виявляється в кантаті «Пісня гніву» Л. Жаксилікова, симфонії-ораторії «Чилі» та ораторії «Дорогою світу» С. Кібірової, ораторії «Байконир» Ж. Турсунбаєва. Синтез музичної та театральної-сценічної виразності, високопрофесійне володіння оркестровою та вокально-хоровою технікою аранжування характерна Оді для хору та симфонічного оркестру «Ілкауниші» Б. Дельденбай.

Новаторством сучасних композиторів є поєднання в одному ансамблі інструментарію європейської культури з тембральними та виконавськими можливостями *казахських народних інструментів* (наприклад, «Концертино для килівкобиза та органу» К. Шильдебаєва, поема для килівкобиза та камерного симфонічного оркестру «Дала дастан» Є. Усенова) [5].

У другій пол. ХХ ст. спостерігається синтез нових жанрових утворень, серед яких одне з провідних місць належить *камерним кюям*. Композитори різних поколінь активно працюють у цьому напрямі. Серед багатьох прикладів слід назвати лише деякі – «Святковий кюй для віолончелі та фортепіано» Г. Жубанової, кюй-поема «Ансау» та «Акку» Н. Тлендієва, кюй для домри-тенора з фортепіано Б. Жуманізова, кюй-фантазія для труби з камерним оркестром А. Бичкова, кюй для альта соло М. Рахімбаєва, кюй для коби М. Сагадова, кюй для фортепіано з оркестром Т. Кажгалієва, кюй для камерного оркестру «Кербез» і «Шалкіма» А. Серкебаєва та ін. [12; 133–136].

Оркестровий твір «Махамбет» видатного митця сучасності М. Тлендієва має форму міні-симфонії. Багатоманітність музичних образів, що малюють картини народного бунту – тупіт аргамаків, скрегіт і брязкіт блискавичних мечів, поєднується з драматизмом і напруженістю інтонації, що підкреслена виразними засобами тембральних фарб оркестру.

Симфонічні пошуки композиторів Казахстану створили паралельно нові художні задуми та концепції у сфері камерно-інструментальної музики. Саме в цьому жанрі найбільш яскраво проявляється різноманітність індивідуальних композиторських задумів. Новизна і неординарність відбиваються у сфері музичної семантики, ритмі та інтонації, у прийомах тематичного розгортання, досягненні яскравості та виразності звучання, багатстві гармонійних та поліфонічних конструкцій. Творчий потенціал композиторської техніки відображається у моделюванні традиційних жанрів і національно-забарвленій образності сюжетів та тематики.

Висновки. Казахський етнос протягом багатьох століть накопичив неповторну скарбницю усної культури – народної та професійної, яка зумовила його духовний світ і спосіб життя. Духовна та культурна спадщина є фундаментом творчості сучасного художника, в якому кожне нове покоління композиторів індивідуально вирішує питання взаємодії з традицією.

Структура сучасної музичної культури Казахстану відбиває основні етапи її історії, у кожен з яких додавалися нові пласти: фольклор (архаїка та автентика); професійне мистецтво усної традиції (епічні пісні та інструментальна музика); академічне мистецтво європейської формації. Специфіка національного стилю та сучасні концепції у симфонічному жанрі казахстанської музики полягає у впровадженні новітніх композиторських технік і засобів виразності у гармонійному синтезі з традиціями національного музичного мистецтва. Однією з основних напрямів творчих пошуків стають експерименти у сфері взаємодії культур, жанрів, технік і композицій.

У творчому доробку композиторів Казахстану другої пол. ХХ ст. прослідковується авангардний напрям як результат синтезу культур Сходу і Заходу. Основні новаторства торкнулися фактури музичного твору, його метроритмічної організації та тембральної драматургії, а також посилення поліфонічних засобів, використання атональності, додекафонії, що стало однією з основних тенденцій музики ХХ ст. Зазначені тенденції композиторської школи Казахстану демонструють почуття часу, прагнення передати світоглядні орієнтири майбутньому поколінню митців. Неординарність, майстерність та самобутність художнього мислення підтверджують твори Б. Дальденбаєва, Г. Жубанової, К. Кужамярова, А. Муерепової, Т. Кажшева, Е. Рахмадієва, А. Серкебаєва, Н. Тлендієва, М. Сагадова, Ж. Тезекбаєва та багатьох інших казахстанських композиторів сучасності.

Таким чином, сучасне казахське музичне мистецтво ХХ-ХХІ ст. на прикладі симфонічного жанру стверджує закономірність еволюційного розвитку з новим осмисленням традиційних жанрів та форм у синтезі із сучасними художніми тенденціями. Музична культура сучасного Казахстану продовжує процес національного відродження і розвитку.

Список використаної літератури

1. Аязбекова С.Ш. Этнос әлемінің суреті: *Қорқыт ата және қазақ музыкасының философиясы: монография*. Алматы : Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Философия және саясаттану институты, ред. 2. Астана, 2011. 284 б.
2. Букуньова Д.М. Особливості казахської музичної культури у ХХ столітті – традиційне та професійне мистецтво. Алматы, 2016. 311 с.
3. Джумакова У. 1920-1980 жылдардағы Қазақстан Композиторларының шығармашылығы қазақ музыкасының тарихы және он кезеңге бөлу мәселелері контекстінде / *Қазақстан музыкасы: композитор, бірінші және соңғы*. Астана, 2001. 33–41 б.
4. Жұмабекова Д., Жұмабекова Ж. Рухани мәдениет пайда болғанға дейін: музыка және философия. *Музыка Қазақстанға: тәрбие мәселелері*. Астана, 2002. 7–16 б.
5. Виконавська творчість: історія та проблеми розвитку на сучасному етапі. / Матеріали між нар. наук.-практ. конф. Алматы, 2002. 300 с.
6. Кдирова І.О. Народна художня творчість тюркомовних народів України. *Традиційна культура України ХХІ століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (21 жовт. 2016 р.)*. Київ, 2016. С. 128–132.
7. Кдирова І.О., Мирошниченко О.М. Сучасні тенденції розвитку музично-сценічних жанрів національного мистецтва Казахстану. *Музыка в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії : матеріали Між нар. наук.-практ. конф.: Київ, 22-23 квіт. 2023 р.* Київ : КНУКіМ, 2023. С. 52–58.
8. Котлова Г. Камерно-інструментальна музика Казахстану. *З науково-теоретичних статей пам'яті І. І. Дубовського*. Алматы, 1990.
9. Недліна В. С. Реінтерпретація культурної спадщини в Казахстані у 1980–2010-х роках. Алматы, 2015. С. 47–52.
10. Самаркін В.А. Музичне мистецтво: наука та освіта. Астана: КазНУІ, 2006. Вип. 2. С. 86–91.
11. Харламова Т. Полістилістичні тенденції у творчості композиторів Казахстану. *Художня освіта та наука*. Астана, 2019. № 2. С. 12–17.
12. Шемякіна Т. Стилеві тенденції симфонічної музики Казахстану II половини ХХ століття. *Музична освіта та наука: спадкоємність традиції та перспективи розвитку*. Астана: КазНАМ, 2008. С. 133–136.

References

1. Ayazbekova S. Sh. Etnos әлемінің sureti: *Қорқыт ата және қазақ музыкасының философиясы: monografiya* / S. Sh. Ayazbekova. Almaty: Қазақстан Respublikasy Bilim және ғылым ministrлігінің Filosophiya және sayasattanu instituty, red. 2. Astana, 2011. 284 b.
2. Bukunova D.M. Osoblyvosti kazakhskoi muzychnoi kultury u XX stolitti – tradytsiine ta profesiine mystetstvo. Almaty, 2016. 311 s.
3. Dzhumakova U. 1920–1980 zhyldardary Қазақстан kompozitorларының шығармашылығы қазақ музыкасының тарихы және оны кезеңге бөлу мәселелері контекстінде / *Қазақстан музыкасы: kompozitor, birinshi және соңғы*. Astana, 2001. B. 33–41.
4. Zhymabekova D., Zhymabekova Zh. Ruhani мәдениет pajda болғанға dejin: музыка және философия. *Музыка Қазақстанға: тәрбие мәселелері*. Astana, 2002. 7–16 b.
5. Vykonavska tvorchist: istoriia ta problemy rozvytku na suchasnomu etapi. / Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Almaty, 2002. 300 s.
6. Kdyrova I.O. Narodna khudozhnia tvorchist tiurkomovnykh narodiv Ukrainy. *Tradytsiina kultura Ukrainy XXI stolittia yak skladova kulturnoi polityky: suchasnyi stan, zahrozy, perspektyvy* : materialy Vseukrainskoi nauk.-prakt. konf. z mizhnar. uchastiu (21 zhovt. 2016 r.). Kyiv, 2016. S. 128–132.
7. Kdyrova I.O., Myroshnychenko O.M. Suchasni tendentsii rozvytku muzychno-stsenichnykh zhanriv natsionalnogo mystetstva Kazakhstanu. *Музыка в dialozi z suchasnistiu: osviti, mystetstvoznachchi, kulturolohichni studii : materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* : Kyiv, 22-23 kvit. 2023 r. Kyiv : KNUKіM, 2023. С. 52–58.
8. Kotlova H. Kamerno-instrumentalna muzyka Kazakhstanu. *Z naukovykh-teoretychnykh statei pam'iatі I. I. Dubovskoho*. Alma-Ata, 1990.
9. Nedlina V. Ye. Reinterpretatsiia kulturnoi spadshchyny v Kazakhstanі u 1980–2010-kh rokakh. Almaty, 2015. S. 47–52.
10. Samarkin V.A. Do teoretychnoho vyznachennia natsionalnogo styliu orkestruvannia (na prykladi symfonichnoi muzyky Kazakhstanu). *Muzychne mystetstvo: nauka ta osvita*. Astana : KazNUI, 2006. Vyp. 2. S. 86–91.
11. Kharlamova T. Polistylistychni tendentsii u tvorchosti kompozytoriv Kazakhstanu. *Khudozhnia osvita ta nauka*. Astana, 2019. № 2. S. 12–17.
12. Shemiakina T. Stylevi tendentsii symfonichnoi muzyky Kazakhstanu II polovyny KhKh stolittia. *Muzychna osvita ta nauka: spadkoiemnist tradytsii ta perspektyvy rozvytku*. Astana : KazNAM, 2008. S. 133–136.

UDC [78.036:316.733](574)

**SPECIFICITY OF NATIONAL STYLE AND MODERN CONCEPTS
IN THE SYMPHONIC GENRE KAZAKHSTAN MUSIC OF THE XX-XXI CENTURIES**

Kdyrova Inesh — Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Music at Kyiv National University of Culture and Arts (Kyiv, Ukraine)
Myroshnychenko Oleksandr – Senior Lecturer of the Department of Pop Art, Kazakh National University of Arts,

The national culture of Kazakhstan, a country whose territory connects the West and the East of Eurasia for thousands of centuries, has attracted the attention of scientists as a unique culture that, after the transformation of the post-Soviet period, received the status of a phenomenon of world culture. The changes that have taken place over the past three decades have affected all spheres of social life in Kazakhstan and have been reflected in the art of music.

The research methodology is based on the synthesis of scientific methods: source studies, cultural studies, historical and stylistic, analytical, general aesthetic. The chosen methods provide a holistic view of the subject of research and systematization of knowledge.

The purpose of the research is to identify the specifics of the national style and modern concepts in the work of Kazakh composers of the specified period using the example of the symphonic genre. *Results.* Kazakh culture flourished as a national phenomenon at the turn of the 20 th-21 st centuries. The process of formation of the orchestral style in the symphonic music of Kazakhstan was most consistently marked in the 60s and 70 s of the 20 th century by the birth of a number of new works, indicative from the point of view of their increased orchestral skill. The structure of the modern musical culture of Kazakhstan reflects the main stages of its history, each of which added new layers: folklore (archaic and authentic from the most ancient period); professional art of oral tradition (epos; songs and instrumental music); academic art of European formation. *Novelty.* An artistic innovation of modern composers should be considered the combination in one ensemble of the instrumentation of European culture with the timbral performance capabilities of Kazakh folk instruments. The specificity of the national style and modern concepts in the symphonic genre of Kazakh music consists in the introduction of the latest compositional techniques and means of expression in a harmonious synthesis with the traditions of national musical art. Experiments in the field of interaction of cultures, genres, techniques and composition are one of the main directions of creative searches. Since the 1980s, the creative output of Kazakhstan composers has followed an avant-garde direction as a result of the synthesis of the cultures of the East and the West. The main innovations affected the texture of the musical work, its metrorhythmic organization and timbral dramaturgy, as well as the strengthening of polyphonic means, the use of atonality, dodecaphony, which became one of the main trends in music of the 20 th century.

The practical significance. Based on the results of the research, it is concluded that the creative output of Kazakh composers presents not only a new artistic interpretation of classical works, but also creates unique samples of Kazakh musical art, synthesizing modern concepts and national traditions of folk creativity and folklore, based on ethnic and religious worldview, spiritual values and historical past. The results of the research spread knowledge in the field of Kazakh musical art of the modern period and can be used as a basis for new art studies.

Key words: Kazakh culture, national traditions, ethnic art, folk creativity, symphony genre, atonality, dodecaphony.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 78.421

**СЮІТА ІН С ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО БОГДАНИ ФРОЛЯК У СВІТЛІ
ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ**

Зубко Наталя Богданівна – здобувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-6608-6543>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.683>
natalazubko@gmail.com

Розглянуто твір Богдани Фроляк «Сюїта in C», написаний для двох фортепіано з точки зору виконавсько-інтерпретаційних завдань; охарактеризовано жанрову приналежність кожної з частин циклу, проведено паралелі між світоглядом композиторки та образним змістом цього твору, здійснено огляд сценічного життя сюїти.

Ключові слова: Богдана Фроляк, сюїта, фортепіано, інструментальне виконавство, інтерпретація, фортепіанний ансамбль, українська музика.

Богдана Фроляк (нар. 1968 р.) – українська композиторка, вихованка шкіл Володимира Флиса, Мирослава Скорика та Геннадія Ляшенка, авторка численних творів камерної, симфонічної та хорової музики. Вона працювала свій унікальний композиторський почерк, для якого характерна «особлива глибина авторського задуму, змістовність кожного твору, експресія вислову, майстерне володіння сучасною композиторською технікою, яка спрямована на відтворення багатоманітного світу емоцій і переживань сучасної людини, її складних взаємин із сучасним світом» [6]. Її композиторський талант

неодноразово відзначався престижними національними преміями. Зокрема, Б. Фроляк є лауреаткою премій ім. Л. Ревуцького (2000 р.), ім. Б. Лятошинського (2006 р.), ім. М.В. Лисенка (2011 р.) та Національної премії України ім. Т. Шевченка (2017 р.), стипендіаткою Фондації Шанувальників Варшавської Осені та фундації *Ernst von Siemens Musikstiftung* (2001 р.), а також програми Міністра культури Польщі *Gaude Polonia* (2004 р.).

Актуальність дослідження полягає у вкрай незначній кількості наукових розвідок, присвячених висвітленню інтерпретаторських завдань творів Б. Фроляк.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Творчість Б. Фроляк неодноразово ставала предметом дослідження українських мистецтвознавців. Так, у дисертаційній праці Т. Слюсар висвітлено Сонату *Pastorale* композиторки в контексті розвитку жанру української камерно-інструментальної сонати [5]. Н. Вакула виявляє традиційні та новаторські якості жанру інструментального концерту на прикладі концертів для фортепіано з оркестром та кларнету з оркестром [3].

П. Довгань у дисертаційному дослідженні розглядає «Партиту-медитацію» для двох скрипок та версію Сюїти *in C* для віолончелі у супроводі фортепіано з точки зору оригінальності композиційно-драматургічної побудови [4]. А. Ящук аналізує Сюїту *in C* як зразок взаємопроникнення елементів естетики сучасного та минулого [7]. Натомість, версія твору для двох фортепіано, зокрема питання інтерпретації, ще жодного разу не були предметом мистецтвознавчих досліджень.

Мета статті полягає у здійсненні виконавсько-інтерпретаційного аналізу твору Б. Фроляк «Сюїта *in C*» для двох фортепіано, спираючись на жанрову приналежність кожної з частин циклу та особливості світосприйняття композиторки, а також огляду сценічного життя сюїти.

Вклад основного матеріалу дослідження. Сюїта *in C* початково створена композиторкою для віолончелі та фортепіано (2008 р.) та має присвяту пам'яті І. Соневицького. Написана на замовлення Меморіального фонду І. Соневицького. Перше виконання відбулось за участі Н. Хоми (віолончель) та В. Винницького (фортепіано) (Гантер, штат Нью-Йорк, 19.07.2008 р.). В Україні Сюїта *in C* вперше прозвучала у виконанні О. Пірієва (віолончель) та авторки (фортепіано, Київ, «*Music-review WEEKEND*», 29.10.2011 р.). Сюїта *in C* отримала авторські переклади для віолончелі та струнних (2013 р.) та для двох фортепіано (2016 р.). У версії для віолончелі та струнних твір звучав на фестивалі Контрасти (Львів, «Контрасти XIX», 9.10.2013 р.) у виконанні Я. Мигала (віолончель), О. Драгана (диригент) та Академічного камерного оркестру «Віртуози Львова».

Прем'єра версії Сюїти *in C* для двох фортепіано відбулась у програмі концерту «Постлюдія» (Львів, «28. Контрасти», 18.10.2022 р.), виконував дует львівських піаністів – О. Рапіта та М. Драган. Також фортепіанно-ансамблева версія твору отримала прем'єру за межами України – в Концертній студії Польського радіо ім. В. Лютославського (Варшава, «Дні української музики», 3.09.2023 р.). Виконував фортепіанний дует *Kyiv Piano Duo* у складі подружжя піаністів – О. Зайцевої та Д. Таванця.

Таке активне сценічне життя сюїти Б. Фроляк свідчить про велику зацікавленість виконавців твором і юзаванням включати її до свого репертуару, а також про надзвичайну мистецьку цінність твору.

Сюїта *in C* за жанровою приналежністю асоціюється з бароковими зразками сюїтних циклів. Усі частини співставляються за принципом контрасту характерів, що зростає до завершення твору, та поєднані однією тональністю. Однак авторка вибирає свій власний шлях і komponує сюїту в спосіб, який підказує її особисте світовідчуття.

Так, розпочинається Сюїта з дієвої Інтради, після неї звучить заглиблено філософський Романс, надзвичайно бурхлива Токата та сповнений внутрішнього світла Ноктюрн. Як бачимо, композиторка обирає особливу модель контрастного співставлення частин сюїтного циклу, в якому акцент зміщується з дієвості в сторону медитативного заглиблення у внутрішній стан особистості. Тим самим ніби акцентуючи увагу слухача на первинності духовного начала над земними проблемами.

Описуючи образний світ своєї музики, Б. Фроляк формулює місію мистецтва: «Мистецтво, на мій погляд, особливо музика, має залишати відчуття світла, катарсису», образний зміст своїх творів характеризує як «тонко-ліричний», але «не у солодко-романтичному значенні, а у тонкому, чуттєвому» [2].

Перед тим, як формулювати виконавські завдання, що постають перед піаністами-виконавцями, варто звернутися до семантики жанрів кожної з частин сюїти. Чотири частини циклу отримали назву – жанрову приналежність, що містить певну програмність.

I ч. – *Intrada* – невелика інструментальна п'єса, що виконує функцію вступу до урочистої церемонії або процесії. Типовим є маршовий ритм, фанфарний характер мелодики, використання мідних духових інструментів.

II ч. – *Romanza* – невеликий за обсягом музичний твір (часто авторський) для сольного співу з інструментальним супроводом, переважно виконувався одним виконавцем.

III ч. – *Toccata* – віртуозна п'еса в швидкому русі з чітким підкресленим ритмом. Для пізньої токати характерним є рівномірний ритмічний рух з переважанням ударної акордової техніки.

IV ч. – *Nocturne* – інструментальна п'еса довільної форми, навіяна поетичним настроєм ночі, мрійливого або елегійного характеру.

Перед інтерпретаторами фортепіанної версії Сюїти in C постає чимало важливих виконавських завдань, що впливає зі специфіки самого ансамблю та відтворення образних смислів, закладених композиторкою. Дворояльний ансамбль – це дует двох солуючих рівноправних і однотембрових інструментів, що вже за своєю природою для якісного звучання передбачає важливість навиків виконувати епізоди тутті, синхронність у виконанні усіх «вертикалей», присутність доброго зорового контакту, вміння балансувати солуючі та акомпануючі елементи фактури, відчуття простору звуку, широкої амплітуди динамічного розвитку.

Форма Сюїти Б. Фроляк передбачає вміння налаштуватися на контрастні частини циклу – динамічні у русі та розвитку I і III частини, та лірично-споглядальні II і IV ч. Обов'язковими до виконання є витримання усіх авторських ремарок, що досить ретельно прописані в нотах композиторкою – в тексті заданий метроритм, характер частини (*pesante, cantabile*), динамічні (від *ppp* до *fff, ancora piu cresc. e agitato, poco dim. e tranquillo, smorzando*) та артикуляційні позначки (акценти, *sf*, ліги, *tenuto, staccato* з акцентами), тощо.

За композиційними ознаками «Сюїта in C» наближається до свого жанрово-семантичного інваріанту. Частини розміщені за принципом темпового контрасту і містять ознаки певної жанрової основи: марш, пісня, танець, елегія. Перша частина – *Intrada* – має урочистий характер, хоча в ній присутні образи приреченості, неминучості. Під час виконання та прослуховування твору виникають паралелі з образним змістом твору Ф. Ліста *Totendanze* – урочистий прихід її величності смерті. Підкреслює цей звуковий образ тріольний бетховенський «мотив долі», що зустрічається в кожній фразі, та його подальші модифікації у бік насичення хроматизмами. Виконавські завдання цієї частини складають швидкі несподівані зміни регістрів фортепіано, широкі октавні та акордові стрибки. Необхідно витримати один темп та відчуття маршовості впродовж усієї частини.

II частина – Романс. *Romanza. Cantabile* – надзвичайно глибока, філософська, як і попередня частина, зазнала авторського переосмислення. Написана у куплетно-варіаційній формі з послідовним впровадженням прийомів інтонаційно-ритмічного розвитку. Початкова тема демонструє контрапункт фактурних пластів. Висхідній розлогій темі широкого дихання протистоять акордові лінії акомпанементу. Привертає до себе увагу інтонаційна побудова кожного мотиву: рух вгору великими інтервалами, що охоплює нону (ч.4 + м.2 + ч.5) і рух вниз на в.2. Натомість, паралельний рух акордами, що змінюються на слабкі другу та четверту долі, наштовхує на алюзії до кроку сарабанди. У межах наступної композиційної хвилі розвитку відбувається взаємо заміщення партій.

Третє проведення теми масштабно трансформується. Завдяки подвійному контрапункту октавами романс отримує динамізований розвиток. Останні ламентативні мотиви, повторюючись, розчиняються у тиші. Виникає думка, що цей романс не призначений для співу людини. Можемо зробити припущення, що це – колискова, яку наспівує головна героїня *Intradi*.

Інтерпретаційна складність цієї частини полягає у діалозі двох інструментів, спільному трактуванні кульмінаційної вершини, проведенні довгих мелодичних ліній, вибудуванні синхронних вертикалей акордової фактури.

III частина циклу – Токата – завдяки незмінному остинатному руху тріолями викликає асоціацію з жигою, написана у формі чотириголосної інвенції. Тема отримує 22 проведення. Композиторка при побудові частини використовує різноманітні поліфонічні прийоми – складний контрапункт октавами, квінтдецими, дзеркальне обернення, *stretto* тощо. Усі наведені особливості вимагають строгого дотримання метроритму, узгодженої артикуляції, деталізованого туше, точних ауфтактів, ясного показу початків кожного проведення теми, «прослуханості» поліфонічності фактури. Тривалі побудови на *f, ff, fff* – потребують планування динамічного розвитку, а також, розрахунку загальної кульмінації частини.

IV частина циклу – Ноктюрн – є найбільш контрастною у ставленні до попередніх. У контексті циклу Ноктюрн постає як просвітлена кода. Надзвичайної краси мелодія зобов'язує до однакового відчуття і трактування кульмінаційних точок фрази у обох піаністів. Дуже важливим є вміння передати партнерові першість в проведенні плинної мелодичної лінії. Одночасний рух вісімками в акомпануючому матеріалі обох партій потребує надзвичайної зіграності між партнерами, вслухання в ледь вловимі гармонічні зміни. Найскладнішим ансамблевим завданням в цьому творі є проведення тематичного матеріалу одночасно в обох піаністів і вимагає внутрішнього відчуття пульсації вісімками. Також

виконання цієї частини потребує внутрішнього спокою, який так важливий для відтворення задуму композиторки і для того, щоб слухачі могли відчуття відчуття катарсису та зцілення звуками музики.

Остання частина сюїтного циклу – надзвичайно світла музика, що втілює в собі тиху радість від споглядання краси навколишнього світу. Тут у повній мірі втілено світоглядні принципи композиторки – її прагнення творити «світлу музику», здатну зцілювати та очищати. Ноктюрн вводить нас в стан спокою, внутрішньої гармонії, тиші – як найвищого прояву духовності. Наведемо цитату, де композиторка розповідає про одне із своїх захоплень – фотографію: «Я думаю, що для мене не такий важливий процес фотографування, як здатність бачити, помічати навколишню красу, її різноманітні нюанси та прояви. Ці речі дуже тісно переплітаються з тим, чим я займаюсь у житті – творчістю композитора. Моя професія також потребує дуже великої уваги до деталей» [1]. Здатність композиторки бачити все, що нас оточує, її вміння «милуватися божими творіннями: кожною квіточкою, променем сонця...» виразно проглядається у Ноктюрні [1]. Композиторка милується тембрами, вслухається в кожну зміну регістру, створюючи відчуття безмежного простору. Тож, надзвичайно особистісний та водночас загально зрозумілий, Ноктюрн закономірно є однією з улюблених частин сюїти і досить часто виконується як окрема п'єса.

Висновки. Три авторські варіанти Сюїти *in C* для різних виконавських складів – для віолончелі та фортепіано, для віолончелі та струнних, а також для двох фортепіано – стали основою для активного сценічного життя твору. Підходячи до інтерпретації фортепіанної версії твору, виконавці повинні враховувати жанрові ознаки кожної з частин та використовувати весь спектр піаністичних засобів, необхідних для втілення задуму: поліфонічність мислення, інтонування широко-інтервальних мотивів, токатне туше, увага до найменших гармонічних змін, тонка педалізація, планування динамічного розвитку тощо.

Виконавський аналіз твору «Сюїта *in C*», здійснений у даній статті, відкриває для інтерпретаторів можливість глибшого прочитання нотного тексту. Результати дослідження можуть стати опорою як для майбутніх виконавців, так і для педагогів, котрі опрацьовують даний твір у класі фортепіанного дуету. Також, матеріали, розміщені в статті, можуть бути використаними при подальшому вивченні історії українського фортепіанного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Богдана Фроляк: «Музика для мене – це Молитва». URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/bogdana-frolyak-muzika-dlya-mene-tse-molitva.html>
2. Богдана Фроляк: «Хочу, аби моя музика була світлою». URL: <https://zbruc.eu/node/42730>
3. Вакула Н. Особливості розвитку українського фортепіанного концерту в творчості Богдани Фроляк. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України*. Львів: СПОЛОМ, 2012. Вип. 27. С. 160-167.
4. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття: дис...канд. миств. Львів, 2010. 202 с.
5. Слюсар Т. М.. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис...канд. миств. Львів, 2010. 178 с.
6. Степанченко Г. Перший авторський Богдани Фроляк. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/14273436192FCEB7C225793B004D73C9?OpenDocument>
7. Яшук А. Інтертекст як комунікаційний аспект сучасної української музики (на прикладі Сюїти *in C* Богдани Фроляк). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*: зб. ст. Серія «Виконавське мистецтво». Львів: СПОЛОМ, 2011. Вип. 25. С. 92-101.

References

1. Bogdana Frolyak: «Music for me is Prayer» URL: <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/bogdana-frolyak-muzika-dlya-mene-tse-molitva.html> [in Ukrainian].
2. Bogdana Frolyak: «I want my music to be light». URL: <https://zbruc.eu/node/42730> [in Ukrainian].
3. Vakula N. Peculiarities of the development of the Ukrainian piano concerto in the work of Bohdana Frolyak. *Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. General and specialized piano in the artistic space of Ukraine*. Lviv, 2012. Issue 27. P. 160-167 [in Ukrainian].
4. Dovhan Petro. Genre-stylistic dynamics of the Ukrainian chamber-instrumental suite of the 20 th century. PhD Thesis. Manuscript. Lviv, 2010. 202 p. [in Ukrainian].
5. Slyusar Tetiana. Lviv chamber-instrumental sonata in the historical and stylistic paradigm of the genre's development. PhD Thesis Manuscript. Lviv, 2010. 178 p. [in Ukrainian].
6. Stepanchenko G. The first author's concert by Bogdana Frolyak. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/14273436192FCEB7C225793B004D73C9?OpenDocument> [in Ukrainian].
7. Yashchuk A. Intertext as a communication aspect of modern Ukrainian music (on the example of Bohdana Frolyak's Suite in C). *Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice*. Lviv, 2011. Issue 25. P. 92-101 [in Ukrainian].

**SUITE IN C FOR TWO PIANOS BY BOGDANA FROLIAK :
PERFORMANCE AND INTERPRETATION ANALYSIS**

Zubko Natalia – Lecturer at the Department of Special Piano,
Doctoral degree-seeking student at the Department of History of Music
L'viv National Music Academy named after M. Lysenko

The article deals with Bohdana Froliak's work «Suite in C» for two pianos from the point of view of performance and interpretation tasks. It characterizes the genre of each part of the cycle, draws parallels between the worldview of the composer and the figurative content of the work, reviews the stage life of the suite.

Key words: Froliak, suite, piano, performance, interpretation, piano ensemble, Ukrainian music.

UDC 78.421

**SUITE IN C FOR TWO PIANOS BY BOGDANA FROLIAK :
PERFORMANCE AND INTERPRETATION ANALYSIS**

Zubko Natalia – Lecturer at the Department of Special Piano,
Doctoral degree-seeking student at the Department of History of Music
L'viv National Music Academy named after M. Lysenko

The objective of the paper is to conduct the performance and interpretation analysis of Bohdana Froliak's work «Suite in C» for two pianos based on the genre of each part of the cycle and the peculiarities of the composer's worldview.

Suite in C was originally created by the composer for the cello and piano (2008), with further author's translations for the cello and strings (2013) and for two pianos (2016). The active stage life of the suite by B. Froliak testifies to the great interest of the performers and the artistic value of the work.

The Suite in C is associated with the baroque examples of suite cycles, in which the parts are matched according to the principle of character contrast. Commencing with a dynamic Intrada, the suite proceeds with a deeply philosophical Romance, an extremely stormy Toccata, and a full of inner light Nocturne.

Research methodology is based on a combination of the following research methods: analytical method was used when processing the sheet music text; the method of interviewing was applied to trace the history and inspiration of the creation of the work; musicological method contributed to the analysis of the Suite by Bohdana Froliak as an example of individual performance interpretation; typological method was employed when characterizing the stage life of the composer's versions of the work.

The results consist in formulating the performance and interpretation objectives, in the description of the figurative content that results from its programmatic intent which is embedded in the genres of the parts of the cycle, and from the dedication to the memory of I. Sonevtskyi.

The novelty consists in the first presentation of the interpretive analysis of the Suite in C for two pianos by Bogdana Froliak.

Practical significance. The materials and conclusions of the article can be used by performers who want to add the Suite in C to their repertoire, by teachers who plan to study this work in a piano duet class, as well as in studying the history of Ukrainian piano art in art institutions.

Key words: Froliak, suite, piano, performance, interpretation, piano duet, Ukrainian music.

Надійшла до редакції 20.10.2023 р

УДК 78.461; 78.25; 780.646.1.071

**ПРИНЦИПИ ОПАНУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ СУЧАСНОГО ТРУБАЧА
В КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИСТРОЇВ ТА ПРИЛАДІВ**

Концевич Олег Юрійович – пошукувач наукового ступеня доктор філософії Ph.D
кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів
<https://orcid.org/0000-0003-4160-3791>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.684>
olegkoncovich@ukr.net

Досліджується доцільність впровадження у трубну практику, протягом історії виконавства, різноманітного тренувального устаткування. Висвітлюються наукові праці та винаходи, що є найбільш ефективними у набутті різнобічних виконавських навичок трубача на шляху до універсальності. Виокремлено головні навички виконавської техніки, від розвитку яких залежатиме здатність пристосовуватися до виконання академічного та естрадно-джазового репертуару. Розглянуто недоліки та переваги пристроїв та приладів, що допомагатиме виконавцям в орієнтуванні, при підборі необхідного устаткування. Представлено сучасний електронно-механічний тренажер-аналізатор виконавського видиху, винайдений та запатентований автором статті, який допомагає виконавцям досягати якісних аеродинамічних результатів та гнучкості градації тиску видиху.

Ключові слова: трубне мистецтво, універсальні здатності, тренажери, пристрої та прилади.

Постановка проблеми. Враховуючи те, що в XXI ст. на одному концерті можуть виконуватися академічні та естрадно-джазові твори, одними і тими ж музикантами та колективами, вимоги до спеціалізації трубачів зросли. У першу чергу це володіння навичками широкої спеціалізації – універсальністю. Сьогодні європейські заклади освіти виховують універсальних виконавців, у той час коли українські – відстоюють позиції вузької спеціалізації, що у подальшому позбавляє музикантів перспектив робочих вакантних місць. Паралельне опанування навичок академічної та естрадно-джазової спеціалізації не є з легких завдань і потребує багато років кропіткої праці. Пропонуємо підхід ефективного розвитку необхідних навичок за допомогою використання пристроїв та приладів, що дозволить трубачам швидше досягати виконавської універсальності.

Останні дослідження та публікації. Шляхи вдосконалення техніки трубача за допомогою пристроїв досліджували вчені, науковці, педагоги, виконавці та винахідники. Ще у XIX ст. Франсуа Доверне – професор паризької консерваторії, радив навчатися грі на натуральній трубі, що за обставин відсутності в її конструкції вентилів, слугувало чудовим тренувальним пристроєм гнучкості амбушура [13; 2]. Протягом XX ст. серед авторів праць із вдосконалення техніки трубача вирізняються Вінцент Бах – австро-американський винахідник візуалізатора [2; 40], Арнольд Джейкобс (США) винахідник та автор методичної праці, присвяченої розвитку виконавського дихання [17]. Наприкінці XX – початку XXI ст. в українському виконавстві виокремлюються праці: Г. Абаджяна [1]; В. Качмарчика [3]; Д. Муєдінова [7]; І. Гишки [2] та ін.

Мета статті: дослідити доцільність впровадження трубачами пристроїв та приладів в освітній процес як нового ефективного методу опанування виконавської майстерності на шляху до універсалізму.

Головною ідеєю публікації є висвітлення маловідомих ефективних тренажерів та пристроїв, які допоможуть сучасним трубачам суто академічної або естрадно-джазової освіти в опануванні різнобічних виконавських навичок та універсальних здатностей. Відрізняється дане дослідження комплексним підходом, що охоплює найважливіший спектр умінь для трубача, від якого залежатиме рівень його універсальності: розвиток виконавського дихання, амбушура, інтонації та тембру звука. Виконавці, які користуватимуться запропонованими приладами, зможуть розвивати та вдосконалювати відомі виконавські прийоми академічного та естрадно-джазового зразків. У переліку спеціального устаткування пропонується використання, винайденого автором статті, запатентованого електронно-механічного приладу, що аналізує та допомагає розвивати трубачам аеродинамічні закономірності видиху.

Вклад основного матеріалу. Використання приладів та технічних засобів спостерігається на різних стадіях розвитку трубачів. Нині, під засобами передбачаються усі підручні предмети, які можна використовувати як знаряддя, за допомоги яких можемо продуктивно набувати, розвивати, об'єднувати засвоєння навичок під час виконавського процесу. Пристрої несуть ті ж завдання, що і засоби, але перші об'єднують у собі ідейні стратегії та вибрані скеровані елементи розвитку у комплексі, що допомагають сучасному трубачу полегшити досягнення необхідного виконавського результату. Прилади можуть об'єднувати ряд пристроїв та засобів або бути результатом їх сукупності, направлених на вирішення конкретного виконавського завдання.

Наприклад, французький вчений Рауль Юссон (1901–1967 рр.), у своїй праці «Співочий голос», ілюструє схему дослідів А. Мулонге [9; 49], який об'єднує для дослідів голосових зв'язок наступні пристрої: осцилограф, мікрофон, генератор, електроди, комутатор та підсилювач, дія та сукупність яких слугує виконанню певного завдання.

Ефективними принципами досягнення виконавської майстерності можна вважати використання того необхідного устаткування, яке буде найбільш результативним в опануванні найважливіших навичок, від набуття яких залежатиме розвиток різнобічності виконавця, тобто рівень універсальності. Від цього залежатиме здатність трубача пристосовуватися до різних виконавських умов академічного або естрадно-джазового напряму музичного мистецтва. У переліку головних навичок, що складуть фундамент універсальності трубача є техніка виконавського дихання, амбушур та його м'язова витривалість, керування фокусуванням апертури губ для зміни тембру та інтонації звука [4; 139]. При низькому рівні розвитку фізіологічних особливостей трубача, тренування за допомогою засобів, пристроїв та приладів, також сприятиме досягненню виконавської майстерності.

Для визначення доцільності використання трубачами різних приладів, потрібно враховувати не лише користь від тренувань на сучасному устаткуванні, а й розглядати її крізь призму пристроїв минулого в історії духового виконавства.

Спершу необхідно розглянути засоби тренування виконавського дихання, адже від нього залежить цілком весь виконавський процес на трубі. Ще з давніх часів виконавства для тренування дихання могли бути придатними такі предмети як широке листя або ж шматочок тканини. Так, смужка тканини або

паперу могла слугувати як первинний тренувальний засіб, що розвивав би навички фокусування повітряного струменя, а також інтенсивності видиху. Тренування таким найпростішим безконтактним методом рекомендує відомий у світі винахідник-трубач Маріо Гварнері [2; 51-52].

Також, у ранні епохи, в тренувальних цілях могли застосовуватися предмети, всередині яких був канал циліндричної форми, спеціально висічений або утворений самою природою, наприклад: обрізані роги тварин, частини їх трахеї, бамбук або звичайний очерет та ін. Зазвичай, первісна людина використовувала їх в якості музичних інструментів [6; 143], [2; 9].

Одним із перших відомих пристроїв за часів Стародавньої Греції була «форбея». У вигляді шкіряної пов'язки вона застосовувалась для обв'язування щік під час гри на давньогрецькому музичному інструменті – авлосі. Роль даного пристрою тлумачать по-різному, з одного боку зазначають, що вона оберігала м'язи щік виконавця від надмірного тиску повітря, а також підтримувала губи [8; 277]. З такої позиції цей пристрій можна віднести до тренування амбушура духовика, але з іншого боку, наприклад, на думку проф. В. Качмарчика, сутність призначення форбеї, як пристрою, полягала в автоматизації витискання повітря під час перманентного видиху. Також даний пристрій був запорукою виконання перманентного видиху під час виконавського прийому бурдону¹. Таким чином, головна роль форбеї все ж полягала у облегшенні виконавського видиху. Науковець висловлює думку, що сама техніка перманентного дихання була відомою еллініським музикантам ще з часів VI ст. до н. е. [3; 14-15].

Форбею використовували не лише при грі на авлосі, а й при грі на давньогрецькій сигнальній трубі сальпінксі [7; 62]. При даному інструменті застосовували спеціальний довгий ланцюг, за який підтримувався інструмент довжиною майже 1,5 м². Це не лише значно полегшувало для трубача виконавські умови, а й за допомогою ланцюга регулювало кут притискання мундштука до губ виконавця, що сприяло досягненню вищих або нижчих звуків діапазону.

Так, французький вчений Марен Мерсенн (1588-1648 рр.), чий вагомий дослідження були в сфері органології, акустики та теорії музики, у своєму трактаті «*Harmonie Universelle*» (1636-1637 рр), під час опису мундштучних інструментів, згадує про різні дитячі пристрої, зроблені з примітивних підручних засобів. Учений вказує, що вони використовувалися для імітації гри на духових інструментах: «До цього можна віднести різні вироби для дітей, які імітують ці духові інструменти за допомогою усіляких трубочок чи стеблин цибулі, а також з декількома іншими предметами, які є висіченими та придатними для цієї мети» [18; 244-245].

Таким чином, даний факт указує на те, що подібні вироби для дітей, на той час, не лише слугували першими засобами розвитку виконавських навичок на елементарному рівні, а ще й, певною мірою, розвивали «виконавське» дихання, збільшували об'єм легень та сприяли зміцненню фізіологічного фактору здоров'я майбутнього виконавця.

В епоху Бароко, М. Мерсенн у своїй праці також описував важливість трубної сурдини як пристрою, що застосовувався для зміни тембру та сили звука [18; 259-260]. Йоганн Ернст Альтенбург (1734–1801 рр.) у праці «*Versuch einer Anleitung zur heroischmusikalischen Trompeter – und Pauker-Kunst*», 1795) зазначав, що сурдина підвищує стрій на цілий тон, а також є прекрасним пристроєм для щоденних занять трубача, який забезпечує приглушення гучності звука та сприяє створенню комфортних умов, як для виконавця так і для оточуючих [11; 86-87]. У трактаті також стверджувалось, що сурдина є ефективним пристроєм, який зміцнює м'язи амбушура [21; 52].

Потрібно зауважити й те, що артикуляційні прийоми під час застосування сурдин стають значно чіткішими та виразнішими, що дозволяє використовувати даний пристрій не тільки як засіб досягнення музичної виразності, а й як тренажер, який дає виконавцю чітке слухове уявлення про його вимову різних фонем.

Петер Мокрос, німецький винахідник тренажеру м'язів обличчя трубача, у своєму патенті згадує, що у XIX ст. у християнських хорах, виконавці-духовики використовували прищепки в якості тренувального засобу амбушура. Він зазначає, що серед недоліків використання прищепок, була їх шорстка дерев'яна поверхня, яка травмувала куточки амбушура, натирала та подразнювала губи [19].

Протягом XIX ст. відбувалися значні реформи у будові конструкції труб: поява клапанної, вентильної та помпової системи інструментів була поштовхом для створення пристроїв аналізу якостей звучання. Так, україно-чеський винахідник з м. Одеси Йозеф Шедіва при виробництві духових інструментів у пошуках ідеальної товщини міді в експериментальних вимірюваннях використовував власний винайдений прилад – динамометр «*Dynamometr, CZ-Pnm*» (мал. 2), який дозволяв вимірювати інтенсивність видиху виконавця, необхідну для отримання звука на інструменті [20; 60-61].



Мал. 2. Динамометр Й. Шедіви «Інструкція для виробництва», 1896 [20; 61].

Чеський дослідник В. Грушка датує винахід Й. Шедіви 1887 роком та, на відміну від чеської дослідниці Т. Журкової, описує його як прилад для вимірювання тиску в мундштуці, необхідного для відтворення звуку на інструменті [16; 56].

У ХХ ст. розповсюдженими пристроями, що допомагали обґрунтувати правильний вектор розвитку амбушура, візуально відобразити приховані процеси взаємодії губних м'язів у чашечці мундштука, були візуалізатори. Вони бувають різних типів – відкриті та напіввідкриті. Таке технічне устаткування допомагатиме й у розвитку універсальних здатностей трубача, таких як: формування висотно-інтонаційного звукового фокусування та контролю гнучкості м'язів епітелію; візуалізація ефективнішого розвитку техніки виконання крайніх меж діапазону та позиції апертури губ. Досить розповсюджене серед духовиків застосування візуалізатора австро-американського винахідника Вінцента Баха (1890-1976 рр.), створеного у ХХ ст. (мал. 3). Він є відкритим, його перевагою є можливість тренування губ [2; 40], корекція їх апертури у найвищому ступені візуалізації, але особливості конструкції не передбачають його застосування з інструментом.



Мал. 3. Візуалізатор австро-американського винахідника Вінцента Баха [2; 40].

Одним із перших вагомих приладів із візуалізаційною системою звука, в духовому виконавському просторі, є «Пристрій для контролю за якістю звучання музичного інструмента» (1978 р.), винайдений українським науковцем-фаготистом Гаррієм Абаджяном у співавторстві з В. Нікітіним, К. Антоновим. Дане устаткування необхідно ідентифікувати як прилад, який у своїй будові вміщає серед компонентів й електропристрої. Окрім застосування мікрофону та інших електронних компонентів своєї будови, даний прилад містив надзвичайно важливий елемент демонстрації візуалізації аналізу за якістю звучання, завдяки електропроменевому індикатору, який відображав коливання звука. Він сприяв контролю виконавця за якістю амплітудної модуляції, виконання штрихів, таких засобів виразовості як вібрато, виконавських прийомів: початку звука, ведення та його закінчення. Саме ці виконавські засоби музиканти-духовики, зазвичай, вдосконалюють за допомогою лише слухового контролю, що, подекуди, займає дуже багато часу та наполегливої праці виконавця. Переваги приладу Г. Абаджяна полягають у тому, що завдяки візуалізації осцилограми виконавці можуть стежити за звучанням та контролювати його, водночас, із допомогою зору, досягаючи необхідного вірцевого зображення показів індикатору, що в разі прищвидшить досягнення якісних результатів виконавцем на інструменті.

Завдяки світовому розвитку технологій у ХХІ ст., процеси застосування усіх візуалізаторів можна фіксувати за допомогою відео мікро-камер, що надаватиме їм більшої ефективності використання під час корекції та розвитку м'язів амбушура. Пристрої, що розвивають м'язи амбушура, постановку губного апарату, трубачі можуть використовувати у досягненні універсальних навичок, таких як: майстерність довготривалого виконання в крайніх межах звуко-динамічної зони у високому регістрі; маніпуляції тембром звуку; збільшення витривалості м'язів губного апарату. Наприклад, розвитку та корекції постановки м'язів амбушура буде сприяти пристрій британського тромбоніста Маркуса Рейнольдса «*Stratos Embouchure*», або розвитку витривалості м'язів персональний тренажер для амбушура «*P.E.T.E.*» виробництва Террі Уорбертона «*Warburton music products*» або «*Personal Embouchure Training Exerciser*» (мал.4)



Мал. 4. Тренажер для амбушура «*P.E.T.E.*» – фото автора статті.

Тренажер німецького винахідника Міхаеля Андреаса «*Atem – und Ansatzmuskulatur mit variabler Gewichtsverschiebung (für Bläser)*» [12], призначений для виконавців на духових інструментах, який сприяє зміцненню амбушура, опорних м'язів. Досягається тренувальний ефект під час утримування

пристрою між губами. Однією з його переваг є можливість здійснювати видих через трубку та одночасно тренувати ще й виконавське дихання [12]. Такі пристрої дозволяють створити статично встановленні умови гри, при яких на амбушур скеровується більша частина напруги, м'язи якого починають активно розвиватися.

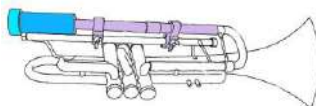
Більш ефективнішим для розвитку сили експірації легень є тренажер Френка Акоста та Вільяма Роуза «*Lung instrument training device and method*» (США) [10]. Його перевагою є присутність візуалізаційної панелі якості видиху, а конструкція містить циліндричний наконечник, що імітує мундштук. Проте, конструкція наконечника не може виконувати функції мундштука, що не дасть трубачу тренувати видих із базингом та досягати необхідного якісного аеродинамічного результату.

Усі вище наведені тренажери мають свою результативність, проте, сьогодні існують й інші прилади та пристрої, які є мультифункційними та, використання яких надає трубачам ще ширшого тренувального спектру. Свого роду це – універсальні прилади, за допомогою яких можливо одночасно тренувати дихання, м'язи амбушура, а також навички гнучкості керуванням інтонацією. Після тренувань із приладами такого типу, виконавець розвиває найважливіші навички комплексно. В такому випадку, за обставин збільшення м'язового тону, легше керувати амбушуром, що в процесі гри вимагатиме менших рухів амбушура, змін положення постановки мундштука на губах, при одночасному тренуванні ще й дихання. До таких пристроїв можна віднести й базинговий з'єднувач з місцем опору американського трубача Маріо Гварнері «*B.E.R.P.*» 1986 р. [15; 319], або «*Buzz Extension And Resistance Piece*» (мал. 5). Його застосовують для розвитку амбушура, стійкості інтонації звука та дихання при штучно створеному відчутті опору, дозволяючи трубачу базингувати на мундштуці, тримаючи інструмент у звичайному положенні при грі, у поєднанні з натисканням на помпи інструмента. Не зважаючи на технічне багатофункційне призначення цього пристрою, його недоліком є відсутність відображення еквіваленту корекції видиху.



Мал. 5. Тренажер Маріо Гварнері «*B.E.R.P.*» – фото автора статті.

Надзвичайно оригінальний та багатофункціональний тренажер італійського винахідника Чезаре Фіккаденті «*Device for didactic use mounted on trumpets or other wind instruments of the brass family*» (мал. 6). Прилад об'єднує два завдання: розвиток амбушура, під час гри, шляхом вдосконалення постановки без натиску на губи та інтонаційного контролю за звучанням інструмента. Принцип дії базується на додатковому пристрої, що кріпиться до інструмента, в основі конструкції якого є кулісна система, оснащена пружиною. Вона дозволяє, при надмірному натиску, змінювати довжину інструмента і таким чином впливати на його інтонацію [14].



Мал. 6. Тренажер Чезаре Фіккаденті [14].

На основі результатів дослідження обґрунтування властивості тиску видиху, автором статті також було винайдено та запатентовано новий сучасний електромеханічний «*Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача*» [5] (мал. 7.), який дозволяє трубачам ефективно тренувати видих з необхідною візуалізацією аеродинамічних характеристик струменя повітря: тиску та швидкості як при грі на мундштуці так і без мундштука. Даний винахід можна віднести до універсальних тренувально-аналізуючих приладів, що дозволяє тренувати не лише виконавський видих, а й, водночас, удосконалювати м'язи амбушура в процесі звуковидобуття на мундштуці, досягаючи більшої інтенсивності повітряного струменя, набувати навичок дотримання контролю за інтонацією звука. Також він сприяє переосмисленню технології виконання звуків верхнього регістру. Додаткове устаткування дозволяє тренувати виконавський видих різним виконавцям на мідних і дерев'яних духових інструментах, а також з під'єднанням додаткового обладнання ноутбука. При видиху у прилад, завдяки оптичному електромеханічному внутрішньому оздобленню, відбувається обчислення характеристик видиху. За допомоги приладу трубачі можуть ефективно тренувати та розвивати надважливі аеродинамічні характеристики видиху, досягати практичних вмінь, шляхом природного розвитку легень. Прилад не створює штучного опору для видиху виконавця, що є унікальною особливістю, а при видиху вимірює утворювальний його тиск через обчислення опору. Таким чином,

опір збільшується при підвищенні повного тиску видиху, що фіксує прилад, у результаті чого відбувається реальна діагностика можливостей видиху трубача. Розвиток аеродинамічних показів у даній концепції є обов'язковим на шляху до фундаменталізації універсалізму.



Мал. 7. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача О. Концевича [5].

Висновки. У XXI ст. у світі накопичений великий асортимент музичних творів різних за жанровими та стилістичними ознаками, виконання якого вимагає від сучасних трубачів різнобічних виконавських здатностей – універсальності. Оркестрові колективи, що виконують, окрім академічної музики джазову, в першу чергу, будуть зацікавлені у виконавцях широкої спеціалізації. Так, на сьогодні більшість відомих у світі трубачів, таких як В. Марсаліс, А. Сандовал, А. Візутті, володіють універсальними виконавськими здатностями, що значно їх виокремлює від інших. Українські заклади освіти поки відстоюють позиції вузької спеціалізації академічного або суто джазового напрямку, що в окремих випадках змушує трубачів паралельно займатися самоосвітою. Проте для інтелектуалізації широкого-профілю спеціалізації потрібно не лише знання виконавських прийомів академічного або естрадно-джазового зразка та артикуляційних маневрів, а й розвинені відповідні фундаментальні навички трубача, від яких будуть залежати його виконавські здатності в цілому. Серед них техніка виконавського дихання, м'язова витривалість та гнучкість амбушура, навички контролю за інтонацією та тембром звука. Саме від цих трьох фундаментальних складових залежить виконавській процес у цілому, не кажучи про гру у верхньому регістрі.

У той момент, коли виконавці отримують академічну освіту і їх виконавський потенціал не дозволяє повноцінно виконувати джазову музику або ж навпаки, необхідно впроваджувати й альтернативні тренувальні методи, за допомогою ефективних пристроїв та приладів, направлених на вдосконалення фундаментальних навичок трубача, які гарантуватимуть в подальшому, досягнення універсальності. Доцільність впровадження таких тренувальних пристроїв у навчальний процес потрібно розглядати лише крізь призму розвитку необхідних індивідуальних фізіологічних особливостей виконавця. Надзвичайно важливим є впровадження такого тренувального устаткування, яке має чітку або ж миттєву візуалізацію показів результатів, що досягаються.

Перспективи подальших досліджень, завдяки пристроям та приладам, полягатимуть у відкритті трубачами нових закономірностей виконавського процесу, що створюватиме підґрунтя для опанування універсальних здатностей.

Примітки

¹ Бурдон – спів та одночасне виконання мелодії на духовому інструменті [3; 13].

² <https://www.youtube.com/watch?v=LfWi2Xh66UI>.

Список використаної літератури

1. Абаджян Г.А., Никитин В.И., Антонов К.П. Устройство для контроля качества звучания музыкального инструмента : пат. 687460 СССР : М. Кл.² (25.09.79) G09B 15/00, G10H 3/02, № 2602330/28-12; заяв. 06.04.1978; опубл. 28.09.1979, Бюл. № 35. 2 с.
2. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача : навч. посіб. Львів : НАСВ, 2021. 207 с.
3. Качмарчик В.П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах (проблеми історії та фізіології): автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03 / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 24 с.
4. Концевич О.Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2020. № 12. С. 134-140.
5. Концевич О.Ю. Тренажер-аналізатор виконавського видиху трубача : пат. 148988 Україна : МПК (2021.01) G09B 15/00, № u 2021 02851; заяв. 31.05.2021; опубл. 05.10.2021, Бюл. № 40 (Т. 1). С. 114-115.
6. Круль П.Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування. *ВДВ ЦІТ Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника*. Івано-Франківськ, 2006. 164 с.
7. Муєдінов Д.М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку: дис... канд. миств. : 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 229 с.
8. Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и северном Причерноморье. Науч. изд. Ін-т історії України НАН України. Київ, 2009. 366 с.
9. Юссон Р. Певческий голос. Москва : Музыка, 1974. 263 с.

10. Acosta F., Rose, W. Lung instrument training device and method : pat. US 9,561,399 B2 : Int. Cl. A63B 23/18, Appl. No.: 14/697,779, U.S. Cl. CPC A63B 23/18 (2013.01); applic. 28.04. 2015; publ. 07.02.2017, United States Patent. 10 p.
11. Altenburg J.E. (1795). Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. Halle: HC Hendel, URL: <https://archive.org/details/versucheineranle00alte/page/48/mode/2up> (дата звернення 30.07.2023)
12. Andreas M. Atem – und Ansatzmuskulatur mit variabler Gewichtsverschiebung (für Bläser): pat. DE202005004630U1 : Int. Cl.⁷ A63B 23/03 A63B 23/18, G09B 15/00, G09B 15/06, Appl. No.: 20 2005 004 630.2, DE.; applic. 22.03.2005; publ. 14.07.2005, Bundesrepublik Deutschland Deutsches Patent - und Markenamt. 3 p.
13. Dauverné P. G. A. Methode pour la Trompette. Paris, 1856. 205 p.
14. Ficcadenti C. Device for didactic use mounted on trumpets or other wind instruments of the brass family: pat. WO2007122657A1, IT: Int. Cl. G09B 15/06, Appl. No.: PCT/IT2007/000286. Cl. ITAP2006A000003, applic. 20.04.2006; publ. 01.11.2007, INTERNATIONAL APPLICATION PUBLISHED UNDER THE PATENT COOPERATION TREATY (PCT). 18 p.
15. Hickman D.R. Trumpet Greats. A Biographical Dictionary. Hickman Music Editions. Arizona, 2013. 1114 p.
16. Hruška V. SUMMARY: Josef Šediva (1853–1915) and His Collection of Musical Instruments at the National Museum – Czech Museum of Music in Prague. *Research Gate. Academy of Performing Arts in Prague. December 2016*. Pp. 53-61. URL: <https://www.researchgate.net/publication/311581615> (дата звернення 30.07.2023).
17. Jacobs A., Nelson, B. Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Mindelheim, Polymnia Press, Germany, 2006. 104 p.
18. Mersenne M. Harmonie universelle // Part II (5), Livre II Des instruments à chords. Proposition XXIV-XXV / M. Mersenne. – Pierre Ballard, Paris, 1637. P. 225-308.
19. Mokros P. Gesichtsmuskeltrainer für Trompeter: pat. DE10139688A1: Int. Cl. A63B 21/0552, Appl. No DE2001139688; applic. 11.08.2001; publ. 14.08.2002, PATENTANWALTE OSTRIGA, SONNET, WIRTHS & VORWE, DE.
20. Žůrková T. Výroba nátrubkových dechových nástrojů v českých zemích v 18. a 19. století se zaměřením na lesní rohy. (Dizertační práce pro titul doktora Ph.D.) / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav hudební vědy. Brno. 2015. 262 p. URL: https://is.muni.cz/th/p59z8/Dizertacni_prace_zurkova.pdf (дата звернення 30.07.2023).
21. Wallace J., McGrattan A. The Trumpet. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. 338 p.

References

1. Abadzhian H.A., & Nikitin, V.Y., & Antonov, K.P. Ustroistvo lia kontrolia kachestva zvuchaniia muzykalnogo instrumenta [A device for monitoring the sound quality of a musical instrument] : pat. 687460 SSSR : Int. Cl.² (25.09.79) G09B 15/00, G10H 3/02, Appl. No.: 2602330/28-12; applic. 06.04.1978; publ. 28.09.1979, State Committee for Inventions and Discoveries. Bull. № 35. 2 p.
2. Hyshka I.S. Erhonomika vykonavskoho aparatu suchasnoho trubacha [Ergonomics of the performing apparatus of a modern trumpeter]. navch. posib. Lviv: NASV. 2021. 207 p. [in Ukrainian].
3. Kachmarchyk V.P. Permanentnyi vydykh u vykonavstvi na dukhovoykh instrumentakh (problemy istorii ta fiziologii) [Permanent exhalation in performance on wind instruments (problems of history and physiology)] : Avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : spets. «Muzychne mystetstvo» 17.00.03. Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine. 1995. 24 p. [in Ukrainian].
4. Kontsevych O. Yu. (2020). Vykonavstvo na trubi u suchasni paradyhmi fakhovoi metodyky [Trumpet performance in the modern paradigm of professional methodology]. Istorii stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia, 12. P. 134-140 [in Ukrainian].
5. Kontsevych O. Yu. (2021). Trenazher-analizator vykonavskoho vydykhu trubacha [Trainer-analyzer performing exhalation of a trumpeter]: pat. 148988 Ukraina: MPK (2021.01) G09B 15/00, No.: u 2021 02851; zaiav. 31.05.2021; opubl. 05.10.2021, *PROMYSLOVA VLASNIST. VYNAKHODY. KORYSNI MODELI. KOMPONUUVANNIA NAPIVPROVIDNYKOVYKH VYROBIV*, Biul. No.: 40. (T. 1) P. 114-115 [in Ukrainian].
6. Krul P.F. Skhidnoslovianska instrumentalna kultura: istorychni vytoky i funktsionuvannia [Eastern Slavic instrumental culture: historical origins and functioning] Publishing and design department CIT. Prykarp. national Univ. named after Vasyl Stefanyk. Ivano-Frankivsk. 2006. 164 p. [in Ukrainian].
7. Muiedinov D.M. Netradytsiini vykonavski pryioimy na trubi v konteksti istoryko-khudozhnoho rozvytku [Non-traditional performance techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development]. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2017. 229 p. [in Ukrainian].
8. Skrzhińskaia M.V. Drevnehrechskie prazdniki v elladie y severnom prichernomore [Ancient Greek holidays in Hellas and the northern Black Sea region] Nauchnoe izdanie. In-t istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv. 2009. 366 p.
9. Yussouf R. Pevcheskii holos [Singing voice]: monohrafiia. M: «Muzyka». 1974. 263 p.
10. Acosta F., & Rose, W. Lung instrument training device and method : pat. US 9,561,399 B2 : Int. Cl. A63B 23/18, Appl. No.: 14/697,779, U.S. Cl. CPC A63B 23/18 (2013.01); applic. 28.04. 2015; publ. 07.02.2017, United States Patent. 10 p.
11. Altenburg J.E. (1795). Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. Halle: HC Hendel, URL: <https://archive.org/details/versucheineranle00alte/page/48/mode/2up> (30.07.2023).
12. Andreas M. Atem – und Ansatzmuskulatur mit variabler Gewichtsverschiebung (für Bläser): pat. DE202005004630U1 : Int. Cl.⁷ A63B 23/03 A63B 23/18, G09B 15/00, G09B 15/06, Appl. No.: 20 2005 004 630.2, DE.; applic. 22.03.2005; publ. 14.07.2005, Bundesrepublik Deutschland Deutsches Patent – und Markenamt. 3 p.

13. Dauverné P.G. A. *Methode pour la Trompette*. Paris, 1856. 205 p.
14. Ficcadenti C. Device for didactic use mounted on trumpets or other wind instruments of the brass family: pat. WO2007122657A1, IT: Int. Cl. G09B 15/06, Appl. No.: PCT/IT2007/000286. Cl. ITAP2006A000003, applic. 20.04.2006; publ. 01.11.2007, INTERNATIONAL APPLICATION PUBLISHED UNDER THE PATENT COOPERATION TREATY (PCT). 18 p.
15. Hickman D.R. *Trumpet Greats. A Biographical Dictionary*. Hickman Music Editions. Arizona, 2013. 1114 p.
16. Hruška V. SUMMARY: Josef Šediva (1853–1915) and His Collection of Musical Instruments at the National Museum – Czech Museum of Music in Prague. *ResearchGate. Academy of Performing Arts in Prague. December 2016*. P. 53-61. URL: <https://www.researchgate.net/publication/311581615> (30.07.2023).
17. Jacobs A., & Nelson B. Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians. Mindelheim, Polymnia Press. Germany, 2006. 104 p.
18. Mersenne M. *Harmonie universelle*. Part II (5), Livre II Des instruments à chords. Proposition XXIV-XXV / M. Mersenne. Pierre Ballard, Paris, 1637. P. 225-308.
19. Mokros P. Gesichtsmuskeltrainer für Trompeter: pat. DE10139688A1: Int. Cl. A63B 21/0552, Appl. No DE2001139688; applic. 11.08.2001; publ. 14.08.2002, PATENTANWALTE OSTRIGA, SONNET, WIRTHS & VORWE, DE.
20. Žůrková T. Výroba nátrubkových dechových nástrojů v českých zemích v 18. a 19. století se zaměřením na lesní rohy [The production of pipe wind instruments in the Czech lands in the 18th and 19th centuries with a focus on French horns] (Dizertační práce pro titul doktora Ph.D.) / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav hudební vědy. Brno. 2015. 262 p. URL: https://is.muni.cz/th/p59z8/Dizertacni_prace_zurkova.pdf (30.07.2023).
21. Wallace J., & McGrattan A. *The Trumpet*. New Haven, CT : Yale University Press, 2011. 338 p.

UDC 78.461; 78.25; 780.646.1.071

PRINCIPLES OF MASTERING THE PERFORMING UNIVERSALISM OF A MODERN TRUMPETER IN THE CONTEXT OF USING DEVICES AND INSTRUMENTS

Kontsevych Oleg – searcher for the degree of Doctor of Philosophy Ph.D.
Department of Music History M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

This paper investigates the expediency of introducing various training equipment into trumpet practice throughout the history of performance. The scientific works and inventions that are the most effective for acquiring the versatile performance skills of a trumpeter on the way to universality are highlighted. The author has highlighted the main skills of performing technique, the development of which will determine the ability to adapt to the performance of academic and pop-jazz repertoire. The disadvantages and advantages of devices and instruments are considered, which will help performers to orient themselves when selecting the necessary equipment. The modern electronic-mechanical simulator-analyzer of performing exhalation, invented and patented by the author of the paper is presented, which helps performers to achieve high-quality aerodynamic results and flexibility of exhalation pressure gradation.

The purpose of this paper is to highlight the effective concept of implementing and using tools, instruments, and devices when training trumpet performers who are trying to achieve a wide professional specialization and master the universal abilities to perform academic and pop-jazz music.

Research methodology. The paper has considered a list of scientific publications that dealt with the use of devices and instruments by wind instrument performers throughout the history of performance. As a result of the search, useful patent documentation was found, which was the result of inventive work on improving the performance skills of trumpet technology by many authors.

Results. The author has highlighted a number of tools, devices, and instruments that will help modern trumpeters to develop various performance skills effectively and comprehensively on the way to universalism. The advantages and disadvantages of training equipment have been considered, as well as the benefits and effectiveness of using these tools when acquiring a wide professional specialization of a trumpet performer have been highlighted. The importance of parallel mastery of academic and pop-jazz specifics in the education of a modern trumpeter is emphasized since this will expand his/her performance capabilities. The principles of acquisition and development of fundamental skills have been proposed to expand specialization and achieve universality, including the development of performing breathing, embouchure muscles, intonation, and timbre of sound.

Novelty. The methods of effectively mastering the fundamental skills of a trumpeter using special equipment aimed at developing the universal qualities of a performer have been highlighted for the first time. Among the list of multifunctional devices, it is proposed to use the invention patented by the author of the paper, a simulator-analyzer of the trumpeter's performing exhalation.

Practical value. The information in this paper can contribute to the education of trumpeters with a wide profile of specialization, who will be able to master academic and pop-jazz specifics and achieve universal performance abilities as a result.

Key words: trumpet art, universal abilities, simulator devices, and instruments.

Надійшла до редакції 23.08.2023 р.

УДК 78.461

**ВНЕСОК УЧНІВ КЛАСУ ПРОФЕСОРА ЛІ ЮЙШЕНА
В РОЗБУДОВУ СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ**

Пан Ботянь – аспірант, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0004-4689-4582>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.686>
irant2007@ukr.net

Розглядаються напрями діяльності найвидатніших учнів першого професора Сичуаньської консерваторії відділу «професійна гра на саксофоні» Лі Юйшена. Зроблена спроба систематизації аспектів їх діяльності та найпоказовіших здобутків. Окреслено значення педагогічної, виконавської, наукової діяльності та композиторської творчості кожного з послідовників Лі Юйшена, що відіграли важливу роль у процесі розбудови сичуаньської саксофонної школи та популяризації цього виду мистецтва.

Ключові слова: саксофонна школа, педагогіка, виконавство, наукова діяльність, композиторська творчість.

Актуальність проблеми. Сичуаньська саксофонна школа постає важливим осередком у просторі китайської музичної культури. Як засвідчує вивчення стану розвитку саксофонного мистецтва Китаю, великий професійний успіх у цьому належить результатам педагогічної діяльності першого професора відділу «професійної гри на саксофоні» Сичуаньської консерваторії Лі Юйшена. За період понад двадцятилітньої педагогічної практики в своєму класі він підготував майже 80 саксофоністів. Чимало з них стали лауреатами китайських та міжнародних конкурсів, набули широкої відомості далеко за межами Китаю як виконавці та науковці і в теперішній час успішно розвивають свою педагогічну кар'єру в Сичуані та навчальних закладах інших провінцій Китаю.

Дослідження аспектів творчої діяльності представників сичуаньської саксофонної школи видається особливо актуальним, адже для створення панорамної картини розвитку сучасної китайської музики важливими постають дослідження здобутків окремих творчих особистостей, зокрема в сфері духового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В сучасному музикознавстві поки ще не існує окремих розвідок із дослідження випускників класу Лі Юйшена в Сичуаньській консерваторії. Для відбору кращих і найбільш перспективних із них та систематизації аспектів їх діяльності було опрацьовано статтю Ван Юй Міна «Лі Юйшен» [1], в якій автор лише виділяє імена перших учнів професора, що вже заявили про себе як професійні виконавці і здобули перші нагороди на конкурсах саксофонної музики в Ченду. Про власні думки Лі Юйшена щодо деяких його найяскравіших випускників перших десяти років педагогічної праці знаходимо інформацію в спогадах професора [2].

Більш повну інформацію про педагогічну, виконавську, наукову, науково-методичну та композиторську працю кожного з них вдалось встановити і систематизувати за напрямами персональних пріоритетів та здобутків, спираючись на «Документи і матеріали Професійного комітету музикантів Сичуані» [3 (2010 р.); 4 (2022 р.)].

Мета статті полягає в виокремленні найвидатніших учнів класу Лі Юйшена та здійсненні систематизації їх найпоказовіших здобутків, що мали значення для розбудови сичуаньської саксофонної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Педагогічний стиль Лі Юйшена відзначався вичерпною ретельністю у підході до всіх аспектів викладання. Маючи прекрасну виконавську школу та чималий і різнобічний творчий досвід, з яким щедро ділився з колегами і студентами, він, поза сумнівом, наділений талантами визначного педагога.

Лі Юйшен завжди згадував настанови свого педагога, канадського саксофоніста Пола Броді, який показав йому «справжню майстерність свого мистецтва і здатність за посередництвом свого таланту досягнути бажання вдосконалювати його в музикантів будь-якого віку і національної школи» [2].

Як палкий пропагандист творів сучасної світової музики, Лі Юйшен докладав чимало зусиль до ознайомлення із кращими з них, огортаючи в цьому найширші кола студентів і пересічних слухачів. Разом із цим, завжди наголошував на необхідності розвивати традиції свого національного музичного мистецтва – і в створенні нових композицій, і в індивідуальній творчості інструментального виконавства [2]. Здійснюючи роботу педагога, Лі Юйшен проводив величезну просвітницьку роботу і завжди наголошував на тому, що нове для Китаю саксофонне музикування не слід виховувати поза традиціями та історичними зразками національної художньої творчості. Для цього, як він уважав, необхідно більше виконувати і пропагувати твори давніших і сучасних китайських композиторів і цим активніше спонукати їх до саксофонної творчості [1; 4].

У виконавстві кожного свого учня Лі Юйшен постійно домагався розвивати і примножувати їх індивідуальні таланти і завжди піклувався про підготовку молодих китайських дослідників у сфері саксофонного мистецтва. На уроках виявляв неймовірне терпіння, підтримку і толерантність – ті безцінні дари, якими був наділений і впродовж багатьох десятиліть зрощував у собі.

Заснувавши відділення «професійної гри на саксофоні» в Сичуанській консерваторії, Лі Юйшен ретельно вивчав стан саксофонної освіти в музичних школах та коледжах усієї провінції, висував пропозиції власного бачення в створенні перспектив для її подальшого розвитку та утворення професійного розвитку китайської педагогічної системи, в якій вбачав просування улюбленого інструменту через школи та коледжі при великій підтримці держави. Лі Юйшен разом з іншими колегами пропонував та розробляв навчальні плани, згідно з якими повинна здійснюватись робота в цих закладах, обґрунтовував коло необхідних для всебічної підготовки теоретичних і практичних дисциплін, аргументував вимоги для учнів при завершенні кожного класу (курсу).

Участь Лі Юйшена в кооперації з професором саксофону пекінської консерваторії Лі Маньлуном та зарубіжними саксофоністами в роботі над вихованням професійних кадрів поклала початок створення китайської педагогічної саксофонної школи, яка швидко почала конкурувати із зарубіжними.

Більшість із випускників класу Лі Юйшена присвятили свою працю педагогічній сфері, але багато є й таких, що вже заявили про себе як про яскравих виконавців і навіть науковців, посідаючи почесне місце в ряді справжніх професіоналів у Китаї та добре відомих серед кращих саксофоністів світу. Окремі з них поєднують декілька аспектів діяльності одночасно.

У цій першій розвідці, спираючись на опубліковані 2010 р. [3] і 2022 р. [4] в Ченду документи і матеріали роботи Професійного комітету музикантів Сичуані, подаємо відібрані після ретельного аналізу відомості про окремих, найвидатніших із них:

Лун Ю (Long Yu). Після закінчення навчання у Лі Юйшена на кафедрі сучасної інструментальної музики консерваторії, він вже багато років працює провідним викладачем саксофону в Чунцінському професійному коледжі культури і мистецтва і директором Комітету професійних саксофоністів китайських художніх коледжів. Лун Ю одночасно є членом Сичуанського саксофонного товариства, обіймає посади віце-президента Дослідницької асоціації саксофону Чунцінської музичної асоціації Товариства духової музики і судді Китайської музичної асоціації. Важливим серед його здобутків стало заснування квартету саксофоністів «Чжуойонь» у Чунціні.

Лю Іхуа (Liu Yihua) також став членом Сичуанського саксофонного товариства та Асоціації музикантів Сичуані. Виявив себе, насамперед, як науковець і дослідник у сфері духової музики Чунціна, за що його було включено до складу регіональної Асоціації досліджень саксофону і запрошено викладати дисципліну «Історія саксофонного мистецтва» в Сичуанській консерваторії. Крім науково-дослідницької та педагогічної праці багато уваги Лю Іхуа приділяє виконавській роботі – працює на посаді головного тенора в камерному оркестрі саксофонів і керівником симфонічного оркестру Сичуанської консерваторії.

Фу Цянь (Fu Qiang) після відмінного закінчення консерваторії присвятив свою діяльність педагогічній роботі. Спочатку працював учителем саксофону в Духовій школі в м. Чунцін. Як одному з кращих випускників Лі Юйшен запропонував йому повернутись до рідного Ченду і працювати в Сичуанській консерваторії, викладаючи гру на саксофоні на кафедрі сучасної інструментальної музики. Фу Цянь не полишив і виконавської діяльності, в якій ще від студентських років мав великий досвід, виступаючи в сольних та оркестрових концертах міста і всієї провінції. На даний час крім педагогічної роботи в консерваторії і паралельно в університеті Чунціна працює саксофоністом Сичуанського симфонічного оркестру Ченду. Серед знакових концертів останнього часу, коли особливо високо було оцінено його гру, – спеціальний концерт симфонічного оркестру «Шен ШиХуаЧжан», що відбувся в Великому театрі Чунціна.

Ван Юнжань (Wan Junrang). Серед найперспективніших особливо виділяється постать цього випускника магістратури класу Лі Юйшена 2011 р. У прагненні вищого вдосконалення майстерності продовжив навчання в Парижі у Клода Делангля, а потім у класі Томаса Лілі в Молодіжному коледжі Джоліет (JJC) та в Університеті Дюка (*Duke University*) у Сьюзен Фенчер (США). Педагогічну працю розпочав 2013 р. у Сичуанській консерваторії і вже цього ж року був обраний до складу журі першого конкурсу духових квартетів (*Chengdu Yamaha Invitational*), що відбувся в Ченду. Після дворічного відвідування Мельбурну (Австралія) в якості виконавця і викладача саксофону від 2016 р. про нього заговорили як про кращого педагога міжнародного рівня. За цей час Ван Юнжань дав ряд сольних концертів у Сіднейському оперному театрі, щороку працює в якості постійного учасника складу журі Міжнародного молодіжного конкурсу духових інструментів у Мельбурні, публікує наукові статті в музичному журналі «Північна музика», систематично проводить публічні майстер-класи під загальною назвою «Викладання саксофону в

класах Ван Южання», підготував чималу групу студентів свого класу до участі в різноманітних міжнародних конкурсах саксофонної та духової музики в Китаї та за кордоном. В сукупності його учнями було здобуто понад 70 вищих нагород.

Подібно до практики свого китайського професора Лі Юйшена, Ван Юнжань здійснює активну виконавську діяльність, організовуючи свої власні серії концертів: «Ван Юнжань зі своїми учнями», «Концерти саксофонної музики з симфонічним оркестром Сичуаньської філармонії», «Джаз-оркестр Ченду» та ін. продовжує проводити майстер-класи в найважливіших центрах саксофонного мистецтва провінції Сичуань: у Ченду, Гуйчжоу, Чжецзяні, Шеньчжен. За останні роки, збираючи численні аудиторії, значно розширив географію проведення майстер-класів на міжнародній арені: в США – в Державному університеті Північної Орегони, Консерваторії університету Цинциннаті; в Австралії – в Оперному театрі Сіднея; в Греції – в консерваторії м. Ітака; в Таїланді – в Королівській школі Мансонде Чао Прая і Таїландському університеті в Бангкоку. За високі результати в різнобічній діяльності йому присвоєно почесне звання «Кращого виконавця Азійсько-Тихоокеанського регіону на саксофоні», а також нагороджено премією «Видатний учитель» серед номінантів на звання «Кращий учитель мистецьких професій».

Від 2018 р. обіймає посади директора Асоціації дослідників саксофонної музики в Сичуані; виконавчого директора комітету Асоціації популярної музики Китаю серед саксофоністів; члена Професійного комітету саксофоністів національних мистецьких коледжів – документа, підписаного головою французької фірми Buffet Crampon в Парижі.

Йі Лянь (*YiLjan*) серед великої кількості випускників Лі Юйшена, поряд із Ван Южанем, став одним із провідних майстрів наукової та методичної думки в сфері саксофонної музики. Перед тим, коли Йі Лянь розпочав свою педагогічну і наукову кар'єру в Сичуаньській консерваторії, він пройшов великий шлях підготовки, навчаючись у кращих світових майстрів. Оскільки до Ченду приїздило багато з них, допитливий Йі Лянь використовував усі можливості позайматися з кожним із них, особисто почути поради від щодо розвитку своєї власної виконавської техніки та отримати багато знань про творчість сучасних світових композиторів і про роботу над їх інтерпретацією. Таким чином, систематично навчаючись у великого кола зірок саксофонного мистецтва – в Джеймса Хоуліка, Клода Делангля, Майка Томаро, Ежена Руссо, молодий саксофоніст Йі Лянь став найяскравішим виконавцем і педагогом кафедри сучасної інструментальної музики Сичуаньської консерваторії. Як виконавець, він заявив про себе цікавим поєднанням класичного та джазового стилів. Його інклюзивний метод виконавця, що передбачає включення різного в логічну систему, виявився в створенні оригінального сентиментально-романтичного стилю.

Схвалений і високо оцінений, цей індивідуальний стиль виконання сприяв здобуттю цілого ряду високих нагород: перших премій на конкурсі камерної музики в Пенсільванії, концертних творів на конкурсі джазової і серйозної музики DSO (США) та вищої нагороди на конкурсі *Eastern Division Honor Award*. Музикант володіє величезним репертуаром з творів китайських національних і світових композиторів. Перебуваючи в США, він зумів виступити в 20 концертах ансамблевої музики, 8 сольних концертах і понад 50 концертах у складі духових оркестрів. Повернувшись до Ченду, музикант продовжує активну концертну діяльність, успішно поєднуючи її з працею педагога саксофону в консерваторії.

Чень Цян (*Zhen Qiang*) розпочав педагогічну практику в Коледжі популярної музики в Ченду від 2012 р. Його праця відзначається проведенням величезної кількості майстер-класів і практичних мистецьких занять, присвячених роботі над вивченням і виконанням найрізноманітніших творів, які Чень Цян завжди виконував особисто в своїх концертах. Для проведення цих акцій молодий педагог нерідко залучав тих зірок саксофонного мистецтва, які на даний час знаходились у Китаї: професор Паризької консерваторії Клод Делангль, професори зі США Джон У. Сапмен з Університету Орегони, Ретт Бендер і Сьюзен Фанчер з Університету Дюка. Заходи, що їх організовував Чень Цян, завжди мали великий успіх, були радо очікуваними і збирали великі аудиторії. Набувши значного досвіду в їх проведенні, Чень Цян взяв участь у конкурсі китайсько-німецьких майстер-класів на теми виконання камерної музики з саксофоном. Його було нагороджено сертифікатом «За видатні виконавські якості». Це значно посприяло підвищенню рейтингу і популярності Чень Цяна як педагога, після чого його педагогічна і виконавська кар'єра стрімко злетіла вгору. Вже на Другому Міжнародному літньому таборі в Ченду він став переможцем конкурсу і отримав нагороду «За видатні виконавські якості»; здійснив гастрольний тур містами Ченду, Чунцинь, Шанхай і Гуйянь в складі створеного ним камерного оркестру; провів серію афішних концертів аспірантів Сичуаньської консерваторії; став переможцем молодіжних конкурсів «Кращий педагог» і «Відмінник педагогіки», конкурсу «Духова музика» в літньому таборі Ченду, конкурсі саксофоністів-солістів Східного Китаю

в Шеньчжені; зі створеним квітетом отримав третю премію на Міжнародному конкурсі квітетів саксофоністів «Кубок Yamaha».

Невтомна подвижницька праця педагогів Сичуаньської консерваторії на чолі з Лі Юйшеном, а також використовуваний досвід зарубіжних фахівців та їх дієва комплексна практична допомога, що виявилась в організації навчального процесу, методико-педагогічної роботи, конкурсного руху, концертної та фестивальної діяльності і насамперед у сприянні в швидкому накопиченні необхідного виконавського репертуару, підручників і методичних розробок сприяли позитивному становленню роботи відділу і в результаті – початку справді тріумфального розвитку професійного саксофонного мистецтва Китаю.

Висновки. Внесок професора Лі Юйшена в розбудову сичуаньської саксофонної школи вельми вагомий. В сукупності вихованці його класу гідно продовжили розвиток традицій свого наставника в площинах не лише педагогічної та виконавської діяльності. Окремі з них долучились до композиторської праці і створили чимало окремих творів та збірок п'єс, що вже міцно увійшли до навчального та виконавського репертуару китайських саксофоністів; інші – до вироблення індивідуальних наукових компетенцій, зробивши власний важливий вплив на подальший розвиток наукової думки Китаю в галузі саксофонного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Ван Юй Мін. Лі Юйшен. Шанхай : Муз. вид-во, 2013. 68 с.
2. Лі Юйшен. Спогади про мого наставника Пола Броді. URL: <https://www.cnbrass.com/knowledge/896>.
3. Професійний комітет музикантів Сичуані. *Документи і матеріали роботи Комітету 2001-2010 рр.* Ченду, 2010. 452 с.
4. Професійний комітет музикантів Сичуані. *Документи і матеріали роботи Комітету 2010-2022 рр.* Ченду, 2022. 528 с.

References

1. Wan Yui Min (2013). Li Yuscheng. Shanghai: Music Publishin House. 68 p. [in China].
2. Li Yuscheng. Memories of my mentor Paul Brodie. URL: <https://www.cnbrass.com/knowledge/896>
3. Professional Committee of Sichuan Musicians. Dokuments and materials of the work of the Committee in 2001-2010 (2010). Chendu. 452 p. [in China].
4. Professional Committee of Sichuan Musicians. Dokuments and materials of the work of the Committee in 2010-2022 (2022). Chendu. 628 p. [in China].

CONTRIBUTION OF THE STUDENTS OF PROFESSOR LIYUSHENG'S CLASS IN THE DEVELOPMENT OF THE SIXHUAN SAXOPHONE SCHOOL

Pang Botian – graduate student of the Lviv National University
Music Academy named after M. V. Lysenko

The areas of activity of the most outstanding students of the first professor of the Sichuan Conservatory of «professional saxophone playing» Li Yushen are considered. An attempt was made to systematize aspects of their activities and the most significant achievements. The significance of the pedagogical, performing, scientific activity, and compositional work of each of Li Yushen's followers, who played an important role in the development of the Sichuan saxophone school, is outlined.

Key words: saxophone school, pedagogy, performance, scientific activity, composer's work.

UDC 78.461

CONTRIBUTION OF THE STUDENTS OF PROFESSOR LIYUSHENG'S CLASS IN THE DEVELOPMENT OF THE SIXHUAN SAXOPHONE SCHOOL

Pang Botian – graduate student of the Lviv National University
Music Academy named after M. V. Lysenko

The relevance of the study is to single out among the large number of the most outstanding students of Li Yusheng's class and to systematize the areas of work and the most significant achievements of each of them. Lun Yu devoted himself exclusively to pedagogical work. Most of Li Yusheng's students, following his example, combine several aspects of activity at the same time. Liu Yihua, Fu Qiang, Wan Junrang, Zhen Qang successfully combine teaching and performing work. Yi Ljan, Mei Song and Yi Jiayi became the best in the pedagogical, performing and scientific spheres, and the last of them (Yi Jiayi) has been very successful in composing and, in addition, has already introduced a large class of its graduates who are considered unsurpassed virtuoso performers .

Research methodology is based on a combination of the following research methods: source science (which allows to attract found materials for research), music science (to analyze the most significant aspects of the work of Chinese saxophonists) and systematization (when determining the factors of systematization of their areas of activity).

Theresults are to prove the importance of Li Yusheng's contribution to the development of the Sichuan saxophone school; in proving the continuation of its traditions in the work of graduates of the saxophone class in the fields of pedagogical and performing activities, as well as in the development of individual scientific competencies that had an impact on the further development of Chinese scientific thought in the field of saxophone art.

The novelty consists in presenting for the first time the achievements of the most outstanding graduates of Li Yusheng's class, which were important for the development of the Sichuan saxophone school.

Practical significance. The materials and conclusions of the article can be used for further research of the saxophone school in the modern musical space of China.

Key words: saxophone school, pedagogy, performance, scientific activity, composer's creativity.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 784.011.4(477):821.161.2-1

ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК АДЕПТА МОДЕРНУ У ДИСКУРСІ КОНЦЕПТОСФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ

Задорожна Тетяна – асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, аспірантка, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка (Тернопіль, Україна)
<https://orcid.org/0000-0002-4756-8635>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.687>
t_ani4ka@ukr.net

Стаття присвячена неординарному висвітленню камерно-вокальних композицій на віршовані тексти Лесі Українки, тлумачення творчості якої на сьогодні набуває особливих значень – як адепта модерних візій світу при опорі на міфопоетичні уявлення українців. Така постановка питання обіцяє бути вельми перспективною в плані дослідження концептосфери української академічної пісні в цілому – включаючи численні конфігурації інтонаційного образу світу в ролі прологем як «коштовного каміння» українського національного музичного мовлення. Загально це значить, що дослідження української камерно-вокальної музики попри її жанрово-стильове розмаїття та відмінностей щодо індивідуальних композиторських інтерпретацій поетичних текстів здобуватиме щонайбільш ґрунтовне та цілісне водночас висвітлення на предмет етнонаціональної ідентичності музичної творчості у роді вокальної музики, в лоні якої академічної пісні відведено украй важливе й навіть провідне значення.

Ключові слова: модерн, камерно-вокальні жанри, український солоспів, репертуар, жанрово-стильова спеціалізація музичної творчості.

Постановка проблеми. Актуальність окресленої проблеми бачиться у зв'язку з доволі призабутою темою наукових досліджень, які стосуються *співвідношення Слова і Музики* як визначального чинника родової спеціалізації жанрів вокальної музики. З одного боку – це спорадичні наукові розвідки на зразок проблем стилістичної характерності вокальних творів (жанрова спеціалізація та архітектоніка вокальної мелодики [3; 9]), або надто загальні спостереження над роллю музичних алюзій у поетичних творах певних авторів [1, 2, 10]. А поміж тим, на сьогодні виникає особливий дискурс висвітлення цієї проблеми – на рівні *образно-сміслових значень* у співвідношенні систем «Поет – Композитор», а також її розробка засобом новітніх аналітичних методик у культурологічному аспекті, що надає можливість сягати такого «предмета» дослідження, як ментальні особливості цього співвідношення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідженню художньої манери музичного втілення поезії Лесі Українки присвячено поодинокі публікації (наприклад, Л. Ярославич [10]). Та попри це, увагу привертають подібного роду наукові розробки щодо музичного втілення віршованих текстів інших поетів – наприклад: Т. Шевченка (М. Білинська [3]), І. Франка (М. Загайкевич [7]), О. Олеса (О. Фрайт [7]) тощо. Але, що найважливіше, попри намір висвітлення художнього амплуа таких інтерпретацій не має місця аналітичному пророблянню *знакових форм*, власне, музичного перевтілення задумів поетики віршованого тексту – на рівні музично-поетичних співвідношень. Адже вокальний твір – це, передусім, синтез Слова і Музики, щодо якого украй важливими алгоритмами є спостереження над поетикою співвідношення у системі: «Поет – Композитор», їхніх авторських амплуа як «голосу» в його модальних характеристиках; співвідношення вокальної мелодики та інструментального тематизму зі смисловими значеннями словесного тексту; загальної смислової «аури» вокального твору як такої, що є або адекватною, або резонуючою, або ж альтернативною щодо поетичного першоджерела.

Виклад основного матеріалу дослідження. В полі уваги – індивідуально-композиторські версії омузичення поезій Лесі Українки з урахуванням первинності ментальної характерності віршів поетеси в сенсі творення певного сегмента семіосфери (геному) української академічної пісні.

Мета статті – виявити особливості музичного перевтілення семантем поезій Лесі Українки, як моделі модерних візій світу, у зразках української камерно-вокальних творів українських композиторів. Таке формулювання головної ідеї публікації покликане суттєво поглибити аналітичний підхід до проблеми музично-поетичних співвідношень на рівні систем «Композитор – Поет».

Методологія наукового пошуку. порушуване питання стосується проблеми ідентичності художнього втілення семантем поезії Лесі Українки як адепта модерної фази українських національних стилевих процесів, що розглядаються на основі культурологічних та літературознавчих розвідок щодо авторського амплуа поетеси в регламенті фази адаптації модерних візій світу. При цьому цілеспрямовано застосовуються алгоритми герменевтичного музикознавчого аналізу – новітньої дослідницької практики, коли йдеться як про осягнення сенсу та смислових значень певних «знаків» Тексту культури, так і способів тлумачення його онтологічних та епістемологічних (знанневих) вимірів.

Передовсім слід звернути увагу на те, що віршовані тексти творчості Лесі Українки, які так часто застосовуються для їх музичного перевтілення українськими композиторами, транслюють собою особливий світ модусів світовідчуття; здебільшого – поетизованого ставлення до світу природи, що буквально зростається з людським переживанням і є свідченням міфологічної свідомості як традицією буття. Відтак, ця обставина змушує до пильного вистежування *поетики* віршованих текстів Лесі Українки, оскільки без порушення цього питання унеможливилося *синтагма* їх музичного втілення.

Пояснимо сказане у такий спосіб: як поняття, «поетика» (буквально – «майстерність творення») попри еволюцію його історично знакових знанневих параметрів, що здебільшого стосувалися стилістики поетичного мовлення, урешті-решт зосередилося на стилевих тенденціях та напрямках цілісної системи творчих засобів [4; 558]. Крім того, важливе значення в окресленні проблематиці замає питання *поетичного мовлення* – його емоційності та образності, наявності певних тропів та стилістичних фігур, насиченістю певною фонікою (наприклад, джерела національного мовлення) [там само]. Усе це безпосередньо актуалізує питання особливостей поетики віршованих текстів Лесі Українки – незрівняної поетки модерного часу української культури.

У континуумі українського модерну поезія Лесі Українки має власні корені концептуалізації образно-смислової парадигми, що здебільшого інспірує своїм модальним джерелом архетип міфологізму – концептуально широкого феномена, що стосується структури образної форми та її «фактури». Однак, не менш важливим є також наголос на модерних візіях світу архетипів міфопоетичного віро-знання, що спонукає до постановки такого широкого питання, як «міфологія культурних світів Лесі Українки» (Я. Поліщук [5; 4]).

Та проблема, однак, виникає на рівні «кризи рецепції» таких «світів» – коли виокремлюється алгоритм *несумісності* модусів автора і сприймаючого на рівні розуміння та інтерпретації «тексту» на рівні його «кодів»: «Засаднича тенденція, запозичена Лесею Українкою від міфології, це тенденція *трансформації* матерії. Мається на увазі не стільки фізичної, скільки духовної матерії найвищого порядку» [5; 367].

Важливо, зокрема, брати до уваги те, що творчість Лесі Українки є свідченням зародження раннього модернізму та модерної естетики, яка реформувала історично попередню традицію реалізму й тому не могла бути сприйнятою однозначно – в сенсі «еталонної індикації». Це спричинило примітивізацію тлумачення міфологізму творчості поетеси, що зумовлювалося ідеологічним ранжиrom.

Але й по сьогодні, як стверджує Я. Поліщук, інтерпретація «творчої матерії» Лесі України – досить скомпліковане та нелегке завдання, яке потребує прориву в плані творення «іншої» дослідницької парадигми в намірі прориву в реальність метафізичного пошуку [5; 265–288].

Зокрема, культурологічна адепція лірики Лесі Українки, як предмета модерного українства, змушує до визнання за нею прихильності до такої «сюжетної схеми», коли превалює особливий пієтет до дохристиянських уявлень про Дожбога та «його» магічних образів-символів (на цьому спеціально наголошує Л. Силенко [6; 19]), котрі модифікуються у модерному дискурсі високої міри метафоричної ідеалізації та індивідуалізації.

А отже, розгляду такої «схеми» та її модусів підлягатиме відповідна добірка камерно-вокальних творів українських композиторів на такі вірші поетеси, як: «Знов весна і знов надії», «Стояла я і слухала весну», «Напровесні», «Хотіла б я піснею стати», «Останні квіти», «Дивлюсь я на яснії зорі». До розгляду підлягатимуть також твори на такі вірші як «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Вечірня година», «Крізь плач, і стогін, і ридання»: у цій «творчій матерії» Лесі Українки також виразно проглядає суто модерна спеціалізація образної програми, що резонує з семантемою «трансмігації душі» крізь призму її метафізичного ототожнення з явищами природи, що «помножене» на експресіоністський вектор естетики модерну як модальності й «коду» індивідуальної естетики поетеси.

Відтак, означені «естетичні коди» поезії Лесі Українки слід детально розглянути у конкретних прикладах камерно-вокальної творчості на її вірші.

Так, особлива обставина аналітичного порядку складається тоді, коли є можливість порівнювати різні музичні версії авторського «прочитання» одного й того ж вірша.

Наприклад, дві різної модальної характерності щодо манери омузичення вірша «Знов весна і знов надії», мікро концептосферу якого складено з сюжетної схеми «весна → мрії, що «в хворім серці оживають» і «колишуть» та «сни про щастя навівають» → надії» з ефектом несподіваної розв'язки у тому, що власне надії – «зрадливі», маємо нагоду споглядати у творчості В. Герасимчука та М. Дремлюги: в душі символізму (В. Герасимчук); в душі неоромантизму (М. Дремлюга).

Але обидві авторські версії сукупно дотичні до *семантики «паралельного світу символів»*, що виявляється на рівні конструювання образу: це тип єднання мікро образів, що забезпечує багатозначність «сюжетної схеми». Звідси – особливі лексичні форми музичного тематизму – що у вокальній, що в інструментальній партіях; причому – в драматургічній перспективі згідно зі смисловими вигинами, що мають місце у віршованому тексті. Наприклад:

✓ у версії *В. Герасимчука* – це інтонаційно-тематичне диференціювання вокальних інтоном як мислеформ від сигнальності (зачин зразка заклику), кризь плавність кантилен до крапель декламаційності (подекуди – зразка «сухого» речитативу з усіма питомими для нього прикметами);

✓ у версії *М. Дремлюги* – строфічна різноваріантність музичного тематизму із параболічним типом смислових співвідношень.

Також індивідуалізований підхід до творення «сюжетної схеми» та омузичення «кодів» поетичного тексту з боку модальності композиторського амплуа маємо нагоду споглядати при зіставленні двох музичних версій вірша «Дивлюсь я на яснії дорі», де «сюжетна схема» містить багатозначні символи у векторі відчуження: «яснії зорі» → «смутні думки» → «байдужії зорі», що сміються холодним промінням → «зорі, що колись в серце солодку отруту лили». Звісна річ, така схема зумовлює ментальну аплікацію та нашарування символічних інваріантів. Адже «чим повнокровнішою виглядатиме фактура образу, тим краще вона надаватиметься для втілення підтексту» [5; 295].

Описані властивості зазначеного вірша з його «відкритістю» асоціацій та аналогій символічного образу здобули різні версії його «прочитання» у творчості Ф. Надененка та М. Дремлюги – у певному стильовому векторі:

✓ в душі неоромантизму (Ф. Надененко); в душі експресіонізму з відтінком неокласицизму (М. Дремлюга).

На заувазі, отже, маються відмінності лексико-стилістичного порядку, що йдуть від адаптації поетичних прийомів образотворення у «творчій матерії» Лесі Українки:

✓ у версії *Ф. Надененка* – це стилізація лексичних форм народнопісенної мелодики кантиленного типу із чуттєвими ладовими нюансами щодо модальних змін у фактурі образу;

✓ у версії *М. Дремлюги* – виразний монологізм музичного мовлення, який забезпечено декламаційною мелодикою експресіоністського типу, що йде від ідеї музичного відтворення так званих «розмовних інтонацій». Така манера вираження максимальною мірою увиразнює емоційний та смисловий зрізи «сюжетної схеми» вірша.

Особливий художній результат омузичення «творчої матерії» Лесі Українки складається тоді, коли кодом «сюжетної схеми» є такий прийом образотворення як *алюзії* (букв. «натяк»): «Останні квіти», «Хотіла б я піснею стати», «Стояла я і слухала весну», «Напровесні», «Вечірня година», «Осінній плач». Вокальні твори на вказані вірші демонструють багате розмаїття композиторських «технік» на відтворення безпосередньо образних алюзій.

Так, у романсі М. Жербіна «Останні квіти» задіяно вокальну мелодіку зразка *Sprechgesang*, засобом якої «маркуються» найтонші емоційно-смислові градації в «сюжетній схемі» віршованого тексту: «Ох, розкрились троянди червоні, наче рани палкі восени, так жалібно палають – прагнуть щастя чи смерті вони? / Не осиплються тихо ті квіти, ..., не ударить мороз до схід сонця і прибіє поривання ... / І зчорніють червоні троянди, наче в ранах запечена кров... / Ох, нехай же хоч сонця нап'ються поки ще їх мороз не зборов».

Слід відзначити, отже, існування особливостей модерної метамови – невіддільність від символістичних та неокласичних інтенцій у системі образотворення як «найінтимнішого відчуття світу» (вислів А. Товкачевського [5; 301]) та міфологічна трансформація духовної матерії.

Продовжуючи дискурс порівняльного аналізу вокальних творів різних композиторів на один і той самий вірш, відзначимо цього разу спільність прийомів музичного образотворення при омузиченні вірша «Хотіла б я піснею стати» (К. Стеценко, В. Квасневський, А. Коломієць): усі три

авторські версії об'єднує ідея кодотворення музичного тематизму, у чому провідну роль відіграє інструментальна партія ілюстративного типу.

Що інше вбачається при порівнянні двох авторських версій омузичення вірша «Стояла я і слухала весну» (К. Стеценко, В. Кіпа): *«Стояла я і слухала весну, вона мені багато говорила, співала пісню дзвінку, голосну, то знов таємно тихо шепотіла. / Вона мені співала про любов, про молодощі, радощі, надії, вона мені переспівала знов все те, що давно-давно мені співали мрії»*.

Показово, що «лесин голос» трактується крізь призму «кодів» різних прямо протилежних музичних інтономем, що проглядає вже на рівні вокального проінтонування «зачину» твору:

✓ у версії К. Стеценка – «романсового» злету висхідний крок на квінту від основного щабля до домінантового;

✓ у версії В. Кіпи – вольова, стверджувальна тон-інтонація низхідного кроку на квінту до основного ладо-тонального щабля.

Становить разючу відмінність і вибір ладового контексту:

✓ у версії К. Стеценка – мажорного (E-dur);

✓ у версії В. Кіпи – мінорного (f-moll).

Однак, є також і спорідненість згаданих авторських версій, що її вочевидь на рівні прийому образотворення зумовлено специфікою поетики «Лесиного слова». Відтак, основний виразовий акцент в обох композиторських версіях поставлено на максимумі старанності щодо відтворення емоційно-смыслових градацій «сюжетної схеми» вірша та його «фактурного образу», що досягається передусім стабільною мінливістю ладового контексту засобом активних альтераційних втручань, а також інтонаційною диференційованістю інструментального тематизму в його процесуальному здійсненні.

Ще одну пару індивідуальних композиторських версій омузичення поезії Лесі Українки становлять камерно-вокальні твори на вірш «Напровесні (О. Левицький, В. Кіпа): *«Не дивуйте, що квітом прекрасним розцвілася дівчина несміла, – так під промінням сонечка ясним розквітає первісточка біла. Не дивуйте, що думи глибокі будять речі та сльози пекучі, – так на провесні дзвінки потоки прудко, гучно збігають із кручі. / Не дивуйте, що серце так рв'яно, щиро прагне і волі і діла, – чули ви, як на провесні рано жайворонкова пісня бриніла?...»*.

Наведений віршований текст несе в собі безліч «додаткових» образів-символів, що зумовлює багатство стилістичної атрибутики музичного вираження:

✓ у версії О. Левицького – деталізацію образної програми вірша засобом ілюстративної ролі інструментального тематизму та різкими зрушеннями-зсувами у виразових значеннях образу, що перетворюється на окремішній символ («думи глибокі будять речі та сльози пекучі»). Досягається цей ефект еліптичним переключенням у далекі тональності без чіткого функціонального тяжіння (середина строфічної форми), а також подібного роду еліптичними «вкрапленнями» в експозиційній та заключній строфах («...під промінням сонечка ясним»);

✓ у версії В. Кіпи – ще більшої міри актуалізація інтонаційного увиразнення емоційно-смыслового «підтексту», у чому щонайактивнішу роль має прийом тематичної диференційованості інструментальної партії, що фактурно «збурює» символіку вірша до екзистенційно глибокого переживання. І так само, як і у попередній версії, вагоме емоційно-смыслові значення мають засоби різних тональних переключень та активних хроматичних поза-ладових альтерацій.

Показово, однак, що попри очевидні модальні відмінності стилістичної спеціалізації музичного тематизму (відносно стриманої на характер – у версії О. Левицького; максимально експресивної – у версії В. Кіпи) обидві версії омузичення вірша єднає виразна для «творчої матерії» Лесі Українки модерна *ідея міфологізму* – в сенсі концептуалізації образного змісту засобом культу уяви, фантазії та архетипної значущості образотворення.

Усе це ще раз доводить вищенаведене твердження про важливість аналітичного пророблення співвідношень в системі «Композитор – Поет», які становлять собою органічну двоедність й тим самим визначають *сегментацію концептосфери української академічної пісні*. Адже концептосфера – це поняття, що концентрує увагу на образно-смыслових значеннях творчого задуму, а також конкретизує його семантику (від «сема» – знак). Тобто «знаковість» художнього Тексту береться за основу аналізу такого «предмета», як *ментальна характерність* творчих задумів.

Осібним чином, наприклад, варто розглянути камерно-вокальні твори, які створено на «Лесині» вірші «Осінній плач» і «Скрізь плач, і стогін, і ридання». Музичні версії перелічених віршів Лесі Українки (з аналогічною назвою) увійшли до циклу романсів В. Кіпи на вірші поетеси.

Вельми показово, що системність співвідношення «Композитор – Поет» у даному випадку демонструє його резонуючий тип – із високою екзистенційною напругою. Так, у романсі «Осінній плач» В. Кіпа немов «розкручує» символіку поетичного тексту, динамізує його «коди» до сенсу надзвичайної

сили смислу. Як і в попередньо розглянутих романах цього композитора, сприяють тому: активні альтераційні зміни; високої міри тематизація інтонаційного поля інструментальної партії; диференційована мовленнєва специфіка архітектоніки вокальної партії, що разом покликані деталізувати та поглиблювати символіку «поетичного сюжету»: *«Осінній плач, осінній спів посеред літа золотого непереможно заgrimів із серця мого. / Ох, то ж за те, що восени, сумного імлістого ранку я раз невчасно завела собі веснянку».*

Своєю чергою, визначений В. Кіпою як «романс» на вірш «Скрізь плач, і стогін, і ридання» репрезентує аналог класичного композиційно розлогого моно-драматичного солоспіву – такої жанрової форми, драматургічну специфіку якої визначає спорідненість з прийомами театралізації: створена композиція апелює радше до оперного монологу-сцени із максимальної міри унаочненням символіки поетичного тексту: *«Скрізь плач, і стогін, і ридання, несмілі поклики, слабкі, на долю марні нарікання і чола, схилені в журбі. / Над давнім лихом України жалкуєм-тужим в кожний час, з плачем ждемо тії години, коли спадуть кайдани з нас. / Ті сьози розстроюють рани, загойтись їм не дадуть. / Заржавіють від сліз кайдани, самі ж ніколи не спадуть! / Нащо даремнії скорботи? Назад немає вороття! Берімось краще до роботи, змагаймося за нове життя!»*

З-поміж виразових чинників омузичення наведеного віршованого тексту слід відзначити:

- ✓ мелодекламаційний тип вокальної партії, що стабільно виявляє спорідненість щодо «розмовного жанру»;
- ✓ «оркестральний» тип фактури інструментальної партії, що також ретельно слідує за «поетичною схемою» вірша;
- ✓ наскрізність композиційного плану із драматургічними якостями неухильного «просування».

Урешті-решт, є у циклі В. Кіпи на слова Лесі Українки образи суто пісенного жанрового різновиду, які виявляють адекватне співвідношення в системі «Композитор – Поет»: «Пісня», «Надія» та «Хотіла б я піснею стати».

Тобто, йдеться про *медитативного складу* «Лесину» лірику, яку не надто «не збурено» додатковими образами символами, що б «помножували» зміст «поетичного сюжету». Натомість – дотримано архетипний зв'язок поміж віршованим текстом та музичним матеріалом.

Наприклад, у романсі «Пісня» – це «коломиївковий» складочисельний ритм вірша і так званий «танцювальний» метро-ритмічний тип структурування вокальної мелодики. Та при цьому мають місце типові для композитора прийоми «реагування» на появу «чуттєвих» асоціаційних образів-символів: *«Чи є краці між квітками та над весняні? Чи є в житті краці літа та над молодії? / Не всихайте пишині квіти, цвітій хоч до літа! Пождіть літа, доля прийде, не тікайте з світа! / Та ще ж квіти не पोсохли, рута зелененька, – не журися дівчинонько, не тікай зі світа! / Двічі на рік пишині квіти та не процвітають, в житті літа найкращії двічі не бувають. Не тікай зі світа, ще ж ти молоденька!».*

Відзначимо у зв'язку з цим «техніку» роботи з ладовими та поза-ладовими альтераціями (з-поміж них переважають «низькі» щаблі), а також їх затребуваність в намірі деталізації образної програми «Лесиною» вірша.

Подібну модель музично-поетичного співвідношення репрезентовано у романсі В. Кіпи «Надія», в якому також застосовано архетипний зв'язок поміж Словом і Музикою. Праобразом в даному випадку постає «пісенна» модель класичного солоспіву – за принципом узагальнення образної програми вірша. Однак, його «поетична схема» не є одновимірною: *«Ні долі, ні волі у мене нема, зосталася тільки надія одна: надія вернутись ще раз на Вкраїну, поглянь і ще раз на рідну країну, поглянуть іще раз на синій Дніпро, – там жити, чи вмерти, мені все одно; поглянуть іще раз на степ, могилки, востаннє згадати палкі гадки...».*

Однак, музичним «кодом» образно-сміслових зрушень у цьому творі знову ж таки постає «техніка» оперування ладовими та поза-ладовими альтераціями, а також епізодичне ущільнення фактури інструментального супроводу як «знаку» емоційно-сміслового зсуву-зрушення у семантичній площині образної програму

Натомість у романсі В. Кіпи «Хотіла б я піснею стати» з того ж циклу на вірші Лесі Українки спостережено затребуваність принципу узагальнення «поетичного сюжету» й певну одновимірність фактури «образу». Загально – це своєрідний апофеоз натхненню, що його транслюють «пульсуюча» модель інструментального супроводу та мелодична заокругленість синтаксично виокремлених структур у вокальній партії, в якій важливу виразову роль відіграють висхідного типу тон-інтонами.

Висновки з поданого дослідження. Спостережено, що в музичному перевтіленні поезії Лесі Українки вагоме значення має дотримання її особливого художньо-стильового статусу як адепта українського модерну, в обрядах якого чималу роль відіграли візії *міфологічної свідомості як традиції буття*.

Доведено, що солоспіви на вірші Лесі Українки – це унікальні образи *мікроконцептосфери* української академічної пісні з особливими конфігураціями інтонаційних образів світу в ролі пролонгемів (буквально – «коштовного каміння») українського національного музичного мовлення. Усе це свідчить про те, що безпосередньо «творча матерія» поетеси притягує до себе відповідний аналітичний дискурс.

А отже, основні підсумки, рекомендації, їх значення для теорії й практики та перспективи подальших досліджень полягають у порушенні неординарного за специфікою питання герменевтичної рецепції поезії Лесі Українки як адепта модерного українського стилю засобом індивідуального композиторського амплуа. Усе, відтак, вказує на сегментацією концептосфери української академічної пісні, що зобов'язує до побудови спеціальної дослідницької парадигми.

Список використаної літератури

1. Білинська М. Грає Кобзар, виспівує : монографія. Київ : Муз. Україна, 1981. 129 с.
2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра : монографія. Київ : Муз. Україна, 1986. 175 с.
3. Мельник А., Шуневич Л., Ярмо М. Закономірності та особливості омузичення поетичного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики (на матеріалі творчості українських композиторів). *Молодь і ринок*. №. 3 (211) берез., 2023. С. 113–119.
4. Поетика. *Літературознавчий словник-довідник* / В. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. С. 557–558.
5. Поліщук Я. Міфологія культурних світів Лесі Українки. *Ярослав Поліщук Міфологічний горизонт українського модернізму* : монографія. Вид. друге, доповн. та переробл. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. С. 265–377.
6. Силенко Л. Переоцінка духовної вартості: новий шлях життя : нарис. Львів : Вид-во «Самобуття Україна», 1998. Дажбожий. 86 с.
7. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Ч. 4. С. 22–27.
8. Фрайт О. Поезія «Прийди, прийди» О. Олеся в інтерпретації М. Лисенка та Н. Нижанківського. *Вісник Львів. ун-ту*. Вип. 16. Ч. 2. Львів, 2015. С. 103–107.
9. Фрайт О. Синергія музики й слова у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття. *Вісник Львів. ун-ту*. Вип. 13. Львів, 2013. С. 3–15.
10. Яросевич Л. Леся Українка і музика : монографія. Київ : Муз. Україна, 1978. 128 с.

References

1. Bilynska M. Hraie Kobzar, vyspivue : monohrafiia. Kyiv : Muz. Ukraina, 1981. 129 s.
2. Zahaikivych M. Muzychnyi svit velykoho Kameniara : monohrafiia. Kyiv : Muz. Ukraina, 1986. 175 s.
3. Melnyk A., Shunevych L., Yarko M. Zakonomirnosti ta osoblyvosti omuzychennia poetychnoho tekstu v zhanrovykh formakh kamerno-vokalnoi liryky (na materialy tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv). *Molod i rynek*. №. 3 (211) berez., 2023. S. 113–119.
4. Poetyka. *Literaturoznavchy slovnyk-dovidnyk* / V. Hrom'iak, Yu. Kovaliv ta in. Kyiv : VTs «Akademiiia», 1997. S. 557–558.
5. Polishchuk Ya. Mifolohiia kulturnykh svitiv Lesi Ukrainky. *Yaroslav Polishchuk Mifolohichni horizont ukrainskoho modernizmu* : monohrafiia. Vyd. druhe, dopovn. ta pererobl. Ivano-Frankivsk : Lileia-NV, 2002. S 265–377.
6. Sylenko L. Pereotsinka dukhovnoi vartosty: novyi shliakh zhyttia : narys. Lviv : Vyd-vo «Samobutnia Ukraina», 1998. Dazhbozhyi. 86 s.
7. Frait O. Anatsol Kos-Anatolskyi yak interpretator poetychnykh tvoriv Oleksandra Olesia. *Studii mystetstvoznavchi*. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2010. Ch. 4. S. 22–27.
8. Frait O. Poeziia «Prydy, prydy» O. Olesia v interpretatsii M. Lysenka ta N. Nyzhankivskoho. *Visnyk Lviv. un-tu*. Vyp. 16. Ch. 2. Lviv, 2015. S. 103–107.
9. Frait O. Synerhiia muzyky u slova u pratsiakh ukrainskykh muzykoznavtsiv Halychyny pershoi tretyny KhKh stolittia. *Visnyk Lviv. un-tu*. Vyp. 13. Lviv, 2013. S. 3–15.
10. Iarosevych L. Lesia Ukrainka i muzyka : monohrafiia. Kyiv : Muz. Ukraina, 1978. 128 s.

UDC 784.011.4(477):821.161.2-1

OETRY OF LESYA UKRAINKA AS A MODERNISM ADEPT IN THE DISCOURSE OF THE CONCEPTUAL SPHERE OF UKRAINIAN ACADEMIC SONG

Zadorozna Tetyana – assistant professor of the department of musicology and methods of musical art, postgraduate student of Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University in Ternopil

This article is devoted to the extraordinary exploration of chamber-vocal compositions based on the poetic texts of Lesya Ukrainka, whose creative interpretation today acquires special significance as an adept of modern visions of the world, grounded in mythopoetic conceptions of Ukrainians. Such a framing of the issue promises to be highly promising in terms of investigating the conceptual sphere of Ukrainian academic song as a whole, encompassing numerous configurations of the intonational image of the world, serving as a «gemstone» of Ukrainian national musical expression. In general, this signifies that the exploration of Ukrainian chamber-vocal music, despite its genre and stylistic diversity, as well as the diversity of

individual compositional interpretations of poetic texts, will achieve the most thorough and cohesive elucidation of the subject of ethnonational identity in musical creation within the realm of vocal music, where academic song holds an extremely important and even leading role. The study aims to identify modern world visions in the poetry of Lesya Ukrainka and their embodiment in examples of chamber-vocal works by Ukrainian composers.

Methodology. The discussed issue is examined based on cultural and literary studies inquiries into Lesya Ukrainka's authorial spectrum as an unparalleled Ukrainian poetess within the framework of adapting modern artistic trends. In this process, hermeneutic analysis algorithms are purposefully employed – a cutting-edge research practice that pertains to both comprehending the meaning and semantic values as certain «signs» of Cultural Text, as well as methods of interpreting its ontological and epistemological (knowledge-related) dimensions within the context of the concept of «conceptual sphere». The scientific novelty of the proposed research lies in addressing the hermeneutic reception of Lesya Ukrainka's poetic texts as an adept of modern Ukrainian style and their musical transformation in Ukrainian chamber-vocal creation as a specific semantic element.

Conclusions. It has been observed and demonstrated that the musical transformation of Lesya Ukrainka's poetry holds significant importance, where adherence to her distinctive artistic-stylistic status as an adept of Ukrainian modernism, intertwined with visions of mythological consciousness as a tradition of existence, plays a substantial role.

Key words: Art Nouveau, chamber and vocal genres, Ukrainian solo singing, repertoire, genre and stylistic specialization of musical creativity

Надійшла до редакції 4.09.2023 р.

УДК 785-055.2:792.73(477)

ЕСТРАДНА СПЕЦИФІКА ЖІНОЧОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

Мартинюк Марія Володимирівна – аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0002-8452-173X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.688>
martynyukmariyka@gmail.com

Досліджено естрадну специфіку жіночого ансамблевого виконавства в Україні. Розглянуто етапи становлення та розвитку естрадної пісні в творчості жіночих вокальних ансамблів другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. Здійснено аналіз естрадного пісенного доробку композиторів даного періоду. Визначено основні тематичні та жанрові напрями репертуару естрадних жіночих ансамблів. Виявлено рівні взаємодії композиторської творчості з фольклором та сучасними виконавськими тенденціями.

Ключові слова: специфіка естрадного мистецтва, вокальний ансамбль, етапи розвитку, репертуар, жанрово-стильові особливості.

Постановка проблеми. Однією з найбільш давніх форм прояву людської творчості – є спів, як сольний, так і гуртовий. Історія розвитку української культури засвідчує, що саме вокальне мистецтво було і залишається основною формою музикування. Вокальне ансамблеве виконавство у процесі свого становлення та розвитку пройшло певні етапи трансформації: фольклорний (народний) спів, академічний (класичний) спів, та естрадний спів. Щодо останнього, то його появі сприяло виникнення музичних електроінструментів та звуко-підсилюючої апаратури, що спричинило появу нових жанрових і стильових пріоритетів у розвитку вокального ансамблевого виконавства. Естрадний спів своєю популярністю сьогодні заповнює весь медійний простір, вокальні ансамблі та сольні виконавці використовують у своїй творчості різні жанри та стилі, а репертуар включає як народні пісні у сучасних аранжуваннях та інтерпретаціях, так і твори українських композиторів-класиків та сучасних авторів. Актуальним залишається осмислення специфіки та сталих традицій естрадного вокального виконавства, сучасних тенденцій розвитку.

Останні дослідження та публікації. Естрадне вокальне виконавство – предмет вивчення багатьох дослідників у питаннях витоків та інтонаційних складових української пісенної естради, стилістичних особливостей естрадно-вокального виконавства та естрадного вокального мистецтва, технічного забезпечення процесу підготовки та публічного виступу естрадного вокаліста. Естрадні тенденції сучасної музики досліджують Д. Бондаренко [2], Т. Ланіна [6, 7], М. Ортинська [8], Т. Рябуха [11], В. Тормахова [12] та ін. Утім, питання естрадної специфіки жіночого ансамблевого виконавства в Україні не стало об'єктом комплексного наукового дослідження.

Мета статті – дослідити естрадну специфіку жіночого ансамблевого виконавства в Україні.

Серед завдань – становлення та розвиток творчої діяльності низки естрадних жіночих вокальних ансамблів, спираючись на їх понад півстолітній практичний досвід, дати характеристику репертуарної

складової деяких музичних колективів (взятих нами вибірково) і дати їм мистецько-критичну оцінку, визначити особистий внесок керівника ансамблю в творчій життєдіяльності колективу, вказати на високий професійний рівень творчої діяльності аматорських та професійних естрадних жіночих ансамблевих колективів.

Вклад основного матеріалу дослідження. Виникнення музичних електроінструментів та звукопідсилюючої апаратури у першій пол. XX ст. стали визначальними у появі нових напрямів у музиці. Організовані в той час естрадно-ансамблеві вокальні групи формуються як професійні музичні одиниці, інструментальний супровід яким забезпечують музиканти використовуючи електрогітари, синтезатори та інші електроінструменти. У той період на теренах України під впливом західної музики активно формуються нові стилі у вокальному-ансамблевому виконавстві: джаз, кантрі, рок, блюз; з'являється термін «популярна музика». Відтак, складається естрадний вокальний ансамбль – самодостатній музичний жанр із досить широкими й специфічними ознаками та можливостями. «Компонентами естрадного ансамблю є: 1) виконавці (кількість яких обмежена – від двох до десяти); 2) музичний твір, що виконується; 3) необхідний для виконання інструментарій. У результаті взаємодії всіх компонентів виникає явище ансамблю як ексклюзивного, цілісного художнього організму» [6; 48].

Яскравим зразком у музичному житті української естради другої пол. XX століття є аматорський жіночий вокальний ансамбль «Марічка», створений у м. Чернівці 1960 р. буковинським композитором С. Сабадашем.

Степан Сабадаш (1920-2006 рр.) – український композитор, диригент, хормейстер, із дитинства захоплювався музикою, співом. Здобувши професійну музичну освіту у Чернівецькому музичному училищі та приватній румунській консерваторії Чернівців, усе своє життя присвятив вокально-хоровому мистецтву. Протягом багатьох років популяризував хоровий спів, писав пісні, робив оркестровки для супроводу хору, обробки народних пісень для ансамблів та хорів. В творчому доробку С. Сабадаша низка творів для хору та солістів але найбільшу популярність принесли йому пісні, що стали народними. Серед них «Марічка» на сл. М. Ткача, «Очі волошкові» на сл. А. Драгомирецького, «Пісня з полонини» на слова О. Пономаренко та багато ін.

Жіночий вокальний ансамбль «Марічка» названий на честь популярної пісні «Марічка» С. Сабадаша та М. Ткача. Саме ця пісня пізніше стала візитівкою колективу, а її мелодія й нині лунає щодня о 12:00 годині з міської Ратуші м. Чернівці. Маючи великий досвід С. Сабадаш доклав максимум зусиль для того, щоб цей колектив став зразковим співочим ансамблем Буковини.

Характерними рисами, що вирізняли його з-поміж інших естрадних ансамблів та забезпечили тривалий успіх були і залишаються оригінальна манера виконання, висока виконавська культура, любов до пісні. Вокальний ансамбль «Марічка» неодноразово здобував звання народного і мав багато прихильників не лише на Буковині, а й за межами України серед поціновувачів української пісні. Яскрава фестивальна палітра протягом років приносила славу як в Україні так і за її межами.

Через певні обставини новим керівником колективу після С. Сабадаша став В. Шабашевич, який продовжив виконавські традиції та вивів ансамбль «Марічка» на новий, ще вищий рівень звучання. У 1982 р. ансамбль стає переможцем телевізійного вокального конкурсу «Від серця до серця». «Особливої популярності ансамбль набув після трансляції на республіканському телебаченні в рамках телепередачі «Народні таланти» фільму «Співає ансамбль «Марічка», знятому на Чернівецькому обласному телебаченні» [1]. А вже у 1984 р. «Марічка» презентувала «В'язанку українських народних пісень» в обробці В. Шабашевича на центральному телебаченні у програмі «Заспіваймо, друзі». Гармонійне багатоголосся, професійне виконання, артистизм, харизматичність учасниць приваблювало слухача та не залишало нікого байдужим.

Оскільки, колектив мав статус аматорського за значні досягнення у 1983 р. уперше присвоєно звання «народний». Протягом своєї діяльності колектив активно співпрацював із видатними поетами: А. Драгомирецьким, М. Ткачем, композиторами С. Сабадашем, Л. Дутківським, П. Дворським, Л. Затуловським. Добре знайомим із гуртом був Н. Яремчук, якому доводилось часто виступати у спільних концертах. У 80-ті роки учасницями ансамблю були Л. Кушнерюк (Пивовар), С. Матвеева (Хомко), Н. Романюк, І. Омельчук, Н. Шемякіна, С. Прісакару.

У різні роки колективом керували С. Сабадаш (1960-1977 рр.), В. Громцев, В. Шабашевич (1977-1991 рр.), Т. Платон (1991-1998 рр.), О. Кузнєцова (1998-2004 рр.), Л. Равлюк (з 2004 р). На даний час керівником ансамблю є співак і композитор, лауреат Всеукраїнських фестивалів та конкурсів, літературно-мистецької премії ім. М. Черемшини та С. Воробкевича, член Національної Ліги композиторів України, Всеукраїнської музичної спілки, викладач Л. Равлюк, твори та обробки якого часто виконує ансамбль. Слід зазначити, що колектив творчо працює до сьогодні. У концертному репертуарі ансамбль нараховує понад 40 творів, в основі яких є українські народні пісні

в обробці українських композиторів і пісні сучасних авторів, що виконуються під супровід інструментального ансамблю, оркестру, а також а капела. Впродовж багатьох років ансамбль зберігає не лише творче обличчя, а й вносить самобутні риси у сьогодишню манеру пісень.

Ось мала частина пісень, які є незмінними в репертуарі колективу: «Буковино», «Марічка», «А коник чорненький», «Зависока мила», «Краю мій, краю», «Ой у полі рута», «Віночок українських народних пісень», «Білим цвітом» та багато ін.

Шістдесяті роки минулого століття відзначилися активністю в усіх сферах життя українського народу: зміна політичної верхівки, лібералізація суспільства, поява нового покоління митців, яких пізніше назвали шістдесятниками: талановитих поетів, письменників, композиторів. Саме на той період припадає ранній період творчості геніального композитора М. Скорика. Багатостильова палітра музичного простору Львова не могла не вплинути на молодого митця.

М. Скорик (1938-2020 рр.) – видатний український композитор та музикознавець, Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка та Республіканської премії ім. М. Острозького своєю багатогранною творчістю зробив неоціненний внесок у розвиток української музичної культури. Багатовекторність його таланту знайшла своє відображення і у створенні вокально-інструментального ансамблю «Веселі скрипки» 1963 р. у Львові зі студентів та викладачів консерваторії. Колектив складався з чотирьох вокалісток та інструментальної групи, до якої входили чотири скрипки, альт, духові, ритм-група. М. Скорик грав на роялі. Сьогодні можемо з впевненістю сказати, що він був великим новатором, писав таку музику, яку тоді не писав майже ніхто. Його естрадні пісні мають притаманну західним ритмічну, мелодичну, гармонічну особливість. Композитор написав для ансамблю низку пісень, які були дуже популярними – «Намалюй мені ніч», «Не топчуть конвалій», «Аеліта», «Львівський вечір», «Карпати», «Коли любить», «Кінчалась ніч» та ін.

У тих піснях композитор започаткував новий напрям української естрадної пісні, де поєднав українські інтонації та слово з ритмами джазу, танго, блюзу, халі-галі, боссанови, що панували тоді у світі, але були маловідомі в Україні. А пісня «Не топчуть конвалій» стала першим українським твістом, дуже тоді популярним. Поетичні тексти пісень М. Скорика писали поети Р. Братунь, О. Вратарьов, М. Петренко, М. Сом, Б. Стельмах.

«Веселі скрипки» виступали на сценах не лише Львова, вони були постійними учасниками гала-концертів в Києві та Москві. Виступали з відомими співаками того часу Л. Чайковською, Д. Гнатюком, А. Мокренком, Л. Божко, Б. Жайворонком. Радіо та телебачення часто транслювали пісні М. Скорика, які виконували «Веселі скрипки». А вершиною популярності можна вважати участь пісні «Намалюй мені ніч» у найбільш престижній тоді телепередачі Радянського Союзу – «Блакитному вогнику».

1966 р. М. Скорик переїхав до Києва, а «Веселі скрипки» продовжили своє існування в іншому форматі – як оркестр Львівського радіо і телебачення під керівництвом Б. Янівського. І хоча у форматі естрадного вокального ансамблю колектив проіснував лише три роки, він вивів українську естраду пісню на інший рівень, а М. Скорик заявив про себе як композитор-пісняр західного типу.

Неординарним та яскравим в історії естрадного вокального мистецтва є дівочий співочий колектив «Мрія», організований у 1965 р. композитором-початківцем І. Покладом.

І. Поклад (1941 р. н.) – український композитор та опермейстер, лауреат Шевченківської премії, народний артист України, Герой України, член Національної спілки композиторів України. В доробку композитора понад 150 пісень, сім музичних вистав, музика до художніх, телевізійних та анімаційних фільмів, інструментальні та хорові твори.

«Вже за перший рік свого існування колектив входить у всесоюзну гастрольну мережу. Провідною солісткою стала дружина І. Поклада, Л. Прохорова, а серед перших учасниць ансамблю були: Галина Кондратюк, Ніна Злобіна, Валентина Мухарська, Тетяна Забашна, Валентина Решета, Людмила Саченко, Людмила Бубнова, Тамара Вітесян. Також в ансамблі певний час співала майбутня народна артистка України Лідія Михайленко» [5].

«Мрія» швидко виробила свій оригінальний стиль і власний репертуар, основу якого склали пісні І. Поклада – «Очі на піску», «Коханий», «Тиха вода», «Забудь», «Чарівна скрипка», «Зелен клен», «Два крила». 1969 р. за участю ансамблю «Мрія» знято фільм-концерт «Пісні для вас», до якого увійшли обробки українських народних пісень «Тече вода каламутна», «Ой, у вишневому садочку», авторські пісні «Ми – дівчата з Києва» (Я. Лапінський – А. Пашко), «Дві стежини» (Б. Буєвський – С. Рочінь) – з А. Мокренком, «Білі лебіді» (О. Білаш – М. Ткач), «Гуцулочка» (С. Сабадаш – М. Бакай), «Коханий» (І. Поклад – І. Барах) – з Л. Прохоровою, «Пісня про невідкриті острови» (І. Шамо – Л. Смирнов).

Кілька років популярність «Мрії» була в Україні поза конкуренцією, а на Всесоюзному конкурсі артистів естради в 1970 р. ансамбль виборів друге місце, пропустивши вперед лише «Піснярів». Та цей успіх був недовговічним – незабаром «Мрія» розлучилася зі своїм засновником. Два роки ансамблем

керував О. Семенов, його замінив В. Ільїн, а далі – В. Вербицький, Т. Петриненко... Постійна зміна керівників та складу (К. Кисіль, Г. Кондратюк, Т. Калиниченко, Л. Гермаш, О. Місячна, І. Тракай), а також відсутність оригінального репертуару призвели до того, що в 1985 р. «Мрія» припинила свою творчу діяльність. А з останнього складу успіху згодом добилися І. Грей та Н. Шестак.

Попри все естрадний жіночий вокальний ансамбль «Мрія» залишив вагому пісенну спадщину, що стала надбанням української музичної культури.

Понад 55 років на вокальному Олімпі м. Івано-Франківська перебуває жіночий вокальний ансамбль «Росинка», перший виступ якого відбувся на сцені Івано-Франківського державного педінституту 7 березня 1967 р. Створила колектив студентка I курсу музично-педагогічного факультету Х. Михайлюк. Сьогодні незмінний керівник колективу Х. Михайлюк – заслужений діяч мистецтв України, проф. кафедри виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Творчість жіночого вокального ансамблю «Росинка» з перших днів його заснування була надзвичайно насиченою, колектив відразу став популярним та пізнаваним. І вже 1971 р. дівчата знялися в музичному телефільмі «Червона рута» поруч із такими ж юніми, як і вони, тоді ще самодіяльними співаками і композиторами Л. Дутковським, В. Івасюком, В. Громцевим, В. Зінкевичем, Н. Яремчуком, С. Ротару. З 15 пісень, які прозвучали у фільмі, три блискуче заспівала «Росинка» – «Течію» Р. Іщука на вірш С. Пушика, «Відлітають журавлі» О. Білаша на слова В. Гужви, «Там, де гори і ліси» В. Громцева на текст М. Бучка.

Телевізійна фортуна не полишала «Росинку» протягом багатьох років, за участю колективу відзнято декілька телефільмів: «Пісні над Львовом» (1973 р.), «Телеграми, телеграми...» (1979 р.), «Верховино, світку ти наш» (1988 р.), «Де Черемоша хвилі плинуть» (1989 р.), повнометражний музичний телефільм «Дзвенить «Росинка» у піснях» (1994 р.), кілька випусків телепрограми «Стара колекція» (2001-2002 рр.), телевізійну стрічку «Сонце руту знайшло» до 40-річчя прем'єри фільму «Червона рута» (2010 р.).

Ансамбль «Росинка» – лауреат численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів: «На крилах мелодій» (Словаччина, 1991 р.), «Золоті трембіти» (Івано-Франківськ, 1996 р.), «Коломийка» (Коломия, 2000 р.), міжнародного фестивалю народної творчості у м. Брно (Чехія, 2005 р.), чотирьох телетурнірів «Сонячні кларнети», учасник творчих звітів області у місті Києві (1982, 1993, 1999 рр.). Тричі колектив виступав перед українською діаспорою в м. Калінінграді. В 1991 р. ансамбль забезпечував культурну програму ювілейного круїзу по Дніпру «Спадщина-91» для канадійців-емігрантів з України. Пам'ятною подією стала участь у заключному концерті всеукраїнського фестивалю «Два кольори», присвяченого пам'яті О. Білаша (Київ, 2005 р.).

У творчому доробку ансамблю – 5 аудіоальбомів (2002, 2008, 2013, 2014, 2017 рр.), 4 репертуарних нотних збірники, 10 ювілейних концертних програм. Від часу створення у «Росинці» пройшли школу співу понад 50 учасниць, багато з яких створили власні вокальні колективи.

У репертуарі колективу понад 250 творів зарубіжних та українських композиторів різних епох. У виконанні ансамблю звучали відомі класичні твори: «Ave Maria» (Дж. Каччіні, Й.С. Баха-Ш. Гуно), «Поема» (З. Фібіха), «Серенада» (Ф. Шуберта), романси «Як почувеш вночі», «Не співайте мені сеї пісні» (Д. Січинського), популярні пісні «Смерекова хата», «Місячна дорога» (П. Дворського), «Чарівна скрипка», «Щедрий вечір» (І. Поклада), «Білі лебеді», «Лелеченьки» (О. Білаша), «Зоряна ніч» (А. Кос-Анатольського), «Намалой мені ніч», (М. Скорика), «Шумить пшениця, як Дунай» (В. Івасюка). Співачки пропагують пісні композиторів і поетів рідного Прикарпаття: В. Їжака, Б. Юрківа, Д. Циганкова, І. Фіцаловича, В. Стецика, С. Гричко, В. Санькова, Б. Шиптура та ін. Із задоволенням колектив співає українські народні пісні. Серед них: «Ой зйду я на ту гору», «Чотири воли пасу я», «За нашов stodолов», «Ой з-за гори, з-за гори», «Карі очі чорні брови», стрілецькі: «Ой там при долині», «Повіяв вітер степовий», «Зажурились галичанки» та інші в обробках, які створювала Христина Михайлюк.

Із 2002 р. учасниці вокального ансамблю «Росинка» – заслужені артистки України: О. Молодій, І. Жеребецька, М. Ортинська, О. Черсак, концертмейстер Л. Гундер та незмінний керівник – заслужений діяч мистецтв України Х. Михайлюк отримали почесні звання за вагомий особистий внесок у розвиток української пісенної творчості, високу виконавську майстерність та багаторічну професійну діяльність. Особливої пошани заслуговує керівник колективу Х. Михайлюк, яка заклала підвалини сучасного ансамблевого співу, зокрема, на Прикарпатті.

18 червня 2023 р. колективом встановлено рекорд України та занесено до Книги світових рекордів як «Унікальний вокальний ансамбль «Росинка», що працює понад 56 років з єдиним керівником».

Висновки. Отже, період другої пол. XX – початку XXI ст. став часом формування нових напрямів у вокально-ансамблевому мистецтві, зародженням естрадно-виконавської специфіки у творчості вокальних ансамблів. Створені у той час, коли в Україні під впливом нових зарубіжних музичних течій

формувався глибокий пласт українського естрадно-пісенного жанру, жіночі вокальні ансамблі «Марічка», «Мрія», «Веселі скрипки», «Росинка» внесли свій безцінний вклад у становлення національної пісенної культури, зокрема, ансамблевого співу. Завдяки своїй унікальності та неповторності вони увійшли в історію популярної музики яскравими етнічними естрадно-популярними символами епохи.

У музичному стилі згаданих колективів чітко прослідковуються впливи західних стилів та ритмів у поєднанні із національною музичною стилістикою. Дослідження творчості запропонованих колективів дозволяють нам засвідчити, що пісня має свою особливу художньо-поетичну специфіку. Сьогодні пісенна естрада, в усіх її численних проявах, є однією із найбільш поширених та популярних мистецьких явищ. Естрадне ансамблеве виконавство явище надзвичайно динамічне, яке постійно видозмінюється. За досить незначний період свого становлення воно утвердилось як унікальний мистецький напрямок, що має своєрідну стилістику, естетику і поетику.

Список використаної літератури

1. Антонюк-Гавришук Є. Світ пісенної краси. Чернівці : «Золоті литаври», 2005.
2. Бондаренко Д. Специфіка роботи із жіночим вокальним ансамблем. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 25. Т. 1. 2020. С. 45-48.
3. Буковинське Віче. Він примусив світ говорити про Україну. № 18 (2437), 25 трав., 2017 р.
4. Гриджук І. «Росинка» – як український феномен і нев'януча легенда. *Народна Воля*. 11 лют., 2022.
5. Золотий фонд української естради: URL: <http://www.uaestrada.org/>
6. Ланіна Т.О. Теоретичні основи вокального ансамблевого виконавства. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Вип. № 2. Київ, 2017. С. 46-50.
7. Ланіна Т. О. Естрадно-ансамблеве виконавство в дискурсі джазу другої половини ХХ ст. *Молодий вчений*. № 2 (54). 2018. Одеса. С. 520-523.
8. Ортинська М., Гундер Л. Вокальний ансамбль «Росинка»: 50 років від витоків до сучасності. *Вісник Прикарпат. нац. ун-ту. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2017. С. 97-106.
9. Освіта Буковини. «Марічка» прославила Героїв. № 8, 6 трав., 2016 р.
10. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2004. 416 с.
11. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 263 с.
12. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2017. 204 с.

References

1. Antoniuk-Havryshchuk Ye. Svit pisennoi krasyy. Chernivtsi: «Zoloti lytavry», 2005.
2. Bondarenko D. Spetsyfika roboty iz zhinochym vokalnym ansamblem. Innovatsiina pedahohika. Vypusk 25. T. 1. 2020. S.45-48.
3. Bukovynske Viche. Vin prymusyv svit hovoryty pro Ukrainu. №18 (2437), 25 travnia 2017 r.
4. Hrydzjuk I. «Rosynka» – yak ukrainskyi fenomen i nev'ianucha lehenda. «Narodna Volia». 11 liutoho 2022.
5. Zoloty fond ukrainskoi estrady: URL: <http://www.uaestrada.org/>
6. Lanina T.O. Teoretychni osnovy vokalnoho ansamblevoho vykonavstva. Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi. Vyp. №2. 2017. Kyiv. S.46-50.
7. Lanina T.O. Estradno-ansambleve vykonavstvo v dyskursi dzhazu druhoi polovyny KhKh st. Molodyi vchenyi № 2 (54). 2018. Odesv. S. 520-523.
8. Ortynska M., Hunder L. Vokalnyi ansambl «Rosynka»: 50 rokiv vid vytokiv do suchasnosti. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo. Ivano-Frankivsk, 2017. S. 97-106.
9. Osvita Bukovyny. «Marichka» proslavyla Heroiv. - №8, 6 travnia 2016 r.
10. Poplavskyy M.M. Antolohiia suchasnoi ukrainskoi estrady. Kyiv : Presa Ukrainy, 2004. 416 s.
11. Riabukha T. Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady: dys. ... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2017. 263 s.
12. Tormakhova V. Ukrainaska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez: monohrafiia. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K, 2017. 204 s.

VARIETY SPECIFICITY OF FEMALE ENSEMBLE PERFORMANCE IN UKRAINE

Martyniuk Mariia – graduate student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The study examines the pop specificity of women's ensemble performance in Ukraine. The stages of formation and development of pop song in the work of women's vocal ensembles of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries are considered. The analysis of the pop song heritage of composers of this period is carried out. The main thematic and genre directions of the repertoire of women's pop ensembles are determined. The levels of interaction of composers' creativity with folklore and modern performance trends are revealed.

Key words: specificity of variety art, vocal ensemble, stages of development, repertoire, genre and style features.

UDC 785-055.2:792.73(477)

VARIETY SPECIFICITY OF FEMALE ENSEMBLE PERFORMANCE IN UKRAINE

Martyniuk Mariia – graduate student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

The purpose of the article is to study the pop specificity of women's ensemble performance in Ukraine, the formation and development of creative activity of a number of pop women's vocal ensembles, based on their more than half a century of practical experience, to describe the repertoire component of some musical ensembles (taken selectively) and give them an artistic and critical assessment, to determine the personal contribution of the ensemble director to the creative life of the ensemble, to point out the high professional level of creative activity of amateur and professional female pop ensembles.

The article examines the specifics of female pop vocal performance in Ukraine in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries. The author analyses the creative activity of female vocal ensembles that have gained wide popularity and become a standard of pop art.

The methodology of the study consists in the application of methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison and generalisation of the research results. The systemic-historical method made it possible to study the stages of formation and development of pop vocal performance in Ukraine.

Results. The factors of influence on the formation of pop specificity of vocal performance and the level of interaction of stylistic and genre directions of the repertoire are determined.

Scientific novelty. For the first time, the pop specificity is considered in the context of the work of female vocal ensembles, which laid the foundations of modern popular music, an innovative approach to the repertoire, stage interpretation and popularisation of national song culture.

Key words: specificity of variety art, vocal ensemble, stages of development, repertoire, genre and style features.

Надійшла до редакції 3.11.2023 р.

УДК 477.3.29

ОСОБЛИВОСТІ РОЗМІШЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ДУХОВНО-ПІСЕННОГО КОНТЕНТУ НА ПЛАТФОРМІ «YOUTUBE»

Яценко Галина Володимирівна – аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0005-2380-3759>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.689>
galinayatsenko@ukr.net

Висвітлено особливості подання традиційних духовних пісень на платформі YouTube. Визначено роль даного контенту у соціокультурному просторі та духовному житті окремого індивіда. Розглянуто питання «традиційності» та «народності» українських духовних пісень. Розкрито іманентні характеристики духовних піснеспівів, окреслено загальнозначущий культурний код для споживачів духовно-пісенного контенту та виявлено його роль у сприйманні зразків даного жанру.

Ключові слова: українська духовна пісня, духовно-пісенний контент, традиція, Youtube, традиційна духовна пісня.

Постановка проблеми. Майже усі сфери сучасного життя вийшли з реального світу у світ віртуальний, завдяки стрімкому динамічному розвитку та поширенню інформаційно-комунікативних технологій. Для суспільства на даному етапі інформаційний простір суттєво розширився, став значно доступніший, відкривши нові можливості для реалізації самої людини, її потенціалу, само ідентифікації та саморозвитку.

Не минула впливу технологій і сфера культури, яка завжди відгукується на будь-які зміни в суспільстві, зазнаючи релевантної трансформації, а також мистецька сфера, як відповідь людини на нові виклики сьогодення. Своєрідним каталізатором у цьому процесі виявилася пандемія Covid-19, під час якої люди в усьому світі залишилися в ізоляції, без можливості дієвого залучення до своєї роботи, дозвілля, своїх захоплень, зрештою до живого спілкування. Мережа Інтернет зі своїми соціальними мережами та різноманітними медіа та веб-платформами стала одним із найголовніших засобів комунікації для суспільства.

Релігійні практики в свою чергу теж заповзято інтегрувалися в медіа-інформаційний простір. Онлайн-трансляції Богослужінь, Молебнів, Акафістів та інших церковних обрядів стали звичним

явищем у наш час, що сприяє збереженню духовної спільноти навіть в умовах фізичної віддаленості, робить богослужіння доступними для усіх охочих, хто з якихось причин не може відвідувати храм.

Онлайн-трансляції дозволяють експериментувати з різними форматами богослужінь, включаючи тематичні лекції, інтерактивні діалоги та спільну молитву, залучають людей до соціальної взаємодії (коментарі, питання-відповіді, побажання), а це дозволяє привертати увагу нових аудиторій та поширювати віру. Архівування онлайн-трансляцій забезпечує можливість перегляду богослужінь у майбутньому, або у будь-який зручний для вірян час.

Українська духовна пісня теж зазнала впливу диджиталізації, знайшовши своє місце на різноманітних медіа-майданчиках, зокрема на YouTube. На цій платформі з'явився потужний контент, який складають українські духовні пісні, від давніх традиційних до сучасних. Даний сегмент духовної творчості досі залишається не дослідженим, що й зумовило актуальність нашої статті.

Аналіз досліджень та публікацій. Україномовний пісенний контент на YouTube поки що не став предметом активного наукового зацікавлення, тому ґрунтовних наукових праць на цю тему на нинішній день не достатньо. Висвітленню явища медіатизації мистецтва присвячує свою наукову розвідку В. Ривліна [8]. О. Мусієнко розглядає YouTube і Tik Tok як найбільш поширені аудіовізуальні платформи для репрезентації української національної ідентичності та виявляє, що популяризація у світі українських культурних цінностей відбувається завдяки цим відеохостингам [7]. М. Бугайов у своїй статті зазначає, що поширенню та популяризації сучасної української пісні сприяє інтернет-середовище, зокрема блоги, які надають можливість продемонструвати ідентичність кожної нації [1]. Проте, наукових досліджень та публікацій, які б безпосередньо стосувалися питання традиційного духовно-пісенного репертуару на YouTube, особливостей виконання української духовної пісні та її репрезентації в сучасному медіа-просторі на даний час практично немає.

Мета статті – визначити особливості подачі традиційного духовно-пісенного контенту на платформі на YouTube.

Виклад основного матеріалу дослідження. У поширенні та популяризації культурних, мистецьких і духовних виразів не останню роль відіграє YouTube, дозволяючи митцям, артистам, чи аматорам ділитися своєю творчістю з аудиторією по всьому світі. Відеоформат надає можливість творчої свободи, а також можливість взаємодіяти з глядачами та слухачами через коментарі, вподобайки та підписку на канал, отримати фідбек.

Сутність та особливості жанру української духовної пісні, а саме властиво, його іманентні характеристики полягають у присутності в текстах цих піснеспівів духовної, релігійної, моральної тематики, у глибоких сенсах повідомлень, які вони несуть, в емоційній відвертості у проявах віри (втіха, сум, покаяння, радість, прослава, подяка і т.д.), у вираженні філософських роздумів, духовних істин та моральних цінностей. Духовним пісням властива релігійна лексика та символіка, біблійні алегорії та відсилки до Біблії. Процес сприймання, осмислення духовної пісні пов'язаний з когнітивною діяльністю людини, при якій відбувається використання різних структур. Н. Єсипенко підкреслює, що використання мови (а в нашому випадку тексту духовної пісні) «зумовлює перехід на загальнозначущий для певної спільноти код, на мову семантики», також автор переконує, що «оперування когнітивними структурами значно полегшує символізація...» [3; 41]. Загальнозначущим культурним кодом для християн, які є споживачами українського духовно-пісенного контенту, є знання Святого Письма, загальні уявлення про християнські догми, постулати, сотеріологічна концепція буття. Тому тільки володіючи даним культурним кодом, людина, через духовну пісню, сприйматиме певну ментальну модель, проєктуючи на себе фрагмент картини світу, закладений у тексті, що емоційно підсилений мелодичною лінією.

Н. Єсипенко стверджує: «людина сприймає не стільки текст, скільки змодельований за допомогою тексту фрагмент дійсності, що стоїть за цим текстом». Основою для ментальних моделей, які автор пропонує у своїх текстах, є система знань автора, його перцептивний досвід [3; 42].

Прототипом автора духовної пісні, що уособлює еталон людини побожної, людини, що в молитві виявляє свої почуття, еталон християнського поета О. Гнатюк визначає пророка Давида. До його авторитету дослідниця додає ще авторитет Церкви та авторитетність джерел, якими у творенні тексту керується автор [2].

Тексти загальновідомих духовних пісень можна знайти у різного роду співаниках, а також, як додатки, на останніх сторінках молитовників. Однак, на сучасному етапі, завдяки легкому і простому доступу до мережі Інтернет, людині відкритий безперешкодний шлях до текстів будь-яких пісень, зокрема й українських духовних. Це означає, що людина, перебуваючи у храмі під час Богослужіння, під час хресної ходи, чувань, або здійсненні інших церковних обрядів (винесення плащаниці, елеопомазання та ін.), коли звучить духовна пісня, маючи можливість із допомогою мобільного телефону знайти текст

пісні, своїм співом долучитися до загального виконання, таким чином бути ще більше причетною до життя церковної спільноти.

Існує низка духовних пісень, що побутують у традиційних християнських церковних спільнотах (православних, греко-католицьких), які супроводжують церковні свята, традиційні церковні обряди та дійства протягом церковного календарного року. Це пісні прослави Ісуса Христа, Богородиці, святих, страсні пісні, Воскресні та пісні на різні церковні свята, пісні про чудотворні ікони, про місця паломництва тощо. Серед практикуючих християн такі пісні мають чималу популярність, оскільки вони звучать протягом року у храмах до і після Літургії, під час Святого Причастя, при Хресній ході, та інших церковних обрядах і визначаються як позалітургійні (за О. Гнатюк) [2; 27] чи, за Ю. Медведиком, паралітургійні [6; 324]. Зазвичай їх виконує церковна громада, часто разом зі священнослужителями. У християнських колах духовні пісні застосовуються настільки активно і систематично, що багато з них стали «традиційними».

Питання «традиційності» українських духовних пісень варто розглянути в контексті поняття «традиція» загалом. Саме слово «традиція» походить від латинського «*traditio*», що в перекладі означає звичай, переказ. «У первісному мовному контексті поняття «*traditio*» могло означати просторову передачу якихось матеріальних речей. Натомість сьогодні, вживаючи це поняття, в більшості випадків говоримо про передачу не матеріальних речей, а інформації і не в просторовому, а в часовому вимірі – з минулого в майбутнє. При цьому під поняттям традиції можна розуміти як сам процес передачі, так і її зміст (тобто те, що передається)» [4].

У випадку з українськими духовними піснями, які мають багаторічну тяглість у церковній практиці українських традиційних конфесій, завдяки якій, власне, і дійшли до наших днів, маємо саме такий приклад передачі інформації, коли сам процес є традицією (церковною) і те, що передається, становить традицію (духовна пісня).

До прикладу, «традиційними» українськими духовними піснями можна вважати такі Воскресні пісні: «Сей день» (о. І. Дуцько), «Христос Воскрес! Велико дзвін» (автор невідомий), «Христос Воскрес! Під неба звід...» о. Й. Кишакевич, «Христос Воскрес! Радість з неба...» (автор невідомий). Широко відомі і найбільш вживані пісні до Ісуса Христа, до Пресвятого Серця Ісусового, до Пресвятої Тайни Євхаристії: «Будь благословенний», «Радуйся Серце», «О, Ісусе, Ти з любови» (о. В. Стех), «Назарета любий цвіте» (о. М. Лончина), «Витай між нами», «Пливи світами» (о. Й. Кишакевич), «О, Ісусе наш небесний» (о. І. Дуцько), «Ісуса в Святих Тайнах» (автор невідомий), «Зійшла зоря» (автор невідомий), та ін.

Низка «традиційних» пісень до Богородиці: «Витай, Маріє» (о. М. Лончина), «Вихвалайте, гори, доли», «Левадов, долинов», «О, Маріє, Мати Божа, зглянься Ти над нами» (о. В. Стех), «Достойно єсть» (автор невідомий), «О спомагай нас, Діво Маріє» (о. Й. Кишакевич), «Пренебесна, пречудесна», «В Назареті зацвіла лелія» (о. І. Дуцько), «Там, де в небі Божа Мати» до Матері Божої Неустанної Помочі (автор невідомий), «Маріє, Діво Пресвята» (автор невідомий), «Ген до неба» гімн Марійських дружин (о. Д. Гловецький, ЧСВВ), «О, Мати Божа, до серця Твого» (о. В. Матюк) та ін. Переважна більшість цих пісень створені наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст., проте і в ХХІ ст. вони не втрачають своєї актуальності в контексті християнської церковної традиції та продовжують своє життя, в тому числі, на просторах мережі Інтернет.

Щодо народності духовних пісень із друкованих і рукописних джерел О. Гнатюк стверджує, що цю категорію пісень не слід вважати народними, оскільки автором їх є не колектив, а конкретна людина, навіть якщо авторство залишається анонімним. На думку О. Гнатюк народною вважається пісня створена народом (у розумінні широких мас), та народною вважається пісня, яка функціонує в народі. Авторка пояснює, що дуже мало духовних пісень із «Богогласника» та інших рукописних збірників увійшли до народного репертуару, за винятком деяких колядок (які І. Франко називав наївними) та невеликої кількості покайних пісень, що увійшли до лірницького репертуару, а також найбільш популярних молитовних пісень. Функціонування духовної, ба навіть, ширше, релігійної пісні в народі не перейшло в ширше середовище, тому О. Гнатюк і за цим розумінням терміну не відносить дану категорію пісень до народних. З огляду на те, що духовні пісні творилися книжною українською мовою та, подекуди, мовою, наближеною до церковнослов'янської, дослідниця відносить ці пісні до високої культури. Однак О. Гнатюк не заперечує факт популярності серед народу деяких з цих пісень і простежує їх трансформацію, зокрема у плані поезики і мови у народному вжитку [2].

Українська духовна пісня активно побутує на платформі YouTube, де вона репрезентована широким спектром музичних форм і художніх засобів. Характерною особливістю презентації цього контенту на платформі YouTube є подача пісень у різних виконавських інтерпретаціях і формах аранжування. Тут можна зустріти запис храмового виконання духовних пісень *a cappella*, є тут і ті ж

самі пісні, записані під фонограму, акомпанемент гітари, фортепіано, інструментальних ансамблів найрізноманітніших складів, також є студійні записи духовних пісень із відеокліпами.

Таке розмаїття подачі жанру української духовної пісні має свої художні та соціокультурні переваги. Можливість художнього вияву через різні інтерпретації та аранжування духовних пісень стимулює музикантів і виконавців до творчого росту та експериментів зі звуком і стилями. Музиканти-автори, аранжувальники, виконавці можуть вносити сучасні елементи до класичних духовних пісень, створюючи нові аранжування, які привертають увагу слухачів та оновлюють давню музичну спадщину. Різноманітні інтерпретації дозволяють виразити різні емоції та настрої через музику, що може збагатити сприйняття духовних текстів. Викладення духовно-пісенного контенту в різних інтерпретаціях може сприяти взаєморозумінню та співробітництву між різними культурними та релігійними спільнотами.

Усі ці результати вказують на важливість платформи YouTube для подачі духовно-пісенного контенту як інструмента для розвитку та збереження культурної спадщини, стимулювання креативності музикантів та сприяння міжкультурному обміну і співробітництву.

Деякі вибрані зразки духовних пісень розглянемо детальніше.

Пісня «Страдальна Мати» досить відома у церковних колах, особливо у часі Великого посту. Її чуттєвість, душевність та проникливість спонукають до співпереживання, викликають емпатію, не залишаючи нікого байдужим. Єдиним джерелом, що засвідчує авторство пісні є друкована авторська збірка о. Івана Дуцька «Півець. Збірник нових церковно-народних пісень», що вийшла друком у Жовкві 1906 р. Слова і музика усіх пісень цієї збірки написані о. Іваном Дуцьком.

На YouTube духовна пісня «Страдальна Мати» представлена у виконанні найрізноманітніших виконавців: це і аматорські колективи та окремі виконавці, і професійні хори, гурти і солісти. До того ж, не лише українські, а й іноземні. До прикладу, Vudubychi Church Choir & Guest Artists (США) – професійне виконання мішаного хору з солісткою (аранжування Р. Гурко) [9]. Словацька співачка Домініка Новотна пісню «Страдальна Мати» репрезентує на Youtube акапельно [10]. В сучасному аранжуванні (В. Баран) під фонограму мінус, академічною манерою виконує цю пісню солістка Юлія Ометюх [11]. Також під супровід фонограми мінус пісня має місце у виконанні о. Вітольда Левицького [12].

У виконанні ансамблю української аутентичної музики «Божичі» (м. Київ) пісня «Страдальна мати під хрестом стояла» лунає у чотириголосному викладі [13]. Тут дана пісня позиціонується як народна псалма з с. Овчарове Троїцького р-ну Луганської обл. Характеризується це виконання деякими мелодичними та ритмічними відмінностями від того варіанту, який подається у співаниках церковних пісень, а саме: висхідний гамоподібний рух у першому такті тут змінюється на стрибок на кварту вниз і знову вгору у першому куплеті та хід на пів тона вниз і знову вгору в інших куплетах, у ритмічному малюнку восьмі тривалості у першому такті замінюють восьма з крапкою та шістнадцята, а у першому такті другого періоду спостерігаємо синкопований ритм.

Відеозапис із виконанням пісні «Страдальна Мати» семінаристами Івано-Франківської Духовної семінарії ім. свцмч. Йосафата у Храмі Святої Параскеви, Опришівці. Відео записане під час богослужіння, де присутні миряни разом із виконавцями [14].

Прикладом традиційного духовного пісенспіву на YouTube маємо євхаристійну пісню «О Ісусе наш небесний» о. Івана Дуцька. У виконанні тріо семінаристів представлена декількома записами: відео з храму [15], студійний запис [16], запис аматорського церковного хору [17]. Також запис цієї євхаристійної пісні на YouTube є у виконанні Шандро Христини, Стефанишин Богдана і Любові. В описі до відео, на якому лише фото із зображенням Святих Тайн під аудіо запис, автор відео вказує: «запис зроблено на звичайний дешевий кнопковий телефон, тому прошу вибачення за якість» [18].

Виконання пісні «О Ісусе наш небесний» хору парафії Преподобної Параскеви і Св. Мученика Назарія (сmt. Шкло, Львівська обл.), запис здійснено під час Святої Літургії [19].

На платформі You Tube є чимало варіантів загальновідомих (у традиційних християнських спільнотах) церковних пісень, створених значно пізніше за вищезгадані, авторство яких залишається невідомим, таких як: «Прийди, Христе, прийди», «За все Тобі я дякую», «Одної ночі Ісус», «Нехай не плаче Божа Мати», «Ти знаєш, Боже, моє бажання» та ін. Тут ці пісні звучать у виконанні церковних хорів (найчастіше аматорських), вокальних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів...) чи солістів. Виконавцями духовних пісень на You Tube досить часто є священики, монахи, сестри-монахині, брати-семінаристи, які безпосередньо приналежні до даного культурного коду. Споживання духовно-пісенного контенту допомагає своїй аудиторії відчувати причетність до цього культурного коду, до прослави чи молитви, стимулює до активних дій щодо перетворення свого життя, згідно з Божим Законом.

Пісню «За все Тобі я дякую» на Youtube зустрічаємо у виконанні Анни Поночевної та Gospel Symphony Orchestra на ранковому Всеукраїнському служінні у День Подяки, що пройшов у Києві 17.09.17 р. Масове виконання оркестром, хором та солісткою надає пісні урочистості [20]. Та ж пісня в аматорському

виконанні о. Олексія Філока під акомпанемент акордеону репрезентована як привітання отцем мирян із Днем П'ятидесятниці [21]. На YouTube знаходимо і гуртове виконання даної пісні мирянами церкви у с. Київець на Львівщині, запис відео здійснено у храмі перед початком Святої Літургії [22].

Пісня «За все Тобі я дякую» поширена і у протестантських церковних спільнотах. Загалом у YouTube є чимало інших варіантів виконання цієї пісні.

Перебуваючи поза храмом, у будь-який час, лише маючи доступ до мережі Інтернет (що для сучасного світу є доступно і зовсім не складає труднощів), людина, слухаючи духовні пісні, може зануритися в атмосферу умиротворення, збудити в собі почуття покаяння, чи, навпаки, душевної радості та піднесення від усвідомлення Божої присутності в її житті. Це залежить від тематики та змісту пісень. Так, до прикладу, в період Великого посту, досить поширеними для християн є страсні пісні, що нагадують про страждання і смерть Ісуса Христа, про події, що їх супроводжували, допомагають глибше це відчутти, пережити, усвідомити важливість жертви Божого Сина для самої людини і для цілого людства. Досить поширеними страсними піснями на You Tube є вище згадана «Страдальна Мати» о. Іван Дуцько, «Чи ти був на Голгофі», «Маріє, гляди» (автор невідомий), «Закрило сонце» («Будь із нами»), «Під Хрест Твій стаю» о. Володимир Стех, «Сад Гетсиманський», «Голготи», «Христос розп'ятий» о. Йосип Кишакевич, «Хрест на плечі накладають» о. Володимир Стех та ін.

Церковну пісню «Маріє, гляди» на You Tube зустрічаємо у виконанні тріо братів-семинаристів: бр. Андрій Шабанов, бр. Юрій Шабанов, бр. Андрій Хомен [23], а також квартету братів-студентів василіанської семінарії у Брюховичах (о. д. Тадей Херович, ЧСВВ бр. Йоан Бойко, ЧСВВ бр. Климентій Ніколенко, ЧСВВ бр. Еміліян Волощук, ЧСВВ) [24]. Марія Каменюк, Роксолана Шпіца, о. Юрій Тихий, бр. Микола Остапів виконують пісню «Маріє гляди» під легкий інструментальний супровід, чотириголосся [25]. Знаходимо також виконання аматорського дуету у складі Данилків Софії та Шабан Ярини [26] та інших не професійних вокальних ансамблів. Авторство пісні залишається невідомим, усюди, де можна знайти текст пісні, чи запис (у мережі Інтернет), вказується лише, що це церковна пісня.

Мова тексту пісні проста, наближена до народної, зустрічаємо тут слова, не характерні для літературної мови, наприклад: «годен», «рідна матір Го стрічає», «слезами», «до стовпа мя прив'язали», «оцім подумай», «на нім», також у даній пісні постфікс – ся вживається окремо, перед словом, що є звичним для народної мови (...де ся збираєш..., ...сонце з жаху ся схвало...). Пісня описує зустріч Матері Божої із Сином, який йде на смерть, розповідь ведеться від автора, зверненням до Матері Божої («Маріє, гляди, чиї то сліди?»), («...Маріє, на плач»), також звернення Матері до Сина («дитино моя, де ся збираєш?», «де ти, сину, йдеш?», «помогла б Тобі, Сину мій любий», «...дитино моя») і Сина до Матері («Вже, Маріє, йду»). Глибокого емоційного враження додає момент смерті Ісуса і болючого розпачу Матері («...серце з жалю умліває, як на Сина споглядає...», «Мати вмліває, а Син вмирає...»). Звернення Матері Божої до людей, як нагадування про грішну людську природу («Народе грішний, що Він вам зробив?...»), та звернення Божого Сина до людей («Народе грішний, що Я вам зробив?...») спонукає людей проїнятися жалем і співпереживати невинній смерті Ісуса Христа. Останні рядки пісні змушують людину задуматися над швидкоплинністю життя і неминучістю страшного суду («...скоро життя скінчиться і страшний суд приблизиться, що ж тоді буде?»).

Незважаючи на таку різноманітність викладу духовних пісень на платформі YouTube, переглядаючи коментарі, бачимо виключно позитивні відгуки та побажання, слухачі висловлюють щире подяку виконавцям і діляться своїми переживаннями і отриманим духовним досвідом.

Висновки. Соціокультурна вартість українських духовних пісень важлива та багатогранна, вони відіграють суттєву роль у формуванні та вираженні соціокультурної ідентичності українського народу. Зберігаючи у собі історію, традицію, духовність народу, стають поштовхом до переосмислення минулого і творення нового. Вони можуть бути джерелом інсайтів та мудрості, а також об'єднувати людей навколо спільних цінностей та ідей, підсилюючи національну єдність та гідність. Духовні пісні мають здатність впливати на суспільні процеси та мають глибокий соціокультурний контекст, який визначає їхню значущість та вплив на формування духовного та культурного обличчя українського народу.

Завдяки легкій можливості представляти свою творчість на широкий загал, на YouTube яскраво представлені традиційні українські духовні пісні у найрізноманітніших варіантах виконання, кожне з яких знаходить свою аудиторію. Таким чином, духовні пісні на YouTube мають здатність задовольнити духовні потреби людей з різними музичними вподобаннями, з різними художньо-естетичними смаками та рівнями духовного зростання.

Список використаної літератури

1. Бугайов М.В. Роль блогів у репрезентації сучасної української пісні. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2022. № 3. С. 63–68.
2. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. Варшава : Київ, 1994. 188 с.

3. Єсипенко Н.Г. Когнітивні та мовні структури в авторському тексті. *Наук. вісник ДДПУ ім. І. Франка. Серія «Філологічні науки» (Мовознавство)*. 2014. № 2. С. 40-45.
4. Загребельний І. Що таке традиція. URL: <http://banderivets.org.ua/scho-take-tradytsiya.html> (дата звернення: 30.08.2023).
5. Матійчин І. Українська духовна пісня в галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство»*. 2008. № 12-13. С. 133-139.
6. Медведик Ю.Є. Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів : Вид-во УКУ, 2006. 323 с.
7. Мусієнко О.В. Новітні аудіовізуальні інструменти репрезентації української ідентичності на відеохостингах в умовах російсько-української війни. *Зб. наук. праць «Культура України»*. Харків, 2022. № 78. С. 30-37.
8. Ривліна В.М. Медіатизація мистецтва: комунікаційні аспекти : дис. ... канд. наук із соц. комунікацій : 27.00.01. Дніпро, 2021. 194 с.
9. Roman Hurko. Sorrowful Mother/Страдальна Мати (arr. Roman Hurko) Vydubychi Choir, 2017. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1QvbjtXHWB4> (дата звернення: 04.09.2023).
10. Dominika Novotna_official. Dominika Novotná –Stradal'naja Maty, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BD07kFY2xrY> (дата звернення: 04.09.2023).
11. Юлія Ометюх. Страдальна Мати, 2016. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ccvaH6Xqxug> (дата звернення: 04.09.2023).
12. о. Вітольд Левицький. Страдальна Мати, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XwNIToGtpBc> (дата звернення: 04.09.2023).
13. Vozhychi. Божичі: Страдальна мати під хрестом стояла - Psalm, 2017. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nrGV4IXY4_E (дата звернення: 04.09.2023).
14. УГКЦ Храм Святої Параскеви Опришівці. Страдальна Мати під хрестом стояла – виконують семінаристи, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E6TItmYJQec> (дата звернення: 04.09.2023).
15. Yurii Shabanov. О, Ісусе наш небесний, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OuaBtR4NoaQ> (дата звернення: 04.09.2023).
16. По дорозі з Господом. Церковні пісні. О, Ісусе наш небесний, 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQzeOfuBIbk> (дата звернення: 04.09.2023).
17. Zoriana O, Ісусе наш небесний, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MX5p2WWjxfA> (дата звернення: 04.09.2023).
18. Любов Стефанишин. О, Ісусе наш небесний (Євхаристійна), 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n6DuTD08380> (дата звернення: 04.09.2023).
19. Marina Kosar. О, Ісусе Наш Небесний, 2022. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=34E01mQxo_I (дата звернення: 04.09.2023).
20. Анна Поночевна. «За все Тобі я дякую» Виконавці – Анна Поночевна та Gospel Symphony Orchestra, 2017. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kVofb13uFlw> (дата звернення: 04.09.2023).
21. Олексій Філюк. За все Тобі я дякую, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yxhdfBm1qWk> (дата звернення: 04.09.2023).
22. Ботнар В. За все Тобі я дякую. Львівщина, с. Кмівець, 2018. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_M7F8mEcpz8 (дата звернення: 04.09.2023).
23. Yurii Shabanov. Страсні пісні: Маріє гляди, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IAiE8Sahfts> (дата звернення: 04.09.2023).
24. Василяни: Українська провінція. Брати-студенти ЧСБВ: Маріє, гляди, 2022. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tN_Oery45SU (дата звернення: 04.09.2023).
25. Живе телебачення. Маріє, гляди... церковна пісня, 2023. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R_JSI0_oGnI (дата звернення: 04.09.2023).
26. Наталя Олесків. Маріє, гляди, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=20G6II54oGo> (дата звернення: 04.09.2023).

References

1. Buhajov M.V. Rol' blohiv u reprezentatsii suchasnoi ukrains'koi pisni. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv : nauk. Zhurnal*. 2022. № 3. S. 63–68.
2. Hnatiuk O. Ukrains'ka dukhovna barokova pisnia. Varshava; Kyiv, 1994. 188 с.
3. Yesypenko N. H. Kohnityvni ta movni struktury v avtors'komu teksti. *Naukovyj visnyk DDPU imeni I. Franka. Serii «Filolohichni nauky» (Movoznavstvo)*. 2014. № 2. S. 40-45.
4. Zahrebel'nyj I. Scho take tradytsiia. URL: <http://banderivets.org.ua/scho-take-tradytsiya.html> (дата звернення: 30.08.2023).
5. Matijchyn I. Ukrains'ka dukhovna pisnia v halyts'kykh avtors'kykh pisennykh zbirkakh kintsia KhIKh – pershoi polovyny KhKh st. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Serii «Mystetstvoznnavstvo»*. 2008. № 12-13. S. 133-139.
6. Medvedyk Yu. Ye. Ukrains'ka dukhovna pisnia XVII-XVIII stolit'. L'viv : Vyd-vo UKU, 2006. 323 s.
7. Musiienko O.V. Novitni audiovizual'ni instrumenty reprezentatsii ukrains'koi identychnosti na videokhostynhakh v umovakh rosij'sko-ukrains'koi vijny. *Zbirnyk naukovykh prats' «Kul'tura Ukrainy»*. Kharkiv, 2022. №78. S. 30-37.
8. Ryvlina V.M. Mediatyziatsiia mystetstva: komunikatsijni aspekty : dys. ... kand. nauk iz sots. komunikatsij : 27.00.01. Dnipro, 2021. 194 s.
9. Roman Hurko. Sorrowful Mother/Stradal'na Maty (arr. Roman Hurko) Vydubychi Choir, 2017. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1QvbjtXHWB4> (дата звернення: 04.09.2023).

10. Dominika Novotna_official. Dominika Novotná – Stradal'naja Maty, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BDo7kFY2xrY> (дата звернення: 04.09.2023).
11. Yuliia Ometiukh. Stradal'na Maty, 2016. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ccvaH6Xqxug> (дата звернення: 04.09.2023).
12. о. Vitol'd Levys'kyj. Stradal'na Maty, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XwNIToGtpBc> (дата звернення: 04.09.2023).
13. Bozhychi. Stradal'naia maty pid khrestom stoiala-Psalm, 2017. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=npGV4IXY4_E (дата звернення: 04.09.2023).
14. УНКТs Khram Sviatoi Paraskevy Opryshivtsi. Stradal'na Maty pid khrestom stoiala - vykonuiut' seminarysty, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E6TItmYJQec> (дата звернення: 04.09.2023).
15. Yurii Shabanov. O, Isuse nash nebesnyj, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OuaBtR4N0aQ> (дата звернення: 04.09.2023).
16. Po dorozh z Hospodom. Tserkovni pisni. O, Isuse nash nebesnyj, 2023. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQzeOfuBibk> (дата звернення: 04.09.2023).
17. Zoriana. O, Isuse nash nebesnyj, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MX5p2WWjxfA> (дата звернення: 04.09.2023).
18. Liubov Stefanyshyn. O, Isuse nash nebesnyj (Yevkharystijna), 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n6DuTD08380> (дата звернення: 04.09.2023).
19. Marina Kosar. O, Isuse nash nebesnyj, 2022. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=34E01mQxo_I (дата звернення: 04.09.2023).
20. Anna Ponochevna. Za vse Tobi ia diakuiu. Vykonavtsi - Anna Ponochevna ta Gospel Symfony Orchestra, 2017. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kVofb13uFlw> (дата звернення: 04.09.2023).
21. Oleksij Filiuk. Za vse Tobi ia diakuiu, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yxrdFbM1qWk> (дата звернення: 04.09.2023).
22. Botnar Viktor. Z vse Tobi ia diakuiu. L'vivschyna, s. Kyivets', 2018. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_M7F8mEcpz8 (дата звернення: 04.09.2023).
23. Yurii Shabanov. Strasnii pisni: Mariie hliady, 2019. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IAiE8Sahfts> (дата звернення: 04.09.2023).
24. Vasyliiany: Ukrain's'ka provintsiiia. Braty-studenty ChSVV: «Mariie, hliady», 2022. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tN_Oery45SU (дата звернення: 04.09.2023).
25. Zhyve telebachennia. Mariie, hliady... tserkovna pisnia, 2023. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R_JSIO_oGnI (дата звернення: 04.09.2023).
26. Natalia Oles'kiv. Mariie, hliady, 2021. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=20G6II54oGo> (дата звернення: 04.09.2023).

FEATURES OF PRESENTING TRADITIONAL SPIRITUAL SONG CONTENT ON THE «YOUTUBE» PLATFORM

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

The article explores the features of presenting traditional spiritual songs on the YouTube platform. It identifies the role of this content in the socio-cultural space and in the spiritual life of an individual. The concepts of «tradition» and «folk culture» in Ukrainian spiritual songs are discussed in the article. It reveals the inherent characteristics of spiritual song performances, outlines a universally significant cultural code for consumers of spiritual song content, and examines its role in the perception of examples of this genre.

Key words: Ukrainian spiritual song, spiritual song content, tradition, YouTube, traditional spiritual song.

UDC 477.3.29

FEATURES OF PRESENTING TRADITIONAL SPIRITUAL SONG CONTENT ON THE «YOUTUBE» PLATFORM

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

The article explores the features of presenting traditional spiritual songs on the YouTube platform. It identifies the role of this content in the socio-cultural space and in the spiritual life of an individual. The concepts of «tradition» and «folk culture» in Ukrainian spiritual songs are discussed in the article. It reveals the inherent characteristics of spiritual song performances, outlines a universally significant cultural code for consumers of spiritual song content, and examines its role in the perception of examples of this genre.

The aim of the article is to identify the features of presenting traditional spiritual song content on the YouTube platform.

Research Methods. The basis of the research is an interdisciplinary methodology. Structural-semiotic, aesthetic, cultural, and axiological methods are employed.

Novelty. Ukrainian spiritual songs are examined in the context of their functioning on the YouTube platform.

Conclusions. The socio-cultural value of Ukrainian spiritual songs is significant and multifaceted; they play a crucial role in shaping and expressing the socio-cultural identity of the Ukrainian people. Preserving the history, tradition, and spirituality of the nation, they serve as a catalyst for reevaluating the past and creating something new. They can be a source of insights and wisdom, as well as bring people together around shared values and ideas, reinforcing national unity and dignity.

Spiritual songs have the ability to influence societal processes and have a deep socio-cultural context that defines their significance and impact on the formation of the spiritual and cultural identity of the Ukrainian people.

Thanks to the ease of sharing their creativity with a wide audience on YouTube, traditional Ukrainian spiritual songs are vividly represented in various performance styles, each finding its own audience. Thus, spiritual songs on YouTube have the ability to satisfy the spiritual needs of people with different musical preferences, artistic and aesthetic tastes, and levels of spiritual growth.

Key words: ukrainian spiritual song, spiritual song content, tradition, YouTube, traditional spiritual song.

Надійшла до редакції 28.09.2023 р.

УДК 378:7

ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Калустьян Олександр – професор, завідувач кафедри естрадної музики,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-1910-362X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.691>
alexus47@i.ua

Остапчук-Будз Марія – доцент кафедри естрадної музики,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-6903-7096>
maria.budz.ostapchuk@gmail.com

Ковлева Марія – старший викладач кафедри естрадної музики,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна
<https://orcid.org/0000-0003-1363-7214>
kafedraestrady@gmail.com

Досліджено загальносвітові тенденції зростання попиту на нові види робіт та навичок, пов'язаних із використанням штучного інтелекту в різних галузях, зокрема музичній індустрії, що вимагає від майбутніх музикантів знань як у сфері основної спеціальності, так і в галузі інформатики та інформаційних технологій. Український музично-освітній сектор потребує реакції на ці процеси через створення освітніх програм, які б допомагали набувати компетенцій, необхідних для суспільства, заснованого на ШІ. Виявлено та проаналізовано основні програми ШІ, які можна застосовувати в організації освітнього процесу підготовки фахівців музичної сфери.

Ключові слова: штучний інтелект, ШІ, музична освіта, художній процес, творчість.

Постановка проблеми. Ринок освітніх технологій в останні роки активно розвивається і одним із вагомих факторів його розвитку є штучний інтелект (ШІ). В Україні пандемія, повномасштабна війна та викликана ними потреба в дистанційному навчанні, значно посилили увагу науковців й практиків до процесу інтеграції технологій ШІ в освітній сектор.

Термін «штучний інтелект» вперше застосовано 1956 р. у США професором Дартмутського коледжу Джоном МакКарті для опису «науки і техніки створення інтелектуальних машин, особливо інтелектуальних комп'ютерних програм» [9].

В Україні згідно «Концепції розвитку штучного інтелекту» цей термін використовується у значенні організованої сукупності інформаційних технологій, із застосуванням якої можливо виконувати складні комплексні завдання шляхом використання системи наукових методів дослідження і алгоритмів обробки інформації, отриманої, або самостійно створеної під час роботи, а також створювати та використовувати власні бази знань, моделі прийняття рішень, алгоритми роботи з інформацією та визначати способи досягнення поставлених завдань [3]. У сфері вищої освіти концепція передбачає створення спеціалізованих освітніх програм ШІ, включення питань ШІ до інших освітніх програм із різних спеціальностей, створення міждисциплінарних, зокрема спільних, магістерських і докторських програм тощо [3]. Тобто, зростання попиту на нові види робіт і навичок, пов'язаних із використанням ШІ в різних індустріях, є загальносвітовою тенденцією і українському сектору освіти важливо відреагувати на ці процеси та створити програми навчання, які б сприяли набуттю компетенцій, необхідних суспільству, заснованому на ШІ. Отже, у контексті значного поширення ШІ важливо вивчати можливості його застосування в різних освітніх сферах, зокрема, у музичній освіті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерелознавчий аналіз проблеми засвідчив, що застосування інформаційно-комунікаційних технологій в музичній освіті та музичній професійній діяльності в різних аспектах досліджували українські та зарубіжні вчені. Зокрема, теоретичні основи забезпечення комп'ютеризації музичної освіти розкрито в наукових працях таких авторів, як Т. Зінська [2], В. Луценко [7], І. Пашенко [6] та ін. Науково-методичні підходи до використання ІКТ у процесі

підготовки майбутніх фахівців музичного профілю проаналізовано в публікаціях Л. Робустової [4], М. Сиви [5], В. Ціхуєя [8]. Однак питання застосування ШІ у професійній підготовці майбутніх музикантів донедавна не вивчалось, тому його дослідження має значну новизну та актуальність.

Мета статті – виявлення перспектив використання ШІ у професійній музичній освіті.

Вклад основного матеріалу. На думку експертів Кембриджського університету, активізація використання ШІ є одним із головних трендів у сфері освітніх технологій 2023 р., а за оцінками експертів платформи eLearning Industry, найближчим часом понад 47% інструментів управління навчанням будуть оснащені можливостями ШІ [15]. Світовий досвід використання ШІ у сфері освіти підсумували експерти ЮНЕСКО у праці «Штучний інтелект та освіта: керівництво для політиків», де зібрали приклади впровадження ШІ в освітні процеси по всьому світу та проаналізували можливості його використання для поліпшення результатів навчання; розглянули проблеми, ризики і наслідки активного застосування ШІ в освіті [10].

Можливості ШІ активно використовують не лише в розвинених країнах, а й країнах, що розвиваються. Так, у 2016 р. Уряд Китаю започаткував план, згідно з яким країна має стати найбільшим полюсом розвитку ШІ у світі до 2030 р. Китай визначив свою національну стратегію ШІ для освіти як частину технологічного розвитку за цим планом. У Латинській Америці в останні роки кілька ініціатив також активно просувають комп'ютеризацію сфери освіти.

Технології ШІ використовуються в усіх галузях професійної діяльності, включно з музичною індустрією. Як зазначає Т. Зінська, «світовий музичний простір постійно розширює форми культурного діалогу із застосуванням сучасних інформаційно-комунікативних технологій» [2], до яких відноситься і ШІ. Застосування комп'ютерів у музиці розпочалося ще в 1957 р., коли Л. Гіллер і Л. Ісааксон з Іллінойського університету запрограмували комп'ютер Іліас I для створення «Iliac Suite for String Quartet», першої роботи, повністю написаної машиною. Д. Коуп у 1987 р. уперше використав для створення музики, власне, ШІ, створивши комп'ютер ЕМІ (Experiments in Musical Intelligence), що аналізував уривки музичних творів певного жанру та генерував унікальні структуровані композиції в рамках цього жанру. Відтоді застосування ШІ в музичній індустрії відбувається за трьома напрямками – написання музики, потокове передавання музики і монетизація музики, де платформи ШІ допомагають артистам отримати прибуток за свій музичний контент на основі даних про активність користувачів.

Алгоритми ШІ аналізують величезні обсяги музичних даних, вивчають патерни і структури, а потім використовують отримані знання для створення нових композицій, що привело до розробки великої кількості додатків зі створення музики з використанням ШІ, які можуть виробляти музику без участі людини. Варто згадати MuseNet – нейронну мережу, яка може генерувати 4-хвилинні музичні композиції з використанням 10 різних інструментів і комбінувати стилі від кантрі до Моцарта і Бітлз. MuseNet виявляє закономірності гармонії, ритму і стилю, навчившись передбачати наступний токен у сотнях тисяч MIDI-файлів [1].

Музика ШІ поступово стає популярною і лідирує в музичних чартах. Наприклад, трек британського продюсера Алекса Да Кіда «Not Easy», створений суперкомп'ютером IBM Watson із системою запитань-відповідей ШІ, у 2016 р. посідав перше місце в хіт-параді «Топ 40» чарту Billboard. IBM Watson проаналізував велику кількість блогів, статей і даних із соцмереж, щоб сформулювати найактуальніші теми сучасності та охарактеризувати їхній емоційний настрій, а також вивчив тексти всіх пісень із щотижневого «Топ 100» за останні 5 років. Отримані дані сформували так званий «емоційний відбиток» суспільства, на основі якого написано текст. Таким чином здатність ШІ обробляти величезні обсяги інформації та незвично подавати отримані дані дала змогу комп'ютеру створити основу для майбутніх хітів [5]. Зараз уже існують програми ШІ, які наслідують людський голос, що дозволяє йому не лише складати музику, а й виконувати власні твори. Зокрема, у квітні 2023 р. гурт Breezer випустив альбом «The Lost Tapes/Vol.1» від імені вигаданого гурту Aisis, імітуючи однойменний альбом англійського гурту Oasis, голос Ліама Галлагера до якого був настільки якісно та достовірно згенерований ШІ, що ввів в оману фанів [7].

Україна є ідеальною локацією для інновацій і має достатні шанси стати унікальним місцем для розумних рішень у сфері ШІ та належного його функціонування. За результатами дослідження аналітичного агентства Deep Knowledge Analytics, яке спеціалізується на IT, блокчейні та технологічних трендах, Україна – у трійці лідерів ринку ШІ у Східній Європі [4]. Однак істотною проблемою є відсутність кваліфікованих кадрів, з підготовкою яких система освіти не справляється. Програми ШІ здатні значно спростити життя будь-яких фахівців, зокрема, майбутніх музикантів, та можуть прискорити процес виявлення нових талантів, однак, щоб змінити сприйняття людьми ШІ, потрібні дуже суттєві зміни, особливо в освіті, тобто сучасна система художньої освіти повинна відповідати вимогам ринку праці та соціокультурного середовища.

Застосування ІІІ у музичній індустрії викликає потребу у пошуку нових форм, методів і засобів навчання майбутніх музикантів, а також оновлення методичного змісту освітнього процесу. Міждисциплінарна сфера діяльності, що торкається питання музики та інформатики, а також поява та інтенсивне впровадження широкого спектру програм ІІІ, вимагає від музикантів знань, як у сфері основної спеціальності, так і в галузі інформатики та інформаційних технологій. Технологія ІІІ стає майбутнім трендом музичної освіти, значно впливаючи на традиційні концепції і методи навчання та формуючи диверсифікований і багаторівневий напрям її розвитку.

Музично-комп'ютерні технології, як наслідок поєднання комп'ютерних технологій та мистецтва музики, вважають інноваційним різновидом мистецтва цифрової епохи [8]. Музиканти, що навчаються взаємодіяти з ІІІ у своїй творчості, найімовірніше, будуть попереду нової музичної хвилі. Тому головною умовою підготовки музиканта, здатного реалізувати себе в сучасному світі, є формування інформаційної компетентності, що полягає в оволодінні на високому рівні комп'ютерною технікою та інформаційними технологіями, що розуміються як сукупність методів, виробничих і програмно-технологічних засобів, об'єднаних у технологічний ланцюжок, що забезпечує збирання, зберігання, висновок і поширення інформації. Інформаційна компетентність музиканта – інтегративна якість особистості, що виявляється в здатності і готовності майбутнього фахівця реалізувати знання та вміння з галузі інформаційних технологій роботи зі звуком та мультимедіа у процесі професійної підготовки [6].

Технології ІІІ у музичній освіті використовуються головним чином під час вивчення дисциплін музично-теоретичного циклу, а також вирішення завдань, пов'язаних із виконавською і композиторською діяльністю. Напрямами їх застосування є забезпечення інклюзії, персоналізації навчання, автоматизації рутинних завдань, створення контенту і навчальних додатків, розвитку м'яких навичок тощо. ІІІ надає можливість людям з інвалідністю, внутрішньо-переміщеним особам, біженцям тощо отримати доступ до навчання. Наприклад, робототехніка телеприсутності дозволяє студентам взаємодіяти з віддаленим середовищем за допомогою робото-технічних систем, а також підтримувати безперервність навчання в надзвичайних ситуаціях або кризах, що актуально під час війни. Тобто, однією з найважливіших переваг використання ІІІ є можливість спільного навчання в ситуаціях, коли студенти фізично не перебувають в одному й тому самому місці, а також можливість персоналізувати навчання різними способами. У дослідженні «Майбутнє освіти» експерти компанії Google стверджують, що вже сьогодні завдяки технологіям ІІІ навчання стало більш персоналізованим, з'явилися освітні платформи, що допомагають викладачам відстежувати успішність конкретних студентів і давати їм індивідуальний зворотний зв'язок або коригувати програму [13]. На цьому спеціалізується, наприклад, платформа Carnegie Learning. Алгоритм MATHiaU відстежує дії студентів, їх прогрес, дає зворотний зв'язок щодо завдань, у режимі реального часу сповіщає викладача, коли студенту потрібна допомога. Усе це допомагає визначити, де виникають труднощі в конкретного студента чи групи, і виправити ситуацію [11]. Інші алгоритми ІІІ показують, у яких аспектах можна поліпшити навчальну програму. До слова, Coursera відстежує запитання, на які часто відповідають неправильно, і передає цю інформацію авторам курсу. Вони можуть змінити формулювання або додатково пояснити тему, а студенти отримують підказки для правильної відповіді.

Застосування технологій ІІІ дає змогу формувати ефективні індивідуальні освітні траєкторії для кожного окремого студента з урахуванням його індивідуальних особливостей і потреб. Штучний інтелект може адаптуватися до рівня знань студента, його швидкості навчання та бажаних цілей. ІІІ враховує сильні та слабкі сторони конкретного студента, допомагаючи йому заповнювати прогалини в знаннях і освоювати необхідні навички. Спеціальні алгоритми формують із загальної бази матеріалів персоналізований трек. Крім того, інструменти ІІІ завдяки додаткам-репетиторам допомагають у тих випадках, коли студенту, наприклад, потрібні додаткові заняття, щоб «підтягнути» знання з певної дисципліни через пропуски або нерозуміння якоїсь теми.

Із метою автоматизації рутинних завдань можна делегувати ІІІ хоча б частково оцінювання, аналіз успішності, перевірку типових завдань, підготовку до занять та комунікацію зі студентами. Алгоритм ІІІ може виявляти граматичні, пунктуаційні та смислові неточності і знаходити помилки краще, ніж середньостатистичний викладач. Наприклад, програма Gradescope дає змогу автоматично перевіряти типові завдання з різних дисциплін та пропонує інструменти для оцінювання письмових іспитів, домашніх завдань, що суттєво економить час викладачів [14].

Оцінювання таким неупередженим інструментом, як ІІІ, не лише знімає частину навантаження з викладачів, даючи їм змогу приділяти більше часу взаємодії зі студентами, а й усуває проблему необ'єктивності оцінок. Замість того, щоб годинами перевіряти роботи, викладач може проаналізувати оцінки, виставлені програмою, і визначити, розуміння яких тем викликає у студентів найбільші труднощі, а потім детально обговорити з ними незрозумілі питання. Автоматизація типових завдань дає змогу зосередитися на самому навчальному процесі та підвищенні його продуктивності.

Системи оцінювання частково допомагають оптимізувати і підготовку до занять – ШІ автоматично генерує зворотний зв'язок щодо завдань, викладачі визначають прогалини в знаннях студентів і дають відповідний матеріал. Деякі програми ШІ автоматизують процес складання завдань, зокрема, сервіс PrepAI дає змогу згенерувати тест на основі лекції, розділу підручника або іншого тексту, завантаженого викладачем, при цьому програма автоматично складає питання, які можна варіювати за рівнем складності відповідно до теорій таксономії Блума [16]. Є й інший схожий сервіс – Smartest Learning. Він аналізує завантажений матеріал, а потім пропонує вправи в різних форматах залежно від теми та структури. Це можуть бути тести, кросворди, запитання, інтерактивні діаграми тощо [17]. ШІ можна використовувати не лише для роботи з вправами та опитувальниками – з його допомогою можна створити і навчальне відео, на чому спеціалізується, наприклад, сервіс Synthesys. Викладач завантажує сценарій – алгоритм перетворює текст на мову або на відео. Можна вибрати мову, голоси озвучування й аватар, а також відредагувати результат на свій розсуд [18].

Комунікацію зі студентами частково автоматизують чат-боти, що використовуються на освітніх платформах і в додатках, а також у деяких університетах. Чат-боти відповідають на типові загальні запитання, що повторюються, допомагають студентам і викладачам оцінити успішність, дають змогу виконувати прості завдання й автоматично їх перевіряють. Команда студентів та аспірантів Університету Еморі в США створила чат-бот Emore, який має допомагати першокурсникам пристосуватися до нового способу життя, вирішувати повсякденні проблеми. Він буде корисний і тим, хто зіткнувся з соціальною ізоляцією, тривожністю та депресією, адже Emore позиціонує себе як «соціальний компаньйон», здатний співчувати людині, яка почувається пригніченою, і заохочувати її шукати допомоги від інших людей [12].

Великих змін зазнав і традиційний спосіб викладання музичних дисциплін. Знання, які передає викладач, і навички, які студент прагне отримати, можуть бути доповнені музичним програмним забезпеченням із ШІ. Просунуте музичне програмне забезпечення включає всі види музичних елементів, що розширює музичний кругозір студентів і поглиблює їхнє музичне сприйняття. Застосування музичного програмного забезпечення з ШІ залежить від потужності електронного обладнання і від того, чи обмежена здатність обробки музичних даних умовами, однак зберігання музичної інформації є більш стабільним. Студенти можуть вільно редагувати, коригувати, записувати та обробляти різні музичні елементи за допомогою ШІ.

До таких програм належить, наприклад, MusicLabe – мобільний додаток для навчання та створення музики, що дозволяє вивчати теорію музики, імпровізувати, складати власні музичні твори, записувати та ділитися ними з іншими. Персоналізований процес навчання для тих, хто вчиться грати на фортепіано, гітарі, бас-гітарі, укулеле, забезпечує додаток Yousician. Він також дозволяє отримати вокальну підготовку, має вбудований тюнер приладів, екранний програвач інструментів, режим співу, регулярні завдання для розваг, практики та змагань з іншими. Функція виявлення звуку дозволяє Yousician точно оцінити ігрові навички студентів та вказати, що слід покращити. Perfect Ear – програма призначена для тренування слуху та ритму, навчання читання нот та теорії музики. За допомогою Perfect Ear можна потренувати інтервали, акорди і гами, навчитися розпізнавати тривалість ритму і читати ноти. Онлайн-сервіс LALAL на основі ШІ допомагає отримати вокал та запис окремих інструментів з будь-якої пісні і навіть відео. Його можна використовувати для вирізання вокальної партії, фонові музики, барабанів, баса, фортепіано, синтезатора, електричних та акустичних гітар, а потім використовувати витягнуті треки для тренування слуху, практики гри на інструменті та створення кавер-версій пісень. Результати можна завантажити в тій же якості та форматі, що й оригінальний файл, не застосовуючи додаткового перетворення.

Для навчання гри на різних музичних інструментах можна використовувати інтелектуальні електронні інструменти, опанувати які допоможуть спеціальні додатки. Наприклад, додаток GuitarTuna має понад 100 налаштувань для гітари, баса, укулеле, скрипки, віолончелі та ще 10 струнних інструментів; Drum School – навчає основам гри на барабанах, включає 166 практичних занять із вправами для рук і координації, 12 відеодемонстрацій, діапазони змінного темпу, докладні описи та поради з навчання; Simply Piano – один із найпопулярніших додатків для навчання фортепіано; Tonestro – навчає грі на мідних та дерев'яних духових інструментах, що працює як музичний репетитор, який дає зворотний зв'язок щодо висоти та ритму. Вбудований тюнер, метроном, пальчикові діаграми, уроки теорії музики, вправи – все необхідне для правильного музичного виховання. З Tonestro можна навчитися грати на трубі, кларнеті, флейті, саксофоні, тромбоні, валторні, тубі тощо. Порівняно зі складними і дорогими традиційними інструментами, інтелектуальні електронні інструменти дешевші або безкоштовні та прості

у використанні. У той же час вони оснащені програмним забезпеченням для самостійного навчання, що актуально в умовах дистанційної освіти.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Використання комп'ютерних технологій, зокрема, програм ШІ, в освіті та музичній індустрії викликає необхідність перегляду підходів до підготовки майбутніх музикантів. Без музичного програмного забезпечення з ШІ важко підготувати конкурентоздатного професіонала музичної сфери, здатного самореалізуватися у сучасному соціокультурному просторі. Особливо доцільне застосування ШІ при вивченні музичних дисциплін теоретичного спрямування та вирішення практичних завдань, пов'язаних з виконавською і композиторською діяльністю. Впровадження у навчальний процес ШІ забезпечує розширення музичних можливостей, зокрема, інтерактивні музичні додатки допомагають студентам поліпшити навички гри на інструментах, тренувати слух, ритм тощо, адаптувати репертуар до індивідуальних потреб та розробляти персоналізовані підходи до вивчення музики, набувати навичок колаборації, шляхом спільного створення музики з іншими студентами та програмними алгоритмами. ШІ перетворює студентів на активних учасників освітнього процесу, а викладачам допомагає об'єктивно оцінювати знання, готуватись до занять, комунікувати зі студентами. Технології ШІ займають сьогодні важливе місце в професійній музичній освіті, оскільки дозволяють значно підвищити її ефективність та оновити модель комунікації між усіма учасниками освітнього процесу.

Вивчення ШІ у музичній освіті має значний потенціал і перспективи, зокрема потребують подальшого дослідження такі питання, як його вплив на активізацію творчого потенціалу студентів; авторське право на музичні твори, створені з допомогою ШІ; етичні норми використання ШІ в музичній освіті, що допоможуть забезпечити справедливе та ефективне застосування цієї технології, зберігаючи гуманістичний підхід у музиці.

Список використаної літератури

1. Живкович Л. Використання штучного інтелекту в музиці стає все більш витонченим. 17 жовт. 2020. URL: <http://surl.li/likws> (дата звернення: 11.09.2023).
2. Зінська Т.В. Інформаційно-комунікативні технології у сучасній музичній освіті. *Професійна мистецька освіта і художня культура* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Київ : Ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. С. 461–465.
3. Концепція розвитку штучного інтелекту в Україні : схвалена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 2 груд. 2020 р. № 1556-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text> (дата звернення: 12.08.2023).
4. Кушерець Д., Хмара М. Вплив штучного інтелекту на розвиток міжнародного освітнього середовища. *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. Серія «Міжнародні відносини»*. Київ, 2020. Вип. 2 (52). С. 47–56.
5. Майбутнє музики за штучним інтелектом. 2018. https://knowhow.pp.ua/ai_music/ (дата звернення: 26.07.2023).
6. Пашенко І. Сучасні музично-комп'ютерні технології як засіб формування інформаційної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. URL: <http://surl.li/lkvwb> (дата звернення: 29.07.2023).
7. Революція чи паразитування: як штучний інтелект змінює музичну індустрію. URL: <https://slukh.media/texts/ai-versus-music/> (дата звернення: 03.09.2023).
8. Ціхуей Ван. Сучасні музично-комп'ютерні технології: суть, роль та значення в сучасній професійній музичній освіті. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2019. № 47. С. 9–16.
9. A proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence, August 31, 1955 / McCarthy J., Minsky M.L., Rochester N., Shannon C.E. *AI Magazine*. 2006. Vol. 27. №. 4. P. 12–14.
10. AI and education: guidance for policy-makers / UNESCO. 2021. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376709> (regime of access: 03.09.2023).
11. Carnegie Learning. URL: <https://www.carnegielearning.com/> (regime of access: 26.07.2023).
12. Clark C. Emora, a chatbot who cares for you. URL: <https://news.emory.edu/features/2021/08/esc-emora-ai-alexa/> (regime of access: 26.07.2023).
13. Future of Education. URL: <https://edu.google.com/future-of-education/> (regime of access).
14. Gradescope. URL: <https://help.gradescope.com/> (regime of access: 26.07.2023).
15. Leverage AI For Personalized eLearning Experiences. URL: <https://elearningindustry.com/leverage-ai-for-personalized-elearning-experiences> (regime of access: 28.08.2023).
16. PrepAI. URL: <https://www.prepai.io/eu/> (regime of access: 14.08.2023).
17. Smartest Learning. URL: <https://smartest.io/> (regime of access: 26.07.2023).
18. Synthesys. URL: <https://synthesys.io/> (regime of access: 26.07.2023).

References

1. Zhyvkovich L. Vykorystannia shtuchnoho intelektu v muzytsi stae vse bilsh vytonchenym. 17 zhovt. 2020. URL: <http://surl.li/likws> (data zvernennia: 11.09.2023).
2. Zinska T.V. Informatsiino-komunikatyvni tekhnolohii u suchasniij muzychnij osviti. Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Kyiv : Un-t im. B. Hrinchenka, 2014. S. 461–465.

3. Kontseptsiia rozvytku shtuchnoho intelektu v Ukraini : skhvalena rozporiadzhenniam Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 2 hrud. 2020 r. № 1556-r. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#Text> (data zvernennia: 12.08.2023).
4. Kusherets D., Khmara M. Vplyv shtuchnoho intelektu na rozvytok mizhnarodnoho osvithnoho seredovyscha. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Seriiia «Mizhnarodni vidnosyny». Kyiv, 2020. Vyp. 2(52). S. 47–56.
5. Maibutnie muzyky za shtuchnym intelektom. 2018. https://knowhow.pp.ua/ai_music/ (data zvernennia: 26.07.2023).
6. Pashchenko I. Suchasni muzychno-kompiuterni tekhnolohii yak zasib formuvannia informatsiinoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. URL: <http://surl.li/lkvwb> (data zvernennia: 29.07.2023).
7. Revoliutsiia chy parazytuvannia: yak shtuchnyi intelekt zminiue muzychnu industriiu. URL: <https://slukh.media/texts/ai-versus-music/> (data zvernennia: 03.09.2023).
8. Tsikhuei Van. Suchasni muzychno-kompiuterni tekhnolohii: sut, rol ta znachennia v suchasni profesii muzychnii osviti. Teoriiia ta metodyka navchannia ta vykhovannia. 2019. № 47. S. 9–16.
9. A proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence, August 31, 1955 / McCarthy J., Minsky M.L., Rochester N., Shannon C. E. AI Magazine. 2006. Vol. 27. №. 4. Pp. 12–14.
10. AI and education: guidance for policy-makers / UNESCO. 2021. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376709> (regime of access: 03.09.2023).
11. Carnegie Learning. URL: <https://www.carnegielearning.com/> (regime of access: 26.07.2023).
12. Clark C. Emora, a chatbot who cares for you. URL: <https://news.emory.edu/features/2021/08/esc-emora-ai-alexa/> (regime of access: 26.07.2023).
13. Future of Education. URL: <https://edu.google.com/future-of-education/> (regime of access).
14. Gradescope. URL: <https://help.gradescope.com/> (regime of access: 26.07.2023).
15. Leverage AI For Personalized eLearning Experiences. URL: <https://elearningindustry.com/leverage-ai-for-personalized-elearning-experiences> (regime of access: 28.08.2023).
16. PrepA. I. URL: <https://www.prepai.io/eu/> (regime of access: 14.08.2023).
17. Smartest Learning. URL: <https://smartest.io/> (regime of access: 26.07.2023).
18. Synthesys. URL: <https://synthesys.io/> (regime of access: 26.07.2023).

PROSPECTS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE USE IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Kalustian Oleksandr – Professor, Head of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Ostapchuk-Budz Mariia – Assistant Professor of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Mariia Kovleva – Senior Teacher of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Global trends of the increasing demand for new types of work and skills related to the use of artificial intelligence in various fields, particularly the music industry, which require the future musicians to have knowledge both in the field of the major subject and in the field of informatics and information technologies, have been studied. The Ukrainian music and education sector needs to respond to these processes through the creation of educational programs that would help acquire the competencies essential for an AI-based society. The main AI programs that can be used in the organization of the educational process of training professionals in the field of music have been identified and analysed.

Keywords: artificial intelligence, AI, music education, artistic process, creativity.

PROSPECTS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE USE IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Kalustian Oleksandr – Professor, Head of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Ostapchuk-Budz Mariia – Assistant Professor of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

Kovleva Mariia – Senior Teacher of the Department of Pop Music, Rivne State Humanitarian University, Rivne, Ukraine

The *relevance of the problem* has been conditioned by the growing interest for the implementation of computer technologies in art, particularly, in music practice, which helps to significantly change not just the process of training students of professional education of various qualification levels, but also to try to expand the boundaries of one's own creativity, to find new colours of expression of the author's text.

The *scientific novelty of the paper* lies in an attempt to generalize existing materials and find new means for creativity in the conditions of the educational space. The main programs of artificial intelligence, which can be used in the organization of the educational process of training professionals in the field of music and which significantly help both scientific and pedagogical workers and students to master the alphabet of creativity, have been identified and analysed.

The *practical significance of the paper* is that the critically understood material helps Ukrainian teachers to expand the potential of educational methods, and therefore enhances the efficiency of the educational process and helps the national educational network to adapt more quickly to the best global educational assets.

Key words: artificial intelligence, music education, artistic process, creativity.

Надійшла до редакції 22.10.2023 р.

УДК 483.77.2

Анімація як специфічний культурний продукт у художній практиці України

Сташук Олександр Андрійович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0001-8646-185X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.691>
ol.stashuk@gmail.com

Сташук Михайло Олександрович – здобувач освітнього ступеню «Магістр» спеціальності 034 «Культурологія», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0009-0008-3150-7011>
mst993@gmail.com

Розглядається проблема сутності вітчизняної анімації, виявляється її роль у структурі художньої практики; з'ясовується сутність, напрями та інтенсивний темп анімаційного розвитку в Україні останніми роками. Специфічна увага приділяється соціокультурному впливу, який вітчизняні мультфільми здійснюють на глядачів, а також їхня роль у формуванні культурної ідентичності та відображенні воєнних реалій у цих творах мистецтва. Аналізується соціокультурна складова українських мультфільмів.

Ключові слова: анімаційна творчість, українська анімація, традиції в мультфільмах, розвиток анімації в Україні, героїчні образи.

Актуальність теми. Українська анімаційна індустрія за останні роки відзначається значним розквітом та творчим підходом до відображення складних культурних і соціальних аспектів у мультфільмах. Українська анімація базується переважно на народно-обрядовій складовій, тому і стилізація національних звичаїв, легенд та історій є однією з ключових рис цього жанру.

Огляд останніх публікацій. Окреслена проблематика має достатньо строкату фахову літературу та джерельну базу. До першої слід віднести поодинокі публікації вітчизняних фахівців про загальну сутність мультиплікації, її функції та трансформації під впливом глобалізаційних викликів та сучасних проблем. У цьому зв'язку акцентуємо увагу на розвідці К. Мараховської «Феномен української анімації: історичний контекст», в якій основний акцент ставиться на розрізнення понять «мультиплікація» та «анімація». Стаття визначає ці терміни і вказує, що вони розрізняються за технологією створення. Серед інших – стаття М. Криштопи «Анімація як інструмент радянської політичної пропаганди та форма збереження української культури та мови», метою якої є дослідження подвійного статусу української анімації, вивчення її історичного розвитку від інструменту політичної пропаганди до творчої реалізації художників під впливом культурних, економічних та політичних факторів, однак питання, що є предметом нашого студіювання там не розглянуто.

Для підготовки запропонованого матеріалу використовувалася й відповідна джерельна база, презентована в основному спадщиною вітчизняних кінематографістів представлених у книзі «Українська анімація: збірник статей» та низкою інтернет-джерел, матеріал яких торкається різних граней обраної для розгляду проблеми [1, 8]. Утім, зростаюча кількість анімаційних робіт після виходу роботи Л. Брюховецької потребує оновленого теоретичного обґрунтування цієї теми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українські мультфільми останніх років стали платформою для відображення національних звичаїв та свят, що є ключовими складниками культурної спадщини. Ці анімаційні твори розкривають перед глядачами багатогранність української традиційної культури, допомагаючи зберегти та передати цінності поколінням. Українська анімація у нинішніх умовах активно розробляє найрізноманітнішу проблематику: віддзеркалення національних традицій і звичаїв, висвітлення історичних подій та легенд, втілення соціокультурних аспектів, взаємодія з аудиторією та залучення глядачів у фантастичні світи, а також спроби висвітлення сучасних реалій та воєнних подій.

Наприклад, у мультфільмі «Мавка. Лісова пісня» (2022 р.) [11] народні звичаї та свята не лише вписані в сюжет, але також виступають як основний культурний контекст, що надає глибину та

автентичність персонажам та подіям. Ця атмосфера святкування пронизує кожен кадр, дозволяючи глядачам не лише стежити за розвитком історії, а й відчутти тепло та святковість українських обрядів. Герої мультфільму не лише святкують традиційні українські свята, але й активно взаємодіють із народними звичаями, що додає їхнім взаєминам глибини та значущості. Кожна деталь, починаючи від українських костюмів та закінчуючи музичним супроводом, віддзеркалює багатство та різноманіття української культурної спадщини, роблячи глядачів частиною цього вражаючого світу традицій та святкування.

Анімаційна робота «Мавка. Лісова пісня» (2022 р.) – вражаючий український анімаційний фільм, що за своїм змістом переплітається з українською міфологією та легендами, створюючи унікальний світ пригод та магії. Режисери О. Рубан та О. Маламуж створили непередбачувану та емоційно насичену історію, що захоплює глядачів із перших кадрів. У цій казковій оповіді головна героїня, мавка – лісовий дух, зустрічає молодого хлопця, і їхні долі нероздільно пов'язані з природою та духовним світом. Фільм розгортається на тлі чарівної природи та вражаючих візуальних ефектів, які переносять глядачів у світ магії та загадок.

«Мавка. Лісова пісня» не лише вражає своєю красою та високоякісною анімацією, але й спонукає до глибоких роздумів над природою, духовністю та взаємозв'язком людини та природи. Цей фільм відзначається не лише захоплюючим сюжетом, але й важливими посланнями про екологію та гармонію з природою.

В іншому мультфільмі «Викрадена принцеса: Руслана і Людмила» (2018 р.) українські традиції відіграють важливу роль, перетворюючи фільм у невичерпне джерело культурної різноманітності. Герої цього мультфільму не лише святкують національні свята та обряди, але й відображають глибоке розуміння та повагу до цих традицій. Кожна деталь у їхній взаємодії з культурною спадщиною віддзеркалює глибину і значущість українських обрядів. Святкування у фільмі відбуваються з неперевершеною витонченістю, кожен елемент оформлення та костюмів відтворюється з уважністю до історичної точності, що робить атмосферу дуже реалістичною. Глядачі можуть перенестися у часи минулого та відчутти автентичність українських свят, їхній відбиток у серцях персонажів. У цьому фільмі обряди не лише точно відтворюються, але й взаємодіють з емоціями персонажів, розкриваючи їхні внутрішні переживання та надаючи глядачеві можливість глибше зрозуміти українську культуру та її вплив на життя героїв. Неабияк допомагає використання фразеологізмів для створення атмосфери автентичності та національної спадщини, додаючи колорит та багатогранність розумінню української культури й менталітету через відтворення традиційних висловів, які відображають народні уявлення та цінності. Це не лише збагачує діалоги персонажів, а й засвідчує зв'язок із культурною спадщиною, сприяючи підтримці й розповсюдженню української мови й традицій серед молодого покоління [2]. Ці автентичності додають реалізму та збагачують його внутрішній світ, роблячи культурний контекст невід'ємною частиною історії та взаємин героїв, що звертаються до глядачів із глибини вікових традицій та відзначають важливість культурної спадщини для українського народу.

Анімаційна робота «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (2018 р.) – захоплюючий український анімаційний фільм, що перетворює класичну казку на сучасний шедевр. Режисер О. Маламуж створив унікальний світ, що відзначається вражаючою візуальною естетикою та неперевершеними враженнями. У цій історії молодий хлопець Руслан вирушає на пошуки викраденої принцеси Людмили та стикається з неймовірними пригодами й перешкодами на своєму шляху. Фільм привносить у казку свіжість, сучасний погляд, створюючи захоплюючий нарратив, що цікавить глядачів будь-якого віку. «Викрадена принцеса» вражає не лише непередбачуваним сюжетом, але й величезною увагою до деталей у візуальному оформленні.

Українська анімаційна індустрія протягом останніх років пройшла значний шлях еволюції, виходячи за рамки звичайного розважального контенту. У цьому періоді мультфільми стали справжнім відображенням багатогранності історії та культури України. Шляхом використання історичних подій та легенд аніматори створюють витончені, вражаючі своєю глибиною сюжети, що дозволяє глядачам не лише розважитися, але й зануритися у захоплюючий світ минулого.

Прикладом цього відображення є, знову ж таки, мультфільм «Мавка. Лісова пісня», що базується на українській міфології та легендах. Ця казкова історія розкриває таємничість давніх легенд про мавок, лісових духів, переносячи глядачів у світ магії та пригод. Герої мультфільму перетинаються з історичними подіями, збагачуючи інтригу та глибину сюжету, який спонукає глядачів роздумувати над важливістю минулого для сучасності.

Народознавчий сегмент найбільш помітно виявляється у згаданій роботі «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила», де використано історичні події як основу для розповіді. Герої фільму взаємодіють із легендарними постатями минулого, розкриваючи їхні характери та виявляючи їх вплив на хід подій. Це дозволяє глядачам перенестися у часи минулого та пережити пригоди разом із персонажами, відчуючи

дух історії, відкривати таємниці минулого у захоплюючому форматі анімації. Відтак, ці анімаційні шедеври не лише переказують відомі сторінки історії України, але й відкривають перед глядачами невідомі легенди та події, які допомагають поглибити розуміння минулого своєї країни.

У результаті використання історичних подій та легенд мультфільми не тільки розповідають про минуле, але й активно впливають на свідомість глядачів, сприяючи формуванню національної ідентичності та гордості за власні коріння. Ці анімаційні шедеври стають не лише засобом розваги, але й могутнім інструментом у вихованні нового покоління, що прагне зберегти та розширити сприйняття багатошарової та унікальної історії України.

Сучасні українські мультфільми відзначаються не лише вірністю традиціям, але й творчою сміливістю у їхній інтерпретації. Замість беззмислового повторення минулого, аніматори активно використовують стародавні та сучасні обряди, звичаї та культурні практики для створення унікальних світів та героїв. Вони не тільки віддзеркалюють спадщину минулого, але й творчо експериментують із нею, змішуючи традиційні елементи з сучасними ідеями, створюючи таким чином нові відчуття та емоції у глядачів. У результаті цього процесу, мультфільми стають магічними переплетеннями минулого та сучасності, що відзначаються не лише ефективною візуалізацією, але й глибоким змістом, утіленням духу культури та вражаючою силою інновацій.

У цій творчій інтерпретації українських традицій, «Клара та чарівний дракон» поєднує стародавні українські казки з сучасними тенденціями анімації. Глядачі можуть відчути дух стародавньої культури через яскраві візуальні ефекти та вражаючі образи персонажів, що робить цей мультфільм захоплюючим та неповторним досвідом для глядачів усіх вікових категорій. Нове життя, яке персонажі та обряди отримали в цьому артефакті, створює глибший зв'язок із культурною спадщиною, відзначаючи неперевершений зразок сучасної анімаційної майстерності та теплоти української казкової традиції.

Мультфільм «Клара та чарівний дракон» (2019 р.) – захоплюючий український анімаційний фільм, що виводить глядачів у чарівний світ пригод і дружби. Режисер О. Клименко створив неперевершений шедевр, що поєднує у собі казковий наратив із вражаючою візуальною естетикою. У цій історії маленька Клара знаходить дракона, що виявляється далеко не таким, яким його, зазвичай, зображають у казках. Цей чарівний дракон стає її другом, і разом вони вирушають у захоплюючі пригоди. Фільм розкриває теми дружби, віри в себе та важливості розуміння й прийняття інших.

У мультфільмі «Дивосвіт» (2021 р.) сучасність і традиції зливаються в єдиному естетичному образі. Герої цього анімованого фільму вирушають у захоплюючу подорож до світу українських легенд та вірувань, де традиційні обряди оживають у новому світлі. Аніматори вдало вплели сучасний виток розвитку національних традицій, дозволяючи глядачам пережити неймовірні пригоди та доторкнутися до багатошарової культурної спадщини України.

«Дивосвіт» (2021 р.) – барвистий український анімаційний фільм, що пропонує аудиторії можливість відчути унікальний дух української культури та мистецтва через пристрасну анімацію та захоплюючий сюжет. У цій історії герої вирушають у кольорову подорож до світу українських легенд і традицій, де традиційні обряди і вірування оживають у величній та чарівній формі. Майстерно вплетені сучасні аспекти в розвиток національних традицій роблять цей фільм вражаючим прикладом сучасної української анімації.

«Дивосвіт» переносить глядачів у неймовірний світ казки, де кожен кадр набуває життєвої сили та магії. Фільм дарує можливість поглибити розуміння та відчуття української культурної спадщини через витончену анімацію, яка дозволяє зануритися у світ багатогранності та краси української традиційної спадщини. Він є не лише розважальним шедевром, але й важливим джерелом натхнення та патріотизму. Доросла аудиторія зможе насолодитися роботами анімаційних митців, які вдало поєднали сучасний та традиційний артистизм, роблячи «Дивосвіт» необхідним переглядом для кожного, хто цінує високоякісні твори мистецтва та прагне зберегти і підтримати культурні коріння України.

Новітні анімаційні техніки дозволили створити вражаючі візуальні ефекти, які віддзеркалюють барвистість і красу українських традицій. Кожен кадр мультфільму наповнений душею та віддзеркалює глибокий зв'язок із національною спадщиною, даруючи глядачам незабутні враження та поглиблене розуміння культурної різноманітності України.

Українські анімовані фільми не обмежуються лише розповідями про минулі події та традиції – вони втілюють у собі новий погляд на старі легенди та обряди крізь призму сучасності. Аніматори та режисери вдало вплітають у свої творіння як добре відомі, так і менш вивчені сторінки української історії та культури. Їхні інтерпретації легенд та свят, їхні артистичні рішення та вибір стилів анімації розширюють горизонти сприйняття, надаючи традиційним елементам новий життєвий підхід. Кожен кадр стає мозаїкою, що відображає не лише минуле, а й сучасність та можливе майбутнє української культури.

Зважаючи на стан війни, українські аніматори активно експлуатують і цю проблематику, використовуючи найбільшій тему як контекст культурної творчості, відтворюючи її різними аспектами. Одним із ключових елементів є створення героїчних образів та зображення боротьби, що стає важливою частиною української анімаційної сцени. У цьому контексті мультфільми показують сміливі та відважні образи персонажів, які стають справжніми героями своєї нації. Вони втілюють надзвичайну витримку та сили духу, які проявляються в умовах військових конфліктів. Герої мультфільмів стають символами відданості своїй країні та національній гідності, надихаючи глядачів на величні вчинки та самопожертву.

Крім того, зображення боротьби в українських мультфільмах відзначається глибиною та реалістичністю. Фільми розкривають важливі аспекти життя в умовах війни, демонструючи як фізичні, так і психологічні труднощі, з якими зіткнулися персонажі. Це дозволяє глядачам зрозуміти складність та непередбачуваність військових конфліктів, а також співпережити їхні труднощі та перешкоди. Тема героїчних образів та боротьби в українських мультфільмах отримала нові виміри завдяки анімаційній серії «Козаки». Ця серія стала важливим зразком відображення історичних подій та героїчних вчинків українських козаків у контексті сучасної анімації.

«Козаки» – всесвітньо відома динамічна пригодницька анімаційна серія, що розповідає про відважних воїнів, які боролися за свободу та незалежність своєї країни. У серії виразно відображено героїчні образи козаків, які своїми вчинками і відданістю викликали велике захоплення серед глядачів. Вони стали символами сили, відваги та вірності власній нації, надихаючи інших на подібні вчинки. У цій серії знайомство з історичними подіями і культурою українських козаків стає захоплюючим та емоційно насиченим досвідом для глядачів. «Козаки. Навколо світу» (2018 р.) – це продовження легендарної серії, що розповідає про епічний бій відважних козаків за славу України в умовах світового туру. У цій серії, героїчні козаки, подорожують різними країнами світу, представляючи та відстоюючи ім'я України на міжнародній арені. Їхні пригоди, випробування та боротьба за справедливість та вільну батьківщину надихають на патріотизм та гордість за власну країну. У цій серії кожен випуск відзначений відчайдушними сценами бойових поєдинків, що відображають відвагу та рішучість козаків у найрізноманітніших ситуаціях. Глядачі отримують можливість відчути глибокий патріотизм та любов до рідної країни через пригоди цих героїв. Серія стала не лише розвагою, а й важливим джерелом натхнення для тих, хто шанує історію та дух справжніх українців.

Українські мультфільми про війну створюють важливий діалог із глядачем, висвітлюючи не лише героїзм, а й людські страхи та вразливість у найважчих часах. Ці твори мистецтва сприяють формуванню культурної свідомості та сприйняття історії країни через призму непересічних героїв та їхніх надзвичайних життєвих випробувань. Мультфільми останніх років відтворюють тему втрат та відновлення, вражаючи глядачів глибиною переживань персонажів та їхніх шляхів до одужання. Ця тема стає ключовою в анімаційних фільмах, відображаючи важливі аспекти людської природи та сили духу.

Знову повернемося до мультфільму «Мавка. Лісова пісня», де головна героїня стикається з втратою своєї природної сили та відчуженістю від своєї спільноти. Її шлях до відновлення зв'язку з природою та самопізнання відзначений великим внутрішнім конфліктом та боротьбою за власний ідентичний шлях. Цей фільм демонструє, як втрата може вести до відкриття нових можливостей та відкриття внутрішньої сили для відновлення.

У ще одному згаданому мультфільмі «Клара та чарівний дракон» відсутність батьків у головній героїні породжує в неї внутрішній біль, але через зустріч із дивовижною істотою вона знаходить нові родинні співчуття та любов, що допомагають їй знову знайти своє місце в світі.

У «Дивосвіті» тема втрати та відновлення набуває особливого значення, коли герої стикаються з трагічними обставинами, що порушують їхнє життя та навколишній світ. Втрата улюбленої рідні, руйнування спільноти та небезпека для світу, який вони знали, стають випробуванням для їхньої внутрішньої сили та стійкості.

Герої фільму, спустошені війною та зіткненнями, знаходять силу в собі не лише вижити, але й відновити своє минуле та змінити майбутнє. Їхні внутрішні боротьби та рішучість знаходять віддзеркалення у їхній здатності змінювати світ навколо себе. Переживши втрати, герої намагаються відновити не лише свої особисті життя, але й спільноту, яку вони колись мали, створюючи вражаючий приклад сили волі та розуміння цінності життя.

Тема втрати та відновлення в українських анімаційних продуктах глибоко вражає глядачів, надихаючи їх на рефлексію над природою людської стійкості та сили, яку можна знайти у серці за важких обставин. Ці мультфільми показують як втрата може стати кроком до внутрішнього розвитку та відновлення, віддзеркалюючи важливі уроки для глядачів про те, як переживати болісні моменти та знайти силу для відновлення після них.

Мультфільми останніх років дбайливо відтворюють важливу тему впливу війни на дітей та їхній світогляд. Ця тема розглядає війну як складну реальність, з якою змушені зіткнутися найменші члени суспільства. У фільмі «Мавка. Лісова пісня» діти виступають як незахищені свідки конфлікту. Їхні переживання, їхня віра у краще майбутнє та здатність зберегти дитячу невинність надають глибини та емоційного співпереживання цій анімаційній роботі. Мультфільм «Клара та чарівний дракон» розглядає важливість уяви та дитячої сили у протистоянні війні. У цій анімаційній історії, діти виявляються героями, здатними придумувати казкові світи та вирішувати проблеми, які вони зустрічають, базуючись на своїй внутрішній силі та взаємодії між собою. Ці фільми показують як війна впливає на дітей, висвітлюють їхню надзвичайну міць, віру та внутрішню силу. Вони надають глядачам можливість відчувати складність цього досвіду через очі дітей та розглядають дітей як героїв, які можуть подолати навіть найважчі перешкоди війни. Ці та інші мультфільми акцентують увагу на важливості пам'яті та історії як ключових аспектах національної ідентичності та культурного спадку. Вони відтворюють війну як складний період у історії та сьогоденні країни, нагадуючи глядачам про необхідність збереження пам'яті про минуле та важливості навчання майбутніх поколінь історії своєї країни.

У мультфільмі «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» герої зіткнуться з відомими легендарними постатями з давньоруської історії, розкриваючи їхні життєві історії та взаємозв'язки. Це нагадує глядачам про важливість пам'яті про події минулого, що сформували сучасну Україну. У фільмі «Козаки. Навколо світу» глядачі знайомляться з героїчними посталями козаків, що подорожують світом у пошуках пригод. Ця історія нагадує нам про важливість передачі історій героїчних подвигів минулих поколінь, роблячи акцент на гордості за власну культурну спадщину.

Українська мультиплікація відзначаються важливим висвітленням теми надії та мрій в умовах війни. Вони показують, що навіть у найтемніші часи герої можуть знаходити внутрішню силу та віру у краще майбутнє. У переважній більшості українських мультфільмів існує тенденція використовувати добрі закінчення, що мають на меті зберегти надію глядачів на щасливий фінал історій. Це рішення створює позитивний настрій та допомагає глядачам вірити у позитивні завершення подій, навіть у найскладніших життєвих ситуаціях. Добрі закінчення служать джерелом натхнення та віри в можливість позитивних змін, особливо в контексті важких викликів, які можуть виникнути в реальному житті. Ця тенденція сприяє створенню сприятливого емоційного фону для глядачів, дозволяючи їм знаходити надію та віру в майбутнє через світ мультиплікаційних історій.

У фільмі «Мавка. Лісова пісня» герої переживають трагічні втрати, але завдяки надії та мріям вони знаходять силу продовжувати боротьбу та вірити у краще «завтра». Ця тема надає фільму позитивний зворотній зв'язок, роблячи акцент на надії як джерелі сили та натхненні для переживання труднощів. «Дивосвіт» – надія та мрії героїв перетинаються з їхньою вірою у свої можливості та відданістю своїм цілям. Таке сподівання стає джерелом сили, яка допомагає їм подолати виклики та відновити світ навколо себе. Це нагадує глядачам про важливість надії та віри у власні можливості, навіть у найважчі моменти.

Наведені роботи демонструють, що надія та мрії можуть стати могутнім джерелом віри та сили у складних умовах війни, надихаючи глядачів вірити в краще майбутнє та прагнути досягти своїх мрій незважаючи на будь-які перешкоди. Крім того, українські мультфільми розширюють світогляд глядачів, викликаючи інтерес до вивчення власної історії та культури, сприяють поглибленню знань про українське суспільство та його цінності, стимулюючи патріотичний розвиток у глядачах, особливо серед молодого покоління. Такий соціокультурний вплив відображається на формуванні свідомості глядачів, розширює їхні знання та розвиває патріотичний дух.

Перспективи розвитку українських мультфільмів полягають у подальшому пошуку нових способів взаємодії з аудиторією, залученні технологій віртуальної реальності та інтерактивних платформ, що дозволить ще більше поглибити вплив цих творів на глядачів та зробити українську мультпродукцію визнаною і важливою частиною світової анімаційної індустрії.

Взаємодія українських мультфільмів з аудиторією є ключовим аспектом їхнього успіху. Мультпродукція використовує різноманітні методи взаємодії з глядачами, такі як зустрічі з аудиторією, майстер-класи, презентації, а також активну присутність у соціальних мережах та інтернет-платформах. Це дозволяє створювати сприятливий клімат для обміну думками, ідеями та враженнями щодо мультфільмів, що сприяє підвищенню інтересу до української анімаційної продукції. Залучення глядачів здійснюється також шляхом створення можливості для їхньої участі у процесі творення. Українські студії організовують конкурси для юних художників, сценаристів та аніматорів, що стимулює креативний потенціал та розвиває таланти майбутніх творців анімації. Цей взаємний обмін ідей сприяє залученню нових талантів у сферу анімації та збільшує кількість якісних та цікавих творів української мультпродукції.

Для залучення глядачів до мультфільму «Мавка. Лісова пісня» була проведена комплексна маркетингова кампанія, спрямована на створення максимального інтересу до фільму та його

успішний вихід на ринок. Перш за все, були створені захоплюючі тизери та трейлери, що передавали атмосферу та емоції фільму, викликаючи інтригу у глядачів. Ці відеоматеріали були активно поширені через різноманітні платформи і соціальні мережі, зокрема YouTube, Instagram, Facebook та інші для залучення широкої аудиторії.

Паралельно з цим, на офіційних сторінках фільму у соціальних мережах регулярно публікувалися анонси, арти та інші важливі матеріали, що підтримували інтерес глядачів на протязі усього маркетингового періоду. Також були організовані віртуальні події, онлайн-трансляції, чати та вебінари, де учасники команди фільму спілкувались з фанатами, відповідали на їх питання та розповідали цікаві факти про процес створення мультфільму. Удосконалення взаємодії з аудиторією відбувалося також за допомогою офіційного веб-сайту фільму [3], де публікувалися новини, ексклюзивні матеріали та інші змістовні ресурси. Крім того, була організована рекламна кампанія на телебаченні та кінотеатрах, що значно підвищило видимість фільму серед глядачів.

Із метою залучення дітей до перегляду мультфільму та формування позитивних вражень, організовано спеціальні заходи для шкіл та дитячих закладів, що включало у себе покази мультфільму в школах, дитячих садках, інших навчальних установах, а також проведення конкурсів та розіграшів для дітей, пов'язаних із світом мультфільму «Мавка. Лісова пісня».

Такий активний діалог із глядачами допомагає мультфільмам відповідати на їхні очікування та побажання, а також підвищує загальний інтерес глядачів до української анімаційної творчості, сприяючи розповсюдженню культурних цінностей та традицій країни.

Анімація, як мистецьке вираження, використовується в українських мультфільмах як потужний засіб передачі історії та цінностей. Анімаційні твори нерідко використовують історичні та міфологічні сюжети для того, щоб розповісти про минуле своєї країни. Українські аніматори вдаються до тонкої роботи з образами, зображуючи історичні події та легенди у вигляді чарівних та захоплюючих пригод. Це дозволяє глядачам перенестися у часи минулого та відчути дух історії, розкриваючи таємниці минулого у захоплюючій формі анімації. Крім того, анімаційні фільми відображають важливі цінності українського суспільства. Цінності, такі як гідність, терпіння, взаємопідтримка та любов до рідної землі, стають основою для розвитку героїв та розвитку сюжетів. Через анімовані образи діти вчаться моральним нормам, навчаючись важливим життєвим урокам, які вони можуть взяти за зразок. Уміння слухати батьків, вести ввічливі розмови, допомагати бідним, літнім та хворим, а також вміння працювати в команді є важливими аспектами розвитку особистості глядача [4].

Однією з головних переваг використання анімації як засобу передачі історії та цінностей є її універсальність. Анімаційні фільми можуть бути спрямовані як до дітей, так і дорослої аудиторії, використовуючи різні стилі та жанри для ефективної комунікації з глядачами різних вікових груп. Анімація дозволяє створити фантастичні світи, де можливість передачі історій та цінностей стає безмежною. Мультфільми можуть переносити глядачів у вигадані країни та епохи, де вони можуть відкривати для себе нові традиції та цінності, що зберігаються в різних культурах.

Загалом, анімація українських мультфільмів відіграє важливу роль у передачі історії та цінностей країни, сприяючи розвитку патріотизму, національної гідності та розуміння важливості культурної спадщини. Її унікальність та можливості роблять її незамінною частиною культурного діалогу та навчання, допомагаючи формувати свідомих глядачів.

Українська анімаційна індустрія переживає визначальний момент у своєму розвитку, прокладаючи шлях для майбутніх тенденцій у галузі анімації та створюючи перспективи для подальших досягнень. Однією з ключових перспектив розвитку є зростання технічної та художньої якості анімаційних фільмів. Завдяки доступності нових технологій та зростанню фаховості українських аніматорів, спостерігаємо виникнення вражаючих візуальних шедеврів, які не поступаються своїм світовим аналогам. Це підтверджує рекордний касовий успіх мультфільму «Мавка. Лісова пісня» [7].

Ще однією важливою перспективою є розширення міжнародного визнання української анімації. Завдяки участі у місцевих [10] та міжнародних фестивалях та конкурсах, українські анімаційні фільми здобувають нагороди та отримують відгуки від глядачів і фахівців з усього світу. Показ мультфільму «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» в японських кінотеатрах лиш підтверджує активне залучення іноземних інвесторів та партнерів, що розширює можливості для співпраці та сприяє росту галузі. [9].

У контексті майбутніх тенденцій, важливою особливістю стає різноманітність жанрів та тематики в українських анімаційних фільмах. Від сучасних пригодницьких історій до глибоких філософських відображень сучасності, українські режисери та сценаристи виявляють вражаючу креативність та винахідливість, щоб зацікавити різні аудиторії. Розвиток виробництва анімаційних серіалів стає ще однією ключовою тенденцією. Запровадження нових серійних проектів дає можливість поглибити сюжети та розвинути персонажів на протязі багатоепізодних історій,

завоювавши постійних глядачів та сприяючи популярності анімації серед дітей і дорослих. Не менш важливою перспективою є розвиток освітніх ініціатив у сфері анімації. Збільшення кількості анімаційних шкіл, курсів та майстер-класів сприяє зростанню нового покоління талановитих аніматорів, які зможуть забезпечити стійкий розвиток галузі в майбутньому.

Українська анімація, об'єднавшись у творчому процесі та розвиваючи технічні й художні можливості, стає справжнім символом національної культури та мистецтва. Її майстерність та витонченість не мають меж, що відкриває безмежні можливості для подальших досягнень у світі анімації та відображення української культурної спадщини на світовій арені.

Список використаної літератури

1. 8 знакових мультфільмів української анімації. Еволюція від 1960 до 2016. Веб-сайт https://espresso.tv/article/2017/10/28/evolyuciya_ukrayinskoji_animaciyi_8_znakovykh_multfilmiv
2. Беседіна Т.П. Специфіка української ментальності: мовний аспект. *Наука, релігія, суспільство*. 2000. № 2. С. 4-9.
3. Брюховецька Л. І. Українська анімація: зб. ст. Київ : Фенікс, 2018. С. 264 с.
4. Грішеєва Н.П. Соціально-психологічні аспекти впливу телебачення на дошкільнят. *Початкова школа*. 2001. № 8. С. 75-88.
5. Криштопа М. Анімація як інструмент радянської політичної пропаганди та форма збереження української культури та мови. *Наук. вид. «Етнічна історія народів Європи»*. Вип. 62. Київ, 2020. С. 150-156.
6. Мараховська К. Д. Феномен української анімації: історичний контекст. *Наук. зап. Міжнар. гуманіт. ун-ту*. Вип. 31. Одеса, 2019. С. 157-160.
7. Мультфільм «Мавка. Лісова пісня» зібрав у прокаті \$20 млн. Forbes.ua. Веб-сайт <https://forbes.ua/news/multfilm-mavka-lisova-pisnya-u-svitovomu-prokati-zarobiv-157-mln-16112023-17300>
8. «Пес Патрон», фінансування, український дубляж: як живе сучасна українська анімація. *Веб-сайт* <http://youtu.be/6HMabPOfQ9w>
9. У японських кінотеатрах покажуть український мультфільм «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила». *Mediasat*. Веб-сайт <https://mediasat.info/uk/2023/08/07/u-yaponskyh-kinoteatrah-pokazhut-ukrayinskyj-multfilm-vykradena-prynczesa-ruslan-i-lyudmyla>
10. Фестиваль актуального мистецтва Mykolaiv ART Week: CONNECT *Веб-сайт* <https://connect.myart.org.ua>
11. MAVKA the forest song. Повнометражний анімаційний фільм Мавка. *Веб-сайт* <https://mavka.ua>

Reference

1. 8 znakovykh multfilmiv ukrainskoji animatsii. Evoliutsiia vid 1960 do 2016. Veb-sait https://espresso.tv/article/2017/10/28/evolyuciya_ukrayinskoji_animaciyi_8_znakovykh_multfilmiv
2. Besiedina T.P. Spetsyfika ukrainskoji mentalnosti: movnyi aspekt. *Nauka, relihiia, suspilstvo*. 2000. № 2. S. 4-9.
3. Briukhovetska L. I. Ukrainska animatsiia: zb. st. Kyiv : Feniks, 2018. S. 264 s.
4. Hrisheieva N.P. Sotsialno-psykholohichni aspekty vplyvu telebachennia na doshkilniat. *Pochatkova shkola*. 2001. № 8. S. 75-88.
5. Kryshtopa M. «Animatsiia yak instrument radianskoji politychnoi propahandy ta forma zberezhennia ukrainskoji kultury ta movy». *Nauk. vyd. «Etnichna istoriia narodiv Yevropy»*. Vyp. 62, Kyiv, 2020. S. 150-156.
6. Marakhovska K. D. «Fenomen ukrainskoji animatsii: istorychnyi kontekst». *Nauk. zap. Mizh nar. humanit. un-tu*. Vyp. 31. Odesa, 2019. S. 157-160.
7. Multfilm «Mavka. Lisova pisnia» zibrav u prokati \$20 mln. Forbes.ua. Veb-sait <https://forbes.ua/news/multfilm-mavka-lisova-pisnya-u-svitovomu-prokati-zarobiv-157-mln-16112023-17300>
8. «Pes Patron», finansuvannia, ukrainskyi dubliazh: yak zhyve suchasna ukrainska animatsiia. *Veb-sait* <http://youtu.be/6HMabPOfQ9w>
9. U yaponskykh kinoteatrakh pokazhut ukrainskyi multfilm «Vykradena pryncsesa: Ruslan i Liudmyla». *Mediasat*. *Veb-sait* <https://mediasat.info/uk/2023/08/07/u-yaponskyh-kinoteatrah-pokazhut-ukrayinskyj-multfilm-vykradena-prynczesa-ruslan-i-lyudmyla>
10. Festyval aktualnoho mystetstva Mykolaiv ART Week: CONNECT *Veb-sait* <https://connect.myart.org.ua>
11. MAVKA the forest song. Povnometrazhnyi animatsiinyi film Mavka. *Veb-sait* <https://mavka.ua>

ANIMATION AS A SPECIFIC CULTURAL PRODUCT IN THE ARTISTIC PRACTICE OF UKRAINE

Stashuk Oleksandr – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Fine and Decorative and Applied Arts, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Stashuk Mykhailo – seeker of the Master's degree in specialty 034 «Cultural Studies», Rivne State Humanitarian University, Rivne

The problem of the essence of domestic animation is being considered, its role in the structure of artistic practice is being established; the essence, directions, and intensive pace of animation development in Ukraine in recent years are being revealed. Specific attention is paid to the social and cultural influence that domestic cartoons have on viewers, as well as their role in the formation of cultural identity and the reflection of wartime realities in these works of art. The social and cultural component of Ukrainian cartoons is analysed.

Key words: animation creativity, Ukrainian animation, traditions in cartoons, development of animation in Ukraine, heroic images.

UDC 483.77.2

ANIMATION AS A SPECIFIC CULTURAL PRODUCT IN THE ARTISTIC PRACTICE OF UKRAINE

Stashuk Oleksandr – Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Fine and Decorative and Applied Arts, Rivne State Humanitarian University, Rivne

Stashuk Mykhailo – seeker of the Master's degree in specialty 034 «Cultural Studies», Rivne State Humanitarian University, Rivne

The *relevance of the problem* lies in considering animation as a unique cultural phenomenon, its influence on the formation of national cultural identity, and revealing the artistic realization of Ukrainian creators in this genre. Such an in-depth approach to understanding animation as a cultural product allows highlighting its unique features, interaction with other spheres of culture and art, as well as development prospects in the environment of modern society.

The *methodology of scientific search* involved the use of various methods, including the *method of historical reconstruction*, which made it possible to identify the specifics of film production; *culturological method*, which provided an opportunity to find out the essence of animation and its role in the creation of a cultural product; the *method of analysis and synthesis*, which made it possible to obtain the current result. Furthermore, well-known and new currents in world animation have been analysed, the influence of the social and cultural context on artistic practice has been studied, and public reaction and interaction with the audience have been investigated. In general, the methodology is based on a systematic and in-depth study of the chosen topic, the analysis of various sources and the study of issues that arise during the study of animation in the context of the cultural practice of Ukraine.

The *scientific novelty* lies in the study of animation as a specific cultural product in the artistic practice of Ukraine. The paper covers various aspects of animation, including historical development, cultural influences, social and cultural context, etc. The weight of the article lies in revealing the unique features of Ukrainian animation, which arise under the influence of cultural, economic, and political factors.

The *practical significance* of the paper points to the role of Ukrainian animation in cultural exchange, emphasizing how it can serve as a tool for spreading Ukrainian culture and traditions abroad. This can be of practical significance for the Ukrainian international community and can contribute to attracting attention to Ukrainian culture through animated works, which is especially important in today's globalized world.

Keywords: animation creativity, Ukrainian animation, traditions in cartoons, development of animation in Ukraine, heroic images.

Надійшла до редакції 01.12.2023

УДК 725.94:711.01(477.8)

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ КОНОТАЦІЇ В ПАМ'ЯТНИКАХ І МЕМОРІАЛАХ УКРАЇНИ 2000-2021 РР.

Єфімова Анна Вікторівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри менеджменту мистецтва,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
провідний фахівець із виставкової діяльності
<https://orcid.org/0000-0001-6452-9497>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.692>
a.yefimova@lnam.edu.ua

Гончарук Олександр Віталійович – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри скульптури, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0002-4516-9518>
o.honcharuk@lnam.edu.ua

Зосереджено увагу на питаннях ретрансляції культурної пам'яті, втіленої у меморіальних мистецьких об'єктах у публічному просторі. Досліджено які історичні події, постаті чи ідеї опинилися у фокусі суспільного інтересу і отримали втілення у скульптурних пам'ятниках і меморіальних комплексах у період 2000-2021 рр. як формах фіксації колективної культурної пам'яті. Останнє двадцятиліття є актуальним для вивчення з огляду на суспільно-політичні події та стрімку динаміку мистецьких процесів, зокрема у площині комемораційних художніх практик у просторі міста. Наразі дана проблематика не отримала належного місця у науковому дискурсі, а її комплексне вивчення є важливим у контексті драматичних подій сучасної російсько-української війни. Акцентовано на формальних, стилістичних та концептуальних підходах до реалізації меморіальних арт-об'єктів у різних містах України, досліджено репрезентативні зразки, на основі яких простежуємо певні тенденції. Серед них – наслідування радянської монументальної естетики у пам'ятниках національним героям та подіям, еklekтизм, мілітарна тенденція з тяжінням до надмірного реалізму, стихійність та «кітчевість» появи

нових «місць пам'яті», новаторські концептуальні рішення. Встановлено, що осмислення попереднього досвіду дасть змогу виокремити ключові вектори того якими повинні бути нові напрямки роботи із колективною пам'яттю в публічному просторі і в яких, суголосних часу, художніх формах вона може бути втілена.

Ключові слова: пам'ятники, меморіали, скульптура, публічний простір, сучасне мистецтво, культурна пам'ять, арт-об'єкт, художні практики, реалізм, українське мистецтво.

Постановка проблеми. Пам'ятники та меморіали можуть відображати цінності, важливі історії та силу суспільно-політичних ідеалів, а також вони служать нагадуванням про те, що історія не тільки на сторінках книг, але й навколо нас. Відтак, пропонується тематика є актуальною в українському контексті, де пам'ятники і меморіали в публічному просторі становлять особливий інтерес для досліджень із позицій культурології та мистецтвознавства. За останні два десятиліття частішають дискусії щодо спорудження великої кількості пам'ятників, їх художніх якостей, культурно-символічних аспектів та історичної доцільності. Особливо гостро це питання постає зараз, в обставинах російсько-української війни, коли щоденно стикаємося з трагічними подіями, небаченими до цього людськими втратами, з'являються нові місця пам'яті із якими в майбутньому доведеться працювати. Щоб належним чином вшанувати пам'ять новітніх героїв та драматичних подій нашої історії, важливо знайти нові, якісні форми фіксації колективної пам'яті в публічному просторі. Першим кроком тут є дослідження попереднього досвіду та кращих світових практик, що в подальшому дасть змогу сформуванню певне теоретичне підґрунтя для роботи з пам'яттю та історичною травмою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема культурної пам'яті вже давно стала об'єктом зацікавлення науковців різних сфер. Її дослідження найчастіше мають міждисциплінарний характер та розкривають широкий діапазон проблем. Однак у межах даної статті звертаємось до тих напрацювань, де тематика розкрита в ключі втілення колективної пам'яті в мистецьких об'єктах, символічного маркування міського ландшафту та культурно-історичних сенсів які транслюють у публічний простір. Серед таких досліджень важливим є фундаментальна праця А. Ассман [1], де вона розкриває різні культуротворчі та мистецькі аспекти культурної пам'яті; публікація О. Набок [2], що досліджує аспект маркування пам'ятником простору як такого, на який поширюється певна культурна традиція; А. Киридонна [3], який порушує питання понятійно-категоріального апарату студій пам'яті як нового дослідницького напрямку та ін. Однак з огляду на хронологічні рамки, в Україні не знаходимо досліджень цієї проблематики власне з позицій культурології та мистецтвознавства, що і визначає наукову новизну даної статті.

Відтак, дана наукова розвідка має на меті дослідити культурно-історичні конотації в пам'ятниках та меморіалах України останнього двадцятиліття як основних формах комеморативних мистецьких практик у публічному просторі, окреслити їх художні особливості, простежити певні закономірності та тенденції з фокусом на соціальний контекст.

Виклад основного матеріалу. Так, під впливом культурних трансформацій межі ХХ-ХХІ ст. у світі переосмислюється та по-новому інтерпретується проблема культурної пам'яті, яка втілена у мистецьких творах. Починаючи з 1970-х років простежується тенденція повернення мистецтва до теми пам'яті. Митці почали розвивати нові показові форми мистецтва як пам'яті. Першими з проблемами колективної пам'яті почали працювати західнонімецькі художники, які розвинули концепцію контр монумента (альтернативної форми меморіалу), апелюючи здебільшого до травматичної проблематики Голокосту. Художники, серед яких С. Левіт, Й. Герц, Х. Хохайзель, Г. Демніг, П. Айзенман та ін. пропонують у публічному просторі багатозначні меморіальні об'єкти, звернені проти самих себе: «зникаючи, невидимі, мобільні та інколи навіть потворні, які не документують вольовий акт пригадування, що долає смерть, а підводять баланс масштабам втрати» [1; 377]. Відтак, концепція контр монумента, яку розвинув та утвердив дослідник Джейс Янг ще у 1980-х роках, суттєво вплинула підхід до меморіальних об'єктів у публічному просторі в культурі Західної Європи та США і є актуальною до нині. В той же час, дослідниця комеморативних практик А. Ассман стверджує, що тенденція зацікавлення художників тематикою культурної пам'яті досі не досягла кульмінації [1; 376], що дає підстави замислитись, як це захоплення пам'яттю розвиватиметься надалі і в яких ще художніх образах може втілитись. Через довготривалу ізоляцію і потужний вплив радянського монументального мистецтва, в Україну ці явища і процеси почали проникати із суттєвим запізненням.

На початку 2000-х рр. в українських пам'ятниках та меморіалах досить виразно продовжується розпочатий у 1990-х курс на утвердження національної ідентичності у новоствореній державі. У великих містах з'являється велика кількість пам'ятників визначним історичним подіям та знаковим постатям. До прикладу, скульптури Майдану Незалежності, пам'ятники засновникам Києва 2000 р., Леся Курбасу 2002 р., В. Чорноволу 2006 р. у Києві та ін. У них простежуємо фігуративні рішення, експресивну динаміку та своєрідний еkleктизм, що притаманний скульптурній стилістиці початку нульових.

Разом із тим, виразно окреслилася тенденція наслідування радянської монументальної естетики у пам'ятниках героям національно-визвольної боротьби, що викликає культурний парадокс. Так, у Львові, Івано-Франківську та Тернополі протягом 2008-2009 рр. з'явилися практично тиражовані пам'ятники С. Бандері, які асоціативно апелюють до кращих зразків «вождів» монументальної пропаганди. Тут виникає певний культурно-історичний конфлікт у сприйнятті таких об'єктів, які ще роками транслюватимуть тоталітарну естетику при цьому увіковічуючи українських національних героїв.

Водночас у великих містах прослідковуємо символічне маркування міського простору пам'ятниками, що апелюють до мультикультурного, локального контексту. За своїми художніми якостями ці об'єкти в більшості наслідують стилістику європейської міської скульптури: позбавлені постаменту та співмірні людині, іноді із елементами іронії та шаржу, вони часто націлені на взаємодію із глядачем (жанрові скульптури Одеси, Львова, Харкова, Києва, міні-скульптури Ужгорода та ін.). Проте, часто зустрічаються і досить непрофесійні «кітчеві» зразки. Загалом міські скульптури найчастіше позбавлені складного змісту, а втілюють собою культурних діячів різних історичних періодів, персонажів або символи локального фольклору, літературних творів, легенд тощо. Разом із тим, вони відіграють важливу участь у формуванні міської ідентичності та символічного маркування простору, стають популярними туристичними локаціями. Це теж свого роду меморіальні об'єкти, що транслюють у соціум певні культурно-історичні сенси і є доступними для сприйняття широким загалом. Тому важливо не нівелювати їх комемораційну функцію і усвідомлювати, що їх поява у публічному просторі не може бути стихійною. Адже досить часто встановлення такої скульптури є приватною ініціативою або комерційним проектом.

Ще однією виразною культурною тенденцією 2000-х є своєрідна «пам'ятникоманія», коли з великою інтенсивністю з'являються численні пам'ятники, дискусійні за формою і змістом. До прикладу, парадоксальна ситуація виникла у Львові у 2019 р.: коли до однієї пам'ятної дати – 100-річчя ЗУНР в місті одночасно з'явилося два повноцінних меморіальних об'єкти, що вшановують героїв Західноукраїнської Народної Республіки та Української Галицької Армії. Це викликало значне обурення громадськості, зокрема у культурно-мистецькому середовищі. Однак, ще більший резонанс спровокував скандальний пам'ятник Ксаверу Моцарту 2021 р., що можна віднести і до попередньої категорії. Ця нетипова для Львова скульптура авторства віденського митця С. Швайкерта, присвячена сину відомого композитора Вольфганга Амадея Моцарта, який певний час проживав у Львові. Об'єкт подаровано місту та встановлено без попередніх громадських обговорень. Оминаючи питання художньої якості, цікавим у даному випадку є саме культурно-символічний аспект цього пам'ятника, встановленого на площі, що увічноє пам'ять про українського поета Є. Маланюка. Власне такий конфлікт історичних конотацій цього простору став однією з причин палких дискусій, адже багатьом логічним видавалося оголосити конкурс та встановити тут пам'ятник на честь українського поета. В той же час, прихильники Моцарта стверджували, що контекст простору враховано, оскільки поруч знаходиться філармонія, консерваторія і ця скульптура сприятиме актуалізації тут музичного життя [4]. Сама ж ситуація привернула увагу як фахової спільноти, так і широкого загалу до важливих питань щодо місця сучасного мистецтва в просторі міста.

Разом із тим, на початку 2010-х років в Україні почали споруджувались масштабні меморіальні комплекси, в яких можемо простежити виразний акцент на символічні конотації та більш ретельний концептуальний підхід до роботи з травматичними досвідами минулого. Репрезентативними прикладами тут можуть слугувати меморіал пам'яті жертв Голодомору у Києві 2010 р. чи пам'ятник розстріляним професорам у Львові 2011 р. Проте, після початку переломних подій української історії 2014 р. стали більш помітними трансформації художньо-меморіальних підходів і пошуки нових форм трансляції культурної пам'яті в публічному просторі, переважно молодим поколінням художників.

Революція Гідності та початок військових дій на Сході України супроводжувались трагічними наслідками із численними людськими жертвами, що знайшло своє відображення у роботі з пам'яттю. Першим прикладом може слугувати тимчасовий меморіальний арт-об'єкт глибокого концептуального змісту, який встановлено у листопаді 2014 р. навпроти Львівської ОДА та приурочено до річниці подій на Майдані. Це прозорий скляний куб, розміром 1 м³, наповнений бруківкою як символом свободи і масових протестів. Об'єкт апелював до свідомості громадян, до їхнього трактування громадянського суспільства та себе в ньому, нагадування про військове бруталне та злочинне втручання у мирні протести під час революційних подій. Також показовим у цьому контексті є концептуальний меморіал Героям Небесної сотні в Івано-Франківську 2016 р., авторства молодих художників, випускників Львівської національної академії мистецтв В. та Ю. Семків. У цьому ж році у Львові з'явився ще один приклад альтернативних підходів до роботи із пам'яттю - проект «Простір синагог», інсталяція «Увіковічення», що складається з тридцяти дев'яти кам'яних стел, на частині з яких розміщено цитати та фотографії, що актуалізують пам'ять про життя єврейської громади в місті до та після Голокосту. Поруч, де розташовувалась Велика міська синагога, світлими кам'яними плитами вимощено площу з

нанесеними контурами першого плану синагоги [5]. Символічним за формою та змістом є також пам'ятний знак жертвам Голокосту в Ужгороді 2016 р. Загалом, хоч подібні об'єкти є наразі не надто поширеним явищем, їх поява засвідчує позитивні зрушення у розвитку художньо-меморіальних практик в публічному просторі останнього десятиліття.

Паралельно з цим, після 2014 р. у багатьох містах України окреслилися і виразно мілітарна тенденція у пам'ятниках, що вшановують полеглих воїнів АТО/ООС. Це найчастіше надмірно реалістичні композиції, що зображають військових в амуніції та зі зброєю в руках, часто на постаменті та на фоні символічного архітектурного елементу. Такі зразки знаходимо у Кривому розі (2016 р.), Черкасах (2020 р.), Житомирі (2021 р.) та ін. Також при дорогах, у малих містах з'явилося чимало пам'ятних знаків, стел, хрестів, меморіальних таблиць, що увічнюють пам'ять полеглих військових і трагічних подій та беруть участь у символічному маркуванні простору. Загалом, у цьому контексті варто звернути увагу на символічний потенціал спонтанних місць пам'яті, які ще протягом багатьох десятиріч транслюватимуть певні історичні сенси [2]. Особливо актуальною ця проблематика стає зараз, в умовах повномасштабної війни, коли кількість травматичних «місць пам'яті» зростає з кожним днем і виникає потреба їх фіксації, маркування з метою увіковічення.

Окремо варто наголосити, що принципово новий підхід до роботи з культурно-історичною пам'яттю в публічному просторі та звернення до західних концепцій монументу вже демонструють ряд меморіальних комплексів останніх п'яти років (як реалізованих так і запланованих проєктів). Показовим є великий архітектурний Меморіал Героям небесної сотні у Львові 2019 р., як символічний простір пам'яті, рефлексій та переосмислення, в якому глядач є невід'ємною частиною контексту. Подібними за змістом є і проєкти меморіалів Героям Небесної Сотні у Києві (2018 р.) та Рівному (2020 р.), які наразі не реалізовані. Доволі сучасне вирішення має меморіал пам'яті загиблим киянам-учасникам АТО/ООС у Києві 2021 р., що є, мабуть, останнім пам'ятником встановленим до повномасштабного вторгнення. Також, промовистим експериментом в контексті роботи з пам'яттю та історичною травмою стала інсталяція відомої художниці М. Абрамович «Стіна плачу», реалізована у меморіальному комплексі жертв Голокосту «Бабин Яр» у Києві до 80-річчя трагедії. Стіна, довжиною сорок метрів і висотою три метри, що відсилає до Стіни плачу в Єрусалимі, складається з українського антрациту та кристалів гірського кварцу, привезених із Бразилії. Однак саме таке художнє рішення також породило чимало дискусій в середовищі істориків та арт-критиків [6]. Відтак простежуємо, що в останні роки в Україні посилюється інтерес до концептуальних меморіальних практик, який важливо актуалізувати надалі та вводити цю проблематику в фаховий науковий дискурс.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Охарактеризувавши культурно-історичний контекст пам'ятників та меморіалів України останнього двадцятиліття, зосередимо увагу та ключових тезах проведеного дослідження. Насамперед, загальноновизнаним є той факт, що за період Незалежності в Україні простежується своєрідна тенденція до «пам'ятникоманії», коли у містах стрімкими темпами з'являються численні меморіальні об'єкти, часто доволі сумнівної художньої якості та змісту, який вони транслюють у соціум. Крім того, офіційні пам'ятники, що вшановують національних героїв чи події інколи частково або повністю наслідують естетику радянського монументалізму і відповідно несуть певну негативну історичну конотацію на символічно-асоціативному рівні. Також стихійно з'являються численні міські скульптури, часто іронічні персонажі та сюжети з локальної історії, що стають популярними туристичними об'єктами, транслюючи в публічний простір культурно-історичні сенси.

Водночас, за останнє десятиліття з'явилися сучасні меморіальні об'єкти, які не є фігуративними пам'ятниками, а вже більше наслідують західні концепції монументу, простежуємо пошуки нових форм роботи з пам'яттю. Новітні меморіали є своєрідними просторами пам'яті, рефлексій та індивідуальних роздумів над складною культурно-історичною проблематикою. Разом із тим такі форми не завжди залишаються до кінця зрозумілими широкому загалу, то ж паралельно продовжують з'являтися скульптурні фігуративні пам'ятники, що вшановують полеглих військових або ж трагічні події новітньої історії України. Найчастіше вони вже позбавлені надмірного пафосу монументалізму, гігантоманії, не мають високих постаментів, а більше наближені до глядача. В цьому контексті після 2014 р. можемо говорити також про певну мілітарну тенденцію у пам'ятниках.

Сьогодні важливо порушувати питання про те якими будуть пам'ятники та меморіали після 2022 року, які комемораційні практики важливо застосовувати щоб не повторювати негативних досвідів минулого та продемонструвати якісно новий підхід до роботи із пам'яттю у публічному просторі. Із початком повномасштабного вторгнення проблема комеморації стає особливо актуальною, тому що з огляду на масштаби щоденних трагедій, динаміку нових «місць пам'яті» і небачений до цього травматичний досвід суспільства, важливо переосмислити і художні методи фіксації пам'яті, які

трансляватимуть нашу історію майбутнім покоління. Першим кроком тут може стати належно сформоване теоретичне підґрунтя, що і зумовлює перспективи подальших досліджень у цьому напрямку.

Список використаної літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Набок С. Пам'ятник як маркер: особливості функціонування в публічному просторі в контексті політики декомунізації в Україні. *Наук. зап. Ін-ту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2018. № 3-4. С. 193–2014.
3. Киридон А. М. Студії пам'яті у соціогуманітарному мейнстрімі України: осмислення перспективи. *Історична пам'ять*, 2015. № 32. С. 9-22. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ip_2015_32_3 (дата звернення 4.12.2022).
4. Терещук Г. Увічнення пам'яті «Львівського Моцарта» спричинило суперечки у Львові. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/motsart-muzyka-lyniv-skulptura/31370657.html> (дата звернення 27.11.2022)
5. Пам'ять без пам'ятника. Як у Львові відновили пам'ять про старий єврейський квартал. *Західнет*. URL: https://zaxid.net/pamyat_bez_pamyatnika_n1522578 (дата звернення 23.11.2022)
6. Марина Абрамович відкрила у Бабиному Яру «стіну плачу» з бразильськими кристалами. *Хмарочос*. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2021/10/07/maryna-abramovych-vidkryla-u-babynomu-yaru-stinu-plachu-z-brazylskymy-krystalamy-foto/> (дата звернення: 23.11.2022).

References

1. Assman A. Prostory spoghadu. Formy ta transformaciji kuljturnoji pam'jati. Kyiv : Nika-Centr, 2012. 440 s.
2. Nabok S. Pam'jatnyk jak marker: osoblyvosti funkcionuvannja v publichnomu prostori v konteksti polityky dekomunizaciji v Ukrajinі. *Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonacionalnykh doslidzhenj im. I. F. Kurasa NAN Ukrajinu*. 2018. # 3-4. S. 193–2014.
3. Kyrydon A.M. Studiji pam'jati u socioghumanitarnomu mejnstryimi Ukrajinu: osmyslennja perspektyvy. *Istorychna pam'jatj*, 2015. # 32. S. 9-22. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ip_2015_32_3 (data zvernennja 4.12.2022)
4. Tereshhuk Gh. Uvichnennja pam'jati «Ljvivs'kogho Mocarta» sprychynilo superechky u Ljvovi. *Radio Svoboda*. URL:<https://www.radiosvoboda.org/a/motsart-muzyka-lyniv-skulptura/31370657.html> (data zvernennja 27.11.2022)
5. Pam'jatj bez pam'jatnyka. Jak u Ljvovi vidnovyly pam'jatj pro staryj jevrejs'kyj kvartalju Zakhidnet. URL: https://zaxid.net/pamyat_bez_pamyatnika_n1522578 (data zvernennja 23.11.2022)
6. Maryna Abramovych vidkryla u Babynomu Jaru «stinu plachu» z brazyl's'kymy krystalamy. *Khmarochos*. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2021/10/07/maryna-abramovych-vidkryla-u-babynomu-yaru-stinu-plachu-z-brazylskymy-krystalamy-foto/> (data zvernennja: 23.11.2022).

CULTURAL AND HISTORICAL CONNOTATIONS IN MONUMENTS AND MEMORIALS OF UKRAINE 2000-2021

Yefimova Anna – PhD, Associate Professor in Art Management Department, leading specialist in exhibition Activity, Lviv National Academy of Arts, Lviv
Honchruk Oleksandr – PhD, Associate Professor in Sculpture Department, Lviv National Academy of Arts, Lviv

The proposed research focuses on the issues of retransmission of cultural memory embodied in memorial art objects in public space. In particular, it was investigated which historical events, figures or ideas were in the focus of public interest and were embodied in sculptural monuments and memorial complexes in the period 2000-2021 as forms of fixation of collective cultural memory. It is the last twenty years that we consider relevant for study in view of socio-political events and the rapid dynamics of artistic processes, including in the area of commemorative artistic practices in the urban spaces. Currently, this problem has not received its proper place in the scientific discourse, and its comprehensive study is extremely important in the context of the dramatic events of the current Russian-Ukrainian war. Attention is focused on formal, stylistic and conceptual approaches to the implementation of memorial art objects in various cities of Ukraine. Representative samples are studied, on the basis of which we can trace certain trends. Among them, we can single out imitation of Soviet monumental aesthetics in monuments to national heroes and events, eclecticism, some military trend with a tendency towards excessive realism, the spontaneity and «kitsch» of the appearance of new «places of memory» and innovative conceptual solutions. It has been established that the understanding of previous experience will enable us to single out the key vectors of what should be the new directions of work with collective memory in public space and in which artistic forms, consistent with time, it can be embodied.

Key words: monuments, memorials, sculpture, public space, modern art, cultural memory, art object, artistic practices, realism, Ukrainian art.

UDC 725.94:711.01(477.8)

CULTURAL AND HISTORICAL CONNOTATIONS IN MONUMENTS AND MEMORIALS OF UKRAINE 2000-2021

Yefimova Anna – PhD, Associate Professor in Art Management Department, leading specialist in exhibition Activity, Lviv National Academy of Arts, Lviv

Honchruk Oleksandr – PhD, Associate Professor in Sculpture Department,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

The aim of this paper is to investigate cultural-historical connotations in monuments and memorials of Ukraine of the last twenty years as the main forms of commemorative artistic practices in public space; to outline their artistic features, to trace certain trends with a focus on the social and cultural context.

Research methodology. Six main publications that directly relate to the topic of the article and helped to reveal key aspects (monographs, scientific publications and media articles) were considered. Methods of observation, analysis and synthesis were applied.

Results. It has been established that during the period of Independence in Ukraine, a peculiar tendency towards «monument mania» can be traced, when numerous memorial objects appear in cities at a rapid pace. In addition, official monuments commemorating national heroes or events often imitate the aesthetics of Soviet monumentalism and, accordingly, carry a certain negative historical connotation at the symbolic and associative level. At the same time, over the last decade, contemporary memorial objects have appeared. We trace the search for new forms of working with memory but such forms do not always remain fully understood by the general public. In parallel, sculptural figurative monuments commemorating fallen soldiers continue to appear. In this context, after 2014, we can also talk about a certain military trend in monuments.

Novelty. Considering the chronological framework of the research and its scientific novelty, there are still no fundamental scientific works on this topic. It has been found the research issues has not received its proper place in the scientific discourse, and its study is very important in the context of the dramatic events of the current Russian-Ukrainian war.

The practical significance. The understanding of previous experience will enable us to single out the key vectors of new directions of work with collective memory in public space and in which artistic forms, consistent with time, it can be embodied. Ukrainian scientists and art educators may find the information contained in this article useful for developing art practices in public spaces. The material can also be used for the special courses for the students, in particular future sculptors.

Key words: monuments, memorials, sculpture, public space, modern art, cultural memory, art object, artistic practices, realism, Ukrainian art.

Надійшла до редакції 25.10.2023 р.

УДК 75.046.3:27-31

СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ ІКОНИ «ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЬОГО» У КОНТЕКСТІ ІСИХАСТСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Осадча Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, ректор,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну ім. Михайла Бойчука, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-4990-6412>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.693>
helen.osadcha@gmail.com

Зроблено спробу розкрити символічний аспект ікони «Преображення Господнього» в контексті східної традиції християнського вчення – ісихастської антропології. Запропоновано трактувати іконографічний сюжет Преображення як «топографічну мапу», в якій схематично окреслюються основні етапи на шляху до духовного вдосконалення. Особливу увагу приділено значенню богословського вчення про Таворське Світло і його осмислення іконографіями. Визначено основні важливі складові, які треба враховувати іконописцю, працюючи над цим сюжетом, зокрема те, що головним смисловим компонентом цього сюжету є зіставлення Божественних і тварних енергій, транслявання несотвореного і сотвореного світла.

Ключові слова: ісихастська антропологія, Таворське Світло, безпристрасний стан душі, енергійна онтологія.

Постановка проблеми. Церковне свято Преображення Господнього – центральне у християнській традиції. Воно символізує «серцевину божественної ікономії спасіння, самої можливості реального спілкування між Богом і людиною» [6; 313]. Найвищий досвід подвижництва – споглядання Нетварного Світла [13; 225], перебування в цьому світлі і сповнення ним. Через розуміння духовно-релігійного смислу цього свята відкривається і сенс буття – стати Боголюдиною і через Воскресіння дійти до етапу Вознесіння та увійти до Небесного Града. Ікона, присвячена цьому святу, є мапою, в якій наочно окреслено основні етапи шляху до духовного вдосконалення.

У момент Преображення Христос показує Свою любов до людства, що полягає в тому, що відтепер людині за допомогою дії благодаті Божої, Його Нетварних енергій відкривається можливість Богоподібності і Богоєднання. Відтепер через поєднання Світла першого дня творіння і Світла Парусії у своїй душі людина може досягти безсмертя і вічного розвитку в Богові.

Останні дослідження та публікації. У візантійському мистецтві образ Преображення посідає особливе місце, і це не випадково, адже саме євангельський сюжет на цю тему розкриває суть духовного життя. Він набув поширення в XIV ст., коли у Візантії відбувалися запеклі суперечки щодо природи Таворського Світла. Взагалі, вивчаючи історію розвитку іконопису, можемо стверджувати, що XIV ст. позначилося новим поворотним вектором, пов'язаним із богословською концепцією виявлення і трансляції в іконі Нетварного Світла.

Визначальним аспектом євангельської події Преображення Господнього є те, що Бог відтепер не є трансцендентним. Богопізнання і Богоєднання уможлиблюється завдяки Нетварним енергіям, до стягання яких може долучитися будь-яка людина. На цьому трактуванні Преображення зосереджує увагу доктор богослов'я, відомий фахівець із діаспори з досвідом викладання в університетах США і Канади Я. Креховецький, а саме: «... У Старому Завіті ніхто не міг побачити Бога й залишитися живим [14, Вих. 33: 20–22]. У Новому ж Завіті можна бачити Боже Слово у тілі, в особі Ісуса Христа, який є ще й об'явленням Отця [14, Йо. 1:1–18; 14:9]. Людині вже не загрожує смерть, коли вона наближається до Бога, навпаки вона сподоблюється обожествлення, тобто участі в Божій природі» [14, II Пт. 1:4], [9; 187].

За визначенням дослідниці іконографічних сюжетів Н. Барської, основне у Богіві є незбагненим, закритим для людини, але ця струмениста світлом енергія нею може бути сприйнята – і її явив Ісус Христос людям у Преображенні. Завдяки стягання цієї енергії людина може домогтися ідеального, просвітленого стану особистості [2; 79].

Мета статті полягає у визначенні основних символічних аспектів у трактуванні іконографічного сюжету «Преображення Господнього» в контексті східної традиції християнського вчення – ісихастської антропології – «вчення про енергійну онтологію». Наукова новизна статті містить важливі складові, які треба враховувати іконописцю, працюючи над цим сюжетом.

Виклад матеріалу дослідження. Головна ідея євангельського сюжету «Преображення Господнього» – показати справжнє призначення і покликання людини – через дію благодаті Божої за допомогою Божественних нетварних енергій – Світла просопонного – стати Боголюдиною. Несотворене онтологічне іпостасне Світло трансформує людську природу [13; 231], і, за ісихастським вченням, людина у спогляданні Таворського Світла переживає граничну зміну своїх енергій [13; 213].

Тому учні-апостоли Христа, побачивши Нетварне Світло, що випромінювалося від постаті їхнього Вчителя, впали долілиць. Проте вони не лише впали ниць і перебували у стані невагомості, – вони зображені перевертом, лежачими долілиць (іл. 1 – 4).



Іл. 1. «Преображення Господнє». Мініатюра. Візантія. XIV ст.



Іл. 2. «Преображення Господнє» з церкви Св. Юрія с. Вільшаниця (Яворівський р-н, Львівська обл.), Україна. Початок XV ст.



Іл. 3. Ікона «Преображення Господнє» із церкви Св. Дмитрія с. Жогатин (нині – Польща). XV ст.



Іл. 4. Ікона «Преображення Господнє» з с. Поляна (Миколаївський р-н, Львівська обл.), Україна. Середина XVI ст.

Як відомо, на іконах зображується не зовнішній вигляд святих, а стан їхнього ума, їхнього Духа. Тому в символічному аспекті це означає, що перевернулася, змінилася їхня свідомість, їхнє сприйняття, а отже, відкрилися нові органи для сприйняття Таворського Світла, зокрема – духовний зір. Вони налякані від усвідомлення того, що з ними відбулося. До цього моменту вони жили в «онтологічно дзеркальному світі» [15; 17], у момент «осліплення» / прозріння світ ніби вивернувся навиворіт, підкладкою нагору, і виявилось, що груба фактура матерії, шкіра цього світу завдяки їхній здатності сприймати і проводити Нетварні Божественні енергії – Таворське Світло – стає тонкою і прозорою.

Це може нагадувати експеримент із білим аркушем паперу. Якщо глянути на нього, то зрозуміло, що він має один вимір, тобто він – плоский. Під час згортання аркуша на один зворот він стане тривимірним. Якщо ж його згортати і згортати в рулон, то він зовсім не пропускатиме світла і стане щільним. Якщо ж його розкрутити, тобто повернути до початкового плоского вигляду, він усе одно мимоволі скручуватиметься. Щоб його випрямити, потрібно перегорнути аркуш іншим боком. Так відбувається і з апостолами, стан яких змінюється, коли їхня свідомість заломлюється і перегортається на 180 градусів. Їхній образ змінюється: із зовнішнього – на внутрішній.

Починаючи з XVI ст. апостоли на зображеннях спокійно сидять і споглядають сцену Преображення Христового без жодного натяку на їхнє падіння стрімголов до землі (іл. 5 – 8).



Іл. 5. Ікона «Преображення Господнє»
із с. Коніж. Судово-вишенська школа. Середина XVII ст.



Іл. 6. Ікона «Преображення Господнє» з с. Воля-Висоцька (Жовківський р-н, Львівська обл.), Україна.
Друга пол. XVII ст.



Іл. 7. Ікона «Преображення Господнє». Риботицька школа іконопису. Польща. Перша пол. XVIII ст.



Іл. 8. Ікона «Преображення Господнє» з іконостаса Скиту Манявського. Йов Кондзелевич. 1698–1705 рр.

Це означає, що поступово втрачався основний богословський зміст іконографії сюжету, який полягав у метаної – трансформації свідомості за допомогою дій просопонного світла – нетварних енергій Бога. Проте в іконах до XVI ст. апостоли ще зображені під дією Нетварного Світла: вони осліплені ним і сприймають його як Божественний морок, і це можна зрозуміти: свідомість людини, зазвичай, перебуває в стані коливання, тому вона не сприймає прямого вертикального променя Світла Нетварного, адже їй доступний переважно лише відбитий скісний промінь світла тварного. Апостоли вже побачили просопонне світло духовним зором, і, хоча не могли сприймати його безпосередньо, все одно це є свідченням подолання розколу свідомості. За словами святого Симеона Нового Богослова, ум, з'єднаний з Богом, стає як світло. Ум тоді і є світлом та може бачити світло, тобто Бога [8; 146].

Крім того, в євангельському сюжеті Преображення показано, що трансформується не лише стан свідомості людини, а й Всесвіт. Від дії незримой сили вся природа прокидається, приводиться в рух – гори здаються рухомими субстанціями, які, немов хвилі, здіймаються до небес [17]. І це зрозуміло: так уся природа у момент Преображення Господнього реагує на явлення в славі несотвореного Божественного світла Пресвятої Трійці. Це несотворене світло є енергією, в якій Бог відкривається весь, повністю; бачення Його є зустріч «віч-на-віч», таємницею Восьмого дня [6; 314].

Щоб наочно показати дію Божественних енергій, тканина ікони, присвячена євангельському сюжету Преображення Господнього, має стати світловою *променеподібною онтологічною просторовістю*, вся поверхня іконного поля має випромінювати світло, все повинно наповнитися ним і все в ньому таємничим чином мусить видозмінитися [8; 139]. Ще однією важливою смисловою складовою є те, що в цьому іконографічному сюжеті відбувається *заломлення простору – зіставлення Божественних і тварних енергій*, зображення «відблиску небесної слави на землі» [9; 186]. Іконописцю треба знайти художні методи, щоб переконливо транслювати в іконі дві природи світла: несотворене і сотворене.

Тому головною категорією в іконографічному ізводі цього сюжету є Світло. Саме Воно організовує форму в потоки колірної світла і світлого кольору [4]. З огляду на це закономірно, що в XIV ст. богословське вчення про стягання Нетварного Світла відобразилося не лише в іконографії, а й системі освітлення храмів. Ще у XII ст. характер світла у давньоукраїнських храмах визначався розміреністю і врівноваженістю [11; 158]: в інтер'єрі храму освітлення розподілялося рівномірно, без яскравих потоків або пучків світла, зони храму були майже без темних кутів. Архітектори прагнули повсюдно забезпечити освітленість, навіть там, де освітлення з тих чи інших причин було утруднене [11; 153].

У XIV ст. система освітлення храмів відзначається нерівним, драматичним характером. Світло розподіляється за принципом ієрархічних зон, поділених на п'ять рівнів. Нижній ярус храму, що знаходиться ближче до землі, є найтемнішою за освітленням зоною. Світло на цьому рівні проникає лише через двері, проте чим вище до бані храму, тим освітлення стає яскравіше.

Найосвітленіша зона – верхній ярус, освітлення в якому забезпечується вікнами, розміщеними по діаметру барабана храму. Дві інші зони, що передують найосвітленішій частині храму відзначаються хрестоподібним освітленням, тобто утворюють перехресні смуги, які розходяться розтрубом у просторі храму [11; 149], підкреслюючи його хрестоподібність та акцентуючи увагу на символічному образі хреста [11; 148]. Головним було – висвітити вівтарну зону храму, заливши склепіння в напівтемряві, у «сірій зоні» сутінок [11; 154].

Характерною особливістю такого освітлення є драматичний контраст між нижньою темною зоною храму і горішньою освітленою [11; 150], що створює ефект присутньої в інтер'єрі таємниці. Це містичне відчуття досягається за допомогою «гострого» світла, що нагадує своєрідні прожектори, що струменіють у храмі, пересуваючи снопи світла за принципом річної екліптики сонця. Отже, контрастне освітлення в просторі храму набувало сум'ятливого, схвильованого ефекту, що посилювало молитовний настрій [11; 159] і містичне сприйняття під час богослужінь. Тобто світло розумілося як інструмент духовної трансформації.

В іконописі метафізика світла у символічному аспекті теж має досить чітку структуру онтологічної ієрархії [16; 40], і не лише в контексті виявлення ступеня світлових плям на постатях святих, зображених на іконі, а й у технічному контексті, – у чіткій послідовності написання пробілів, а також їхньої інтенсивності. Метод роботи іконописця – «поступове висвітлення» [6; 199]: від прозорих – напівпрозорих – до пастозних світлих кольорів з обов'язковою умовою збереження світла левкасу, що символізує Світло першого дня творіння [1], яке має просвічуватися крізь усі фарбові шари ікони. «Світло першого дня творіння було сходом Таворського Світла, і саме у цій світлоносній субстанції Своєї Слави Бог протягом шестиденного «послідовного висвітлення» створював космічне буття людини» [6; 200 – 201].

Отже, робота іконописця – це священне таїнство, подібне до творення Богом світу. Складне завдання, яке постає перед іконописцем, полягає в тому, щоб через кольори, які символізують «ризи світла» [7; 37], показати власне світло, зробити так, щоб кожна ікона струменіла Таворським Світлом, особливо якщо йдеться про ікону «Преображення». Тобто головне в іконі, за принципом структури хреста, – знайти синергію світла і кольору.

Давні іконографи намагалися показати, що колір має неоднорідну щільність, де він може бути настільки прозорим, що втрачає всі свої якості та стає подібним до тонкої прозорої завіси. Проте на завісі все одно утворюються складки, але й вони не є статичними, адже зі зворотного боку дошки на них діє сила світла, що призводить до постійного руху та мерехтіння барвистих шарів, створюючи ефект перформативності колірних завіс, які одночасно і приховують, і являють понадемпіричну реальність.

Складно написати не лише Світло Нетварне, а й показати в Христі приховану під завісою плоті трансформовану людську природу, яка раптово засвітилася променистим блиском, схожим на світло блискавки. Це Світло висвітлило небо і «сріблястим відблиском пронизало весь простір ікони та холодним світінням лягло на одягу апостолів» [2; 80]. Отже, постає питання, як написати образ преображеного Христа, сповненого просопоного світла, якими художніми методами і прийомами передати яскравосяйний одяг Спасителя, випромінюючий сліпучо-біле світло, яке можна порівняти з блискучим сяйливим на сонці снігом?

Парадокс полягає в тому, що білий одяг Христа пишеться без використання білил. Плав – «ризи» Світла [7; 37] – пишуться в такій послідовності кольорів: розкриш – фіолетового кольору, перша плав – рожевого, друга плав – синього, третя – зеленого. Врешті, отримуємо білий. Звичайно, пробіли пишуться з невеликою кількістю колірних білил, проте саме через плав в іконописі передається колір, і результатом є білий світлосяйний колір одяг Христа [5].

Тепер від символіки світла і кольору у сюжеті «Преображення Господнього» звернемося до символічного трактування образів пророків та апостолів, представлених у цій євангельській події. За сюжетом поруч із Христом зображуються два пророки – Мойсей та Ілля. Чому саме вони присутні в цьому сюжеті? Два пророки уособлюють два вектори духовного вдосконалення. Мойсей – шлях діяння, аскези, поступового сходження нагору за допомогою обрізання плоті, Ілля – шлях споглядання, містики через ввірення себе волі Божій [3].

Описуючи сцену «Преображення Господнього» євангеліст Матвій послідовно представляє трьох учнів, яких Спаситель звів на гору Тавор [14, Мт. 17:1]. Ця послідовність у перерахуванні апостолів не випадкова. Три апостоли символізують три основні чесноти християнства: Петро – віру, Яків – смирення, Іван – любов [10]. Трьом чеснотам відповідають і три промені, що розходяться від мандорли. У бесіді з купцем Мотовиловим св. Серафим Саровський говорить, що єдиний скарб, який один може бути гідним завершенням життя, – є повнота стягання Святого Духа, коли душа людська, знаходячи повноту благодаті, «світлішає Троїчною єдністю» [8; 147].

Щодо символіки трактування апостолів у контексті трьох чеснот знаємо, що Петро йшов важким шляхом аскези і тому не випадково його постать розміщується на одній вертикалі з постаттю Мойсея. Світло сліпить Петра настільки, що він не витримує його сили, падає на коліна і затуляється від нього долонею (іл. 9 – 10). Він ще не готовий кардинально змінити світогляд, переосмислити власний шлях подвижництва: йому раптом відкрилася інша реальність, до якої, за його переконаннями, власними зусиллями неочікувано прийти неможливо.



Іл. 9. Ікона «Преображення Господнє» з с. Яблунів (Гусятинський р-н, Тернопільська обл.), Україна. Друга пол. XVI ст.



Іл. 10. Ікона «Преображення Господнє». Гретта Леско. Польща. XXI ст.

Натомість Іван Богослов – єдиний з трьох апостолів, який не закривається від Світла. Його постать перекинута стрімголов. Це означає, що з ним уже відбулася метанойя – зміна ума. Він, звичайно, є споглядальником. На деяких іконах із цим сюжетом промені мандорли видовжуються та спрямовуються до апостолів. Найдовший і найширший промінь зупиняється саме на постаті Івана Богослова (іл. 9 – 10). Цей промінь відповідає чесноті любові. Лише любов преображає людину, помножує всі сили її душі, уможливує її перебування в просторі перекинутаго неба.

Запропонуємо ще одне трактування сюжету «Преображення Господнього». Апостоли Петро й Іван, як і пророки Мойсей та Ілля, можуть уособлювати не два окремих вектори духовного шляху, а розкривати процес послідовного духовного сходження, починаючи з аскези і закінчуючи спогляданням. У цьому випадку один шлях не відмінняє інший, не суперечить йому, але водночас має логічне продовження.

Отже, у цій інтерпретації апостол Петро втілює етап духовного сходження, розпочатий пророком Мойсеєм під час *виходу* з єгипетського рабства – з рабства гріха. Вихід з Єгипту «форми» є початком духовного шляху – наверненням. Далі йде етап очищення – *ходіння* пустелею, а потім – *сходження* на гору Синай. Але ці етапи аскетичного подвигу пов'язані зі Старим Завітом, зі шляхом

апостола Петра. Новий Завіт починається з етапу безпристрасності: «Коли хто хоче йти слідом за мною, нехай відречеться себе самого, й візьме хрест свій, та й іде слідом за мною» [14, Мт. 16: 24].

Переходи подвижника з рівня на рівень на початку шляху відбуваються роками [13; 145]. Можна протягом тривалого часу бути на етапі очищення / аскези, намагаючись торувати шляхом Петра, проте з аскетичної сходинки подвижник власними силами не здатний зійти до щаблів містики. Лише за допомогою дії благодаті він раптом стрімко *підноситься / переводиться* на етап містики і споглядання.

Етапу містики передуює етап безпристрасності, характерний для апостола Якова. Саме він уособлює смиренний стан свідомості. Невпинне сходження людини (епектасіс) на цьому етапі ніби зупиняється перед незбагненними висотами містики [13; 143]. Подвижницький подвиг не зупиняється і не припиняється, однак зупиняється подальше сходження, тому що наступний щабель вищий, аніж щабель безпристрасності, – це вже не сходження ума, а його захоплення [13; 143].

Останній етап відповідає апостолу Івану, і тому не випадково в сюжеті Преображення його зображають на вертикальній лінії або з постаттю Христа, або ж із постаттю пророка Іллі, який уособлює перехід до безпристрасного стану. Бог підніс / захопив пророка Іллію на небо, скинув із нього плащ-милоць, тобто за допомогою сили Божої Ілля скидає з себе ветхого чоловіка, і раніше за смерть тіла вже відроджується його душа. Саме на цьому етапі відбувається воскресіння душі, перш ніж воскресіння тіла [13; 146]. Цей стан раптового піднесення ума преображає тіло людини таким чином, що воно стає вже нетлінним [13; 146], «божественна пристрасть» стає панівною енергією в людині [13; 241]. В амбівалентному стані рухомого спокою відбувається подія «раптом», з якої починається *буттєва антропологічна зміна*. Вона не пов'язана ні зі спокоєм – поки це ще спокій, ні з рухом – поки ще продовжується рух. Від дивного моменту «раптом» змінюється рухоме, яке переходить у спокій, водночас і спокійне переходить у рухоме [13; 304].

Отже, ікона «Преображення» демонструє основні три етапи духовного сходження: від етапу очищення / катарсису / аскези через етап смирення / безпристрасності і теозису до Богоспоглядання / Богоєднання, тобто до досконалості і кенозису, що корелюється з життєвим циклом плодового дерева: цвітіння – катарсис, плодоношення – теозис, проростання насінини – кенозис. Преображення – теозис – символізує середину шляху душі до Небесного Града і знаменується граничним безпристрасним станом і смиренням, яке уособлює апостол Яків.

Якщо розглядати весь шлях духовного вдосконалення, то можна помітити, що його топографічна траєкторія відповідає фігурі ромба, яку пропонуємо трактувати як кристал (див. схему 1), яким має стати душа людини.

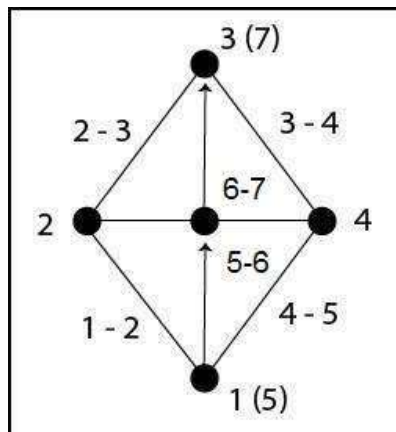


Схема 1. Основні етапи духовного сходження

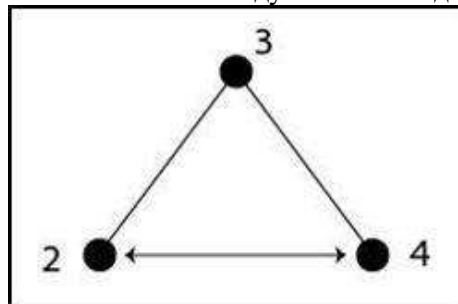


Схема 2. Шлях зваби

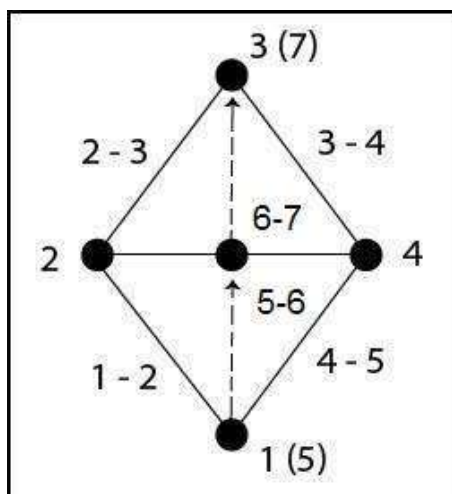
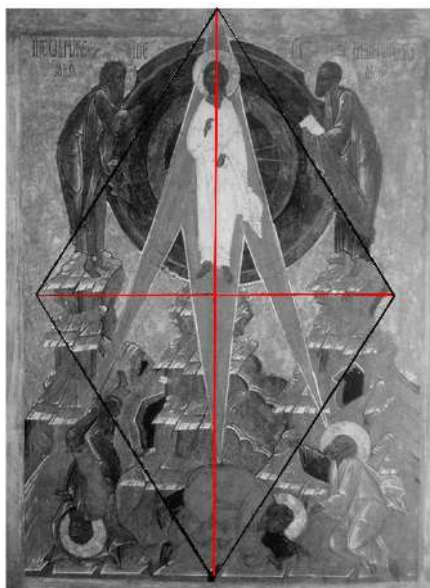
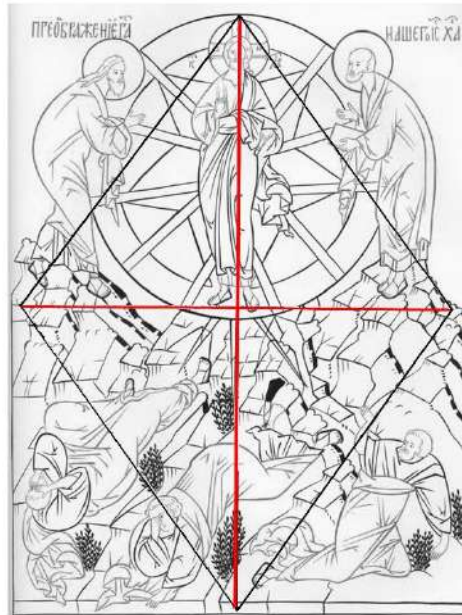


Схема 3. Основні етапи духовного сходження в контексті Нового Завіту.
Пунктирною лінією позначено той шлях, який не пройшов Мойсей

Як видно із запропонованих схем на сюжет Преображення (іл. 11 – 12), каркас композиції цього сюжету окреслюється в чітку структуру ромба, в яку вписано хрест.



Іл. 11. Ромбоподібна структура композиції на сюжет «Преображення Господнього»



Іл. 12. Ромбоподібна структура композиції на сюжет «Преображення Господнього»

Ромбоподібну композицію має робота українського художника-монументаліста Володимира Федька (1940 –2006 рр.), присвячена темі чотирьох євангелістів (іл. 13).



Іл. 13. «Чотири євангелісти». Володимир Федько. м. Київ, Україна. Полотно, темпера, 190 x 100 см. 2000 р.

У ромбоподібну структуру вписано сюжет ікони львівської художниці Зоряни Сайко «Жертва Христа» (іл. 14), де центром композиції є образ пелікана, що у християнстві символізує жертвну любов (іл. 15).



Іл. 14. Ікона «Жертва Христа». Зоряна Сайко. Львів, Україна. 2019 р.



Іл. 15. Фрагмент ікони «Жертва Христа». Зоряна Сайко. Львів, Україна. 2019 р.

У схемі представлено такі основні етапи:

- 1 – пристрасне життя;
- 1–2 – вихід з єгипетського рабства;
- 2 – ходіння пустелею (у позитивному аспекті – аскеза, у негативному – суєтність);
- 2–3 – сходження на гору Синай / Тавор;
- 3 – піднесення Іллі;
- 3–4 – сходження з гори / самозречення / кенозис;
- 4 – Гетсиманський сад / Богопокинутість / прийняття волі Божої;
- 4–5 – зішестя в пекло;
- 5 – вибудовування кристала душі, коло замикається;
- 5–6 – сходження на хрест – Розп'яття;
- 6 – Воскресіння;
- 6–7 – Вознесіння;
- 7 – вхід до Царства Небесного, з'єднання з Богом-Отцем.

Проте центральна горизонталь кристалу під цифрами «2» і «4» може ув'язнити людину в метушні, яка нею може трактуватися як аскетичне діяння (див. схему 2). Насправді, вона потрапляє у звабу, рухається не в глиб себе, а ніби ковзає по поверхні свого буття, вдовольняючи примхи власного его і, врешті, виходить через бокові двері, не зустрічаючись із собою справжнім.

Таку ж кристалоподібну структуру душі знаходимо в книзі «Внутрішній замок» католицької святої Т. Авільської. Внутрішній замок, споруджений із діаманта – це символ душі людини. Він містить сім осель, що символізують шлях до злуки з Богом, до входження у найсокровеннішу оселю замку – осереддя душі – до місця перебування Бога: перші три оселі символізують чесноти, яких може досягти душа людини за допомогою власних зусиль; в інших чотирьох оселях ідеться вже про пасивні або ж містичні елементи духовного життя [12; 16].

За Т. Авільською є основні етапи духовного сходження:

- 1 – пристрасне життя;
- 1–2 – пробудження душі;
- 2, 2–3 – зростання;
- 4 – дорослішання душі;
- 4–5 – душа-наречена;
- 5 – заручини душі з Богом;
- 5–6 – Богопокинутість;
- 6 – шлюб із Богом / Воскресіння;
- 6–7 – народження в душі Сина по благодаті / Вознесіння;
- 7 – синергія і співтворчість / вхід до Царства Небесного.

Висновок. Іконографія «Преображення Господнього» – це своєрідна «топографічна мапа», в якій окреслюється траєкторія духовного сходження до Небесного Града. Ця траєкторія схематично представлена геометрією ромба, основні обриси якого закладено і в композиції на сюжет Преображення. Фігура ромба символізує кристал душі людини, конструкція якого містить хрест. За допомогою «топографічної мапи», представленої в іконографії сюжету Преображення, душа людини здатна набути тих же властивостей, які притаманні алмазоподібному кристалу, а саме: стійкості, твердості і водночас залишитися крихкою, світло сійною, прозорою і райдужною.

Розглянуто взаємозв'язок між православним вченням ісихастської антропології і католицьким вченням про внутрішній замок святої Терези Авільської. Виявлено, що в двох системах діє ромбоподібна структура духовного вдосконалення.

У статті розглянуто три основні етапи духовного сходження до стану Вознесіння і входження до Царства Небесного, пов'язані з трьома апостолами, які уособлюють три основні християнські чесноти: віру, смирення і любов. Визначено, що духовний шлях аскези апостола Петра

співвідноситься з духовним етапом, розпочатим пророком Мойсеєм. Водночас духовний стан свідомості апостола Івана є співмірним стану духовного подвижництва пророка Іллі.

Визначено, що найскладніше завдання іконописця – показати два види Світла, які спрямовуються в іконі назустріч один одному і поєднуються у святих образах – Світло першого дня творіння і Світло, явлене Христом наприкінці часів – Світло Парусії. Крім того, окреслено важливі складові, які необхідно враховувати іконописцю, працюючи над іконою на сюжет «Преображення Господнього». Вони полягають у наочному представленні насамперед богословського вчення про Таворське Світло, дію благодатних енергій та їхній вплив на трансформацію душі людини, зокрема треба показати:

- зіставлення Нетварного і тварного світла в постаті Христа;
- розлиття і випромінення несотвореного онтологічного світла по всій площині іконного поля;
- трансформовану людську природу апостолів;
- драматизм стану свідомості апостолів, виражений у їхніх нестійких, падаючих долілиць постанях;
- урухомленість збудженої природи;
- чітку ромбоподібну композицію із вписаним хрестом, що нагадує кристалічну структуру дорогоцінного каменю, якою має стати душа людини.

Перспективи подальших досліджень. Композиція ікони на сюжет «Преображення Господнього», а також усі структурні елементи в іконі, зокрема світло і колір, образи апостолів і пророків, транслюють богословські догмати християнської церкви, пов'язані з ученням про Таворське Світло, його дію на онтологічний вимір людини. Працюючи або молитовно споглядаючи іконографію Преображення, душа людини в осередді своєї сутності відтворює траєкторію духовного сходження, якою під дією Божої благодаті слідували апостоли і пророки. Стаття розкриває перспективи для подальшого наукового дослідження у виявленні символічних аспектів іконографії євангельських сюжетів в контексті ісихастської антропології.

Список використаної літератури

1. Андреев В. Мастер-клас з іконопису школи «Просопон». Київ, жовт., 2018.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. Москва : Просвещение, 1993, 223 с.: ил.
3. Ведмеденко О. Сила, що змусила мене шукати спасіння <https://www.youtube.com/watch?v=84GFq0B3w6o&t=1004> s
4. Гребенюк Т. Е. Огнеобразные иконографии Богоматери квадрате [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2018_4/part_13.pdf
5. Губенко Т. Мастер-клас з іконопису школи «Просопон». Київ, берез., 2019.
6. Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты. Клин : Христианская жизнь, 2005. 384 с.
7. Иконы школы Просопон / Книга-альбом. Москва : Новости, 2011. 318 с.
8. Инок Григорий (Круг). Мысли об иконе. Москва : Аксиос, 2002. 240 с.
9. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів : Свічадо, 2008. 232 с.
10. Патриарх Пимен (Извеков). Слово на предпразднество Преображения Господня <https://pravoslavie.ru/1485.html>
11. Пространство иконы. Иконография и иеротопия / Сб. ст. к 60-летию А. Лидова / Ред. сост. М. Баччи, Е. Богданович. Москва : Феория, 2019. 232 с., 116 илл.
12. Св. Тереза з Авілі. Внутрішній замок / 3 англ. пер. А. Малюх. Львів : Свічадо, 2008. 260 с.
13. Сержантов П.Б. Исихастская антропология о временном и вечном. Москва : Православный паломник, 2010. 320 с.: ил.
14. Святе Письмо Старого і Нового Завіту; пер. з гр.: П.О. Куліш, І.С. Левіцький, І. Пулюй (*мовою русько-українською*). Київ : Простір, 2007.
15. Флоренский П. Иконостас. Москва, 2005. 208 с.
16. Шишков А.М. Метафизика света. Очерк истории. СПб : Алетейя, 2012. 368 с.
17. Языкова И. Миниатюра «Преображение Господне»: откровение о фаворском свете [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.nsad.ru/articles/miniaturya-preobrazhenie-gospodne-otkrovenie-o-favorskom-svete>

References

1. Andreev V. Maister-klas z ikonopysu shkoly «Prosopon». Kyiv, zhovten 2018.
2. Barskaya N.A. Syuzhetyi i obrazyi drevnerusskoy zhivopisi. M.: Prosveschenie, 1993, 223 s.: il.
3. Vedmedenko O. Syla, shcho zmusyla mene shukaty spasinnia <https://www.youtube.com/watch?v=84GFq0B3w6o&t=1004> s
4. Grebenyuk T.E. Ogneobraznyie ikonografii Bogomateri kvadrate [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2018_4/part_13.pdf
5. Hubenko T. Maister-klas z ikonopysu shkoly «Prosopon». Kyiv, berezen 2019.
6. Evdokimov P. Iskuststvo ikonyi. Bogoslovie krasoty. Klin : Hristianskaya zhizn, 2005. 384 s.
7. Ikonyi shkolyi Prosopon. M. : Novosti, 2011. 318 s.
8. Inok Grigoriy (Krug). Myisli ob ikone. M.: Aksios, 2002. 240 s.

9. Krekhovetskiy Ya. Bohoslov'ia ta dukhovnist ikony. Lviv : Svichado, 2008. 232 s.
10. Patriarh Pimen (Izvekov). Slovo na predprazdnestvo Preobrazheniya Gospodnya [https:// pravoslavie.ru/1485.html](https://pravoslavie.ru/1485.html)
11. Prostranstvo ikonyi. Ikonografiya i ierotopiya / Sbornik statey k 60-letiyu A. Lidova / Red. sost. M. Bachchi, E. Bogdanovich. M.: Feoriya, 2019. 232 s., 116 il.
12. Sv. Tereza z Avily. Vnutrishnii zamok. Z anhl. per. A. Maliukh. Lviv : Svichado, 2008. 260 s.
13. Serzhantov P.B. Isihast'skaya antropologiya o vremennom i vechnom. M. : Pravoslavniy palomnik, 2010. 320 s.: il.
14. Sviat'e Pysmo Staroho i Novoho Zavitu; per. z hr.: P.O. Kulish, I.S. Levitskiy, I. Puliui (movoii rusko-ukrainskoiu). Kyiv : Prostir, 2007.
15. Florenskiy P. Ikonostas. M., 2005. 208 s.
16. Shishkov A.M. Metafizika sveta. Ocherk istorii. SPb : Aleteyya, 2012. 368 s.
17. Yazzykova I. Miniatura «Preobrazhenie Gospodne»: otkrovenie o favorskom svete [Elektronniy resurs]. Rezhim dostupu: <http://www.nsad.ru/articles/miniatura-preobrazhenie-gospodne-otkrovenie-o-favorskom-svete>

THE SYMBOLIC SIDE OF THE «TRANSFIGURATION OF JESUS» ICON IN THE CONTEXT OF HESYCHASTIC ANTHROPOLOGY

Osadcha Olena – Candidate of Art Criticism,
Associate Professor, Rector of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design,
Kyiv

The current article attempts to uncover a symbolic aspect of the «Transfiguration of Jesus» icon in the context of the Eastern Christian tradition – hesychast anthropology. The article suggests to interpret the «Transfiguration» icon as a road map which outlines the main stages on the way to spiritual perfection. Particularly, the article emphasizes on the importance of the theological teaching of the Tabor Light and its understanding by icon painters. The article defines the main elements that should be taken into account by the icon painter while working on this motif, especially, the fact that the main essence component of this motif is a comparison of Divine and made energies, painting of the uncreated and created natures of the light.

Key words: hesychast anthropology, the Tabor Light, dispassionate state of mind, energetic ontology.

UDC 75.046.3:27-31

THE SYMBOLIC SIDE OF THE «TRANSFIGURATION OF JESUS» ICON IN THE CONTEXT OF HESYCHASTIC ANTHROPOLOGY

Osadcha Olena – Candidate of Art Criticism,
Associate Professor,
Rector of Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of
Decorative Applied Arts and Design,
Kyiv

The goal of the current article is to uncover a symbolic aspect of the «Transfiguration of Jesus» icon in the context of the hesychast anthropology.

Research methodology. The issues raised in the article are related to the methodological basics of iconology, one of the tasks of which is the «translation» of theological ideas into the language of artistic images.

Results. The results of the research indicate that motif of the «Transfiguration of Jesus» reveals the meaning of the Christian teaching about the Tabor Light, which sparked controversy among theologians in the 14th century in Byzantium. This motif demonstrates that in the Eastern Orthodox Christianity of 14th century, the theological doctrine of the uncreated nature of the Tabor Light acquired significant, determining importance as it was related to the idea that God is not transcendent and it is possible to approach Him through the actions of prosonous energies. As a matter of fact, the motif of the «Transfiguration of Jesus» actually implies the notion of the Uncreated Light radiance, which was revealed by Jesus on Mount Tabor.

The article covers the problem of the multiple ways of depicting of the Apostles and their reaction to the perception of the «Light». There is tendency for a gradual deformation of the main theological meaning behind this iconographic motif, that consisted in transformation of consciousness with the help of God's uncreated energies.

An important task for iconographers while working on the motif of the «Transfiguration of Jesus» is a comparison of Divine and made energies, painting of the uncreated and created natures of the light.

The article suggests to interpret the «Transfiguration» icon as a road map which outlines the main stages on the way to spiritual perfection.

Novelty. The scientific novelty of the article lies in the restoration of the initial meaning behind the «Transfiguration of Jesus» motif.

The practical significance. This scientific analysis uncovers the opportunities for further scientific research in bringing to the light of the symbolic aspects of the iconography of the Gospel narratives in terms of the Eastern Orthodox Christianity.

Key words: hesychast anthropology, the Tabor Light, dispassionate state of mind, energetic ontology.

Надійшла до редакції 22.11.2023 р.

УДК 75.03+75.051(477) «198/202»:75.04

**МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ АПРОПРІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЖИВОПИСУ
НА ЛЕВКАСІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Деригуз Наталія Володимирівна – аспірантка, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, кафедра «Реставрації та експертизи творів мистецтва», Україна, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0001-6158-5784>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.694>
tashaderiguz@gmail.com

Розглядається метод художньої апропріації в контексті живопису на левкасі. Встановлені та проаналізовані наступні типи запозичення: безпосереднє присвоєння, пародія або сатира, семплування чи колаж та реконструкціалізація. Кожен із них характеризується використанням існуючих образів, арт-об'єктів або поза живописних взірців, які перетворюються та трансформуються в новий контекст. Апропріаційне запозичення стає засобом синтезу і творчого вираження українських митців і розглядається як інструмент із відтворення певних ідей, форм та змістів, популяризуючи ідею спростування «чистої» оригінальності. Також апропріаційне запозичення виявляє спільні зв'язки та посилення між різними епохами, культурами та галузями мистецтва, що сприяє формуванню діалогу між минулим і сучасним. Матеріал статті звертає увагу на низький ступінь дослідженості такої галузі як живопис на левкасі і акцентує на необхідності аналізу принципів його формотворення.

Ключеві слова: живопис на левкасі, художня апропріація, художні запозичення.

Актуальність проблеми. Мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть є складним у своєму сприйнятті, оскільки воно одночасно утверджує та відхиляє доктрини і традиції як модернізму, так і попередніх епох. Кожна культура в основі свого розвитку має два основних положення: власні (внутрішні) перетворення та інновації й впливи і запозичення із зовні. Подібна культурна дифузія стала основою на шляху виокремлення поняття «апропріації», яке набуло свого поширення в мистецтвознавчій сфері і тлумачилось як використання або перетворення вже існуючого об'єкта.

Через глобальне прискорення процесу розповсюдження та взаємопроникнення культур принципи апропріації хаотично залучаються навіть до сфер та жанрів мистецтва, які знаходяться на етапі становлення, стаючи інструментом по відтворенню певних ідей. Принцип апропріації як такий є доволі дослідженим питанням, але тема статті набуває своєї актуальності саме через контекст, в який цей принцип залучений, а саме – живопис на левкасі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. Вивчення цього аспекту може сприяти збагаченню традиційного мистецтва новими ідеями та підходами, так як апропріація є важливим інструментом в аналізі сучасного художнього дискурсу, де велика увага приділяється відтворенню і переосмисленню існуючих ідей і стилевих елементів.

Метою статті є типологізація основних теоретичних та художньо-естетичних особливостей використання методу художньої апропріації в живописі на левкасі кінця ХХ – початку ХХІ століть в Україні.

Аналіз досліджень та публікацій. Процес запозичень завжди тісно співіснує з поняттями автентичності, авторства та оригінальності, синтезу та іншим типам рекомбінування, тому процес апропріації тісно співіснує з багатьма галузями, а саме: культурологія, соціологія, археологія, право, та багато інших. Існуючі наукові праці пов'язані з окресленим питанням мають глобальний характер і обширно розкривають проблему «культурної апропріації» в цілому, та апропріації зокрема.

Актуальні публікації в контексті живопису на левкасі можна розділити на групи: історичні відомості виникнення та розвитку левкасу, техніко-технологічні особливості іконопису (як провідної галузі залучення цього матеріалу) та сучасні теоретичні засади та експерименти в живописі. Серед дослідників історико-технологічного спектру можна виокремити праці Д. Степовика, О. Рижова, В. Шуліки, М. Титова, Л. Скопа [8, 3, 11, 9, 7]. Сучасний живопис на левкасі досліджувався як традиційний матеріал, що є основою для художнього експерименту в сучасному мистецтві в праці Н. Кохан та Г. Стахевич [2]. Також подібні питання досліджувався в контексті становлення жанру «нової ікони» на основі Міжнародного практикума іконописання в Новиці, де художні зразки створювалися та досліджувалися в контексті певної синергії іконописної та богословської спадщини та контекстів й запитів сьогодення [16]. Також він розглядався з позиції «синтезу мистецтв» у статті Н. Деригуз, де було розглянуто основні способи поєднання мистецтв у живописі на левкасі за критерієм інтегруючих сил [1]. Але сучасний український живопис на левкасі не підлягав детальному аналізу в контексті наявних у ньому художніх апропріацій.

Для розуміння феномена художньої апропріації розглянемо праці за означеною темою. Першою стане праця Д. Еванса «Апропріація», в якій автор розглядає різноманітні стратегії та форми апропріаціонізму, серед яких: редімейд, рефотографія, рекомбінація, симуляція, пародія та інші, акцентуючи увагу на думці, що реконтекстуалізація цих процесів є свого роду критикою сучасного світу яка пропонує альтернативне бачення майбутнього [14]. В праці Н. Буріо «Постпродакшн. Культура як сценарій: як мистецтво перепрограмує світ» автор вказує на важливі механізми функціонування та можливі впливи запозичень на мистецтво, а саме: 1) Принципи запозичення чи присвоєння сприяють викоріненню традиційного розрізнення між виробництвом і споживанням, створенням і копіюванням, новизною та оригінальністю; 2) використовуючи принцип повторення мистецтво кидає виклик пасивній культурі змушуючи функціонувати форми та культурні об'єкти повсякденного життя; 3) митці, практикуючи принцип постпродакшену, можуть рематеріалізувати функції та процеси, надати форму тому, що зникає на наших очах, тобто мистецтво таким чином повертає нам світ як досвід, який потрібно продовжити [13]. Наступною стане стаття М. Адена «Давайте танцювати, як ми звикли...», в якій автор наводить основні можливі змістовні трактування феномену художнього апропріаціонізму, серед них: 1) Художнє присвоєння не підриває поняття новизни, оригінальності, винахідливості, творчості, вираження, автономності та власності. Воно ґрунтується на них; 2) Пропонуючи нове уявлення усталеним значенням, мистецтво присвоєння змушує заново протистояти тому, що колись вважалося традиційним; 3) Апропріаціоністи люблять їздити на хвилі між-, транс- та мультидисциплінах, розширюючи таким чином поле мистецтва й «визволяючи його з клітки само телеології», що дозволяє використати корисні та затребувані області творчої індустрії [12]. Ще одним підходом з розкриття теми є праця Даррен Хадсон Хік «Художня ліцензія: філософські проблеми авторського права та привласнення», в якій автор досліджує філософські виклики, пов'язані з роллю інтелектуальної власності у світі мистецтва. Також досліджується питання художньої творчості та природу порушення згідно з аналітичною естетикою, юридичною та критичною теорією [15]. Наступною є праця О. Клеона «Кради як митець», в якій автор розповідає про те, як використовувати творчі апропріації для збагачення власної творчості. Автор відкидає ідею існування оригінальності та закликає користуватися всіма можливими засобами запозичення на шляху пошуку власного художнього шляху [17]. Серед інших – наукова розвідка Р. Шота «Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності», в якій автор виводить власну формулу творчості, основна ідея полягає не в оригінальності, а в індивідуалістичному підході синтезування вже наявного художнього досвіду. Автор пропонує 7 способів роботи з запозиченими елементами чи об'єктами, а саме: ремікс, видалення, глобалізація, спотворення, реанімація, переробка та усиновлення, кожен з яких має на увазі створення унікального, на основі вже існуючого [10].

Аналіз наведених праць доводить, що метод апропріаціонізму набув міжгалузевого рівня і має доволі високий рівень висвітлення в контексті автентичності, авторства та оригінальності. В той же час, виявлена велика прогалина в дослідженні особливостей методу апропріації вузько направлених художніх течій чи спрямувань у контексті формотворення, а не взаємодії культур чи конфлікту інтересів. До того ж питання доцільності та меж використання методу апропріації до сьогодення залишаються актуальними та суперечливими.

Виклад основного матеріалу дослідження. Огляд публікація довів, що аналіз феномену художньої апропріації в більшості випадків базується на досвіді зарубіжних митців та дослідників, які є представниками мистецької та теоретичної спадщини постмодерністського руху Західної Європи та США 1980-1990 рр. Тобто впровадження в мистецькі практики українського живопису на левкасі прийомів цитування, присвоєння, наслідування та запозичень не є новим, але точно є самобутнім. Індивідуалістичність підходу виражається в залученні сучасних, або корінних формотворчих елементів та практик. Серед митців можна виокремити творчість: А. Федірко, Т. Бахтової, Н. Герасименко, О. Куркчіка, І. Паламара, В. Конської, О. Криворучко, О. Міловзорова, Є. Найдена, І. Прокоф'єва, М. Ясинського та ін. Вони не лише є продовжувачами-апропріаціоністами на теренах України, а й митцями, які практикують, розповсюджують та виводять на новий рівень живопис на левкасі.

Апропріаціонізм американського авангарду більше спрямований на самоствердження мистецтва та критику існуючих художніх систем. Цей підхід спеціалізується на використанні готових об'єктів, ідей і візуальних елементів з метою змінити їх контексту і перетворення їх у мистецтво. Українські ж митці вводять у свій художній репертуар ще й фольклорні та історичні мотиви, що відрізняється від універсального характеру американського авангарду. Вони використовують українські народні традиції, стереотипи чи вірування як базу для своїх творів не тільки як спробу критичного аналізу спадщини, а й з метою піднесення таких категорій як: національна ідентичність, рефлексія, розширення жанрових меж та ін.

У мистецтвознавстві не існує чітких критеріїв з класифікації типів художнього запозичення через те, що саме поняття «художня апропріація» має широке тлумачення і може включати в себе

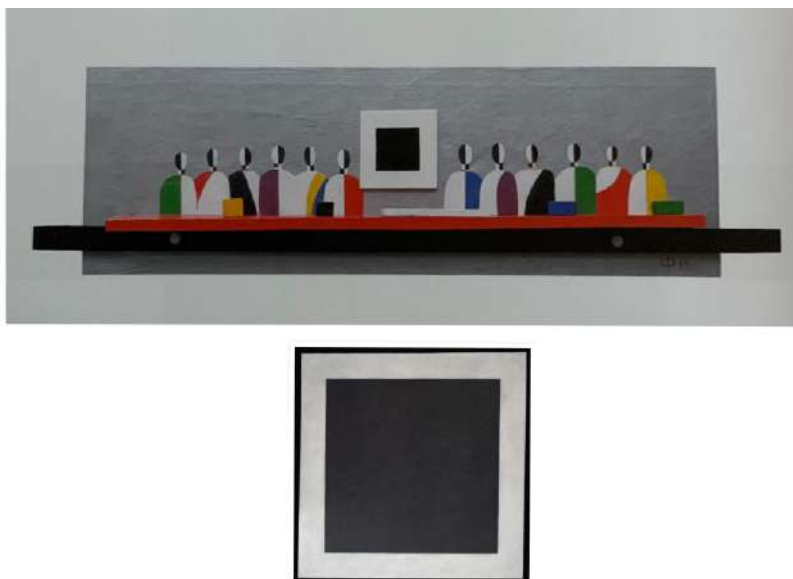
різноманітні прояви та варіації. Художнє запозичення може бути здійснене через елементи стилю, техніки, сюжету, символіки та інших аспектів творчості. Проте, навіть у межах цих аспектів існує безліч варіацій та комбінацій, які важко піддаються класифікації за однозначними критеріями. Кожен художник має свій унікальний підхід до запозичення та свої власні мотивації і цілі, які можуть визначати його вибір і спосіб запозичення. Крім того, художнє запозичення є невід'ємним носієм історичних, культурних та соціальних впливів, що додає складності до його класифікації. Певний елемент або ідея можуть бути запозичені з іншого художнього твору або культури, проте інтерпретовані та використані унікальним способом, що не завжди піддається чіткій класифікації. Однак, незважаючи на відсутність чітких критеріїв, аналіз художнього запозичення залишається важливим інструментом для розуміння розвитку та взаємодії мистецтва.

Задля можливості виокремлення чітких критеріїв за основу для дослідження взято сучасний український живопис на левкасі. Левкас як такий, сам по собі без додаткових нашарувань є яскравим прикладом запозичення (в контексті сучасного мистецтва), навіть без фарбового шару, текстур чи сюжетної лінії він стає відсилкою до іконографічних взірців тих часів. Також левкасна техніка виявляє себе як багатофункціональний інструмент по відтворенню різних варіантів художніх присвоєнь. Художник може використовувати техніку ренесансного живопису, створюючи сучасні образи і мотиви, може використати властивості левкасу для відбудови рельєфу з відсилкою на мистецтво Древнього Єгипту чи часів палеоліту, може стати сполучним елементом для синтезу матеріалів чи стилів, які до цього не співіснували в межах одного твору. Таким чином запозичена з іншого жанру техніка, стає основним елементом на шляху відтворення різних типів художніх апропріацій.

У результаті аналізу великої кількості творів виконаних в техніці живопису на левкасі, пропонуємо розподілити ці твори за змістовним ступенем провадження згенерованих на основі літературного огляду, а саме:

- 1) Безпосереднє присвоєння;
- 2) Сатира або пародія;
- 3) Семплювання чи колаж;
- 4) Реконструкціалізація.

Для першого типу запозичення характерне використання образу вже існуючого твору або арт-об'єкту як елемента, що доповнює твір композиційно або концептуально. Прикладом такої апропріації може стати твір А. Федірко «Українська Супрематична Таємна Вечеря» (2020 р.), в якому використовується образ «чорного квадрата» К. Малевича (іл. 1) або твір О. Криворучко «Картина-обманка», в якому реалістично відтворені предмети, що мають власну інтелектуальну цінність. Твір Я. Ясинського «Трипільське» (2006 р.), в якому використаний антропоморфний скульптурний образ трипільської культури. Триптих К. Могилевського «Натюрморт з іконою» (2002 р.), в якому також у реалістичній манері відтворюються реальні іконописні взірці. Таким чином, перший тип апропріації полягає в використанні готових образів із метою підкреслення або розширення ідеї твору. Розглянемо детальніше один із наведених варіантів:



Іл. 1. Твір А. Федірко «Українська Супрематична Таємна Вечеря» (2020 р.) та «Чорний квадрат» Казимира Малевича (пр. 1915 р.)

На цьому прикладі бачимо як твір А. Федірко, з однієї сторони, цілісно поглинув твір К.Малевича, а з іншої «Чорний квадрат» є центральним елементом, навколо якого вибудовується композиція іншого автора. Подібний художній хід може викликати різноманітні тлумачення і інтерпретації. Однак загалом, це зображення залишає при собі свої традиційні змісти, тому можемо говорити про: 1) символ безмежності і трансцендентності, виражаючи ідею вільного духу і краси поза обмеженнями матеріального світу; 2) також твір може викликати роздуми про відсутність предметності і недосяжний характер абсолюту; 3) поєднання земного та космічного в контексті утворення сучасної релігійної картини; 4) ще одним варіантом тлумачення може бути візуальний вираз шани одного митця іншому та багато ін. Окрім цілісного переносу твору в нову композицію, бачимо й інші запозичення, а саме: стильові, колористичні, формотворчі. Перенесений в нові реалії твір не завжди залишає при собі початковий зміст, але саме він провокує перші несвідомі чи навмисні стратегії сприйняття.

Апропріації другого типу характеризуються використанням уже існуючих поза живописних взірців-брендів. Одним з яскравих проявів цього типу в контексті апропріаціонізму є твори Д. Кришовського «LV» (іл. 2), «Когівка», «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» та «Синя свиня мого двору» в контексті проекту «жлоб-арт». До цих творів залучені образи, фірмова стилістика та логотипи, елементи споживчої культури, фешн індустрії, мультимедійних персонажі та ін. Відтворені предмети чи бренди позбавлені властивої їм утилітарної функції, і репрезентовані з новим спектром якостей та тлумачень. Таким чином, апропріація другого типу на основі ідеології «жлоб-арту» формує твори, які є відображенням відмови від ідеалів чи традиційних цінностей, символізує протест проти установлених культурних цінностей і активізує критичне мислення, спонукаючи глядача до саморефлексії. Це не самобутнє українське явище, воно має витоки з постмодерністського руху Західної Європи та США 1980-1990 рр. Це був час, що характеризувався анексією мистецької форми, які досі ігнорувалися чи зневажалися. Можемо згадати багато різних митців, в основі творчості яких лежав принцип безпосереднього запозичення з послідуною реконтекстуалізацією, прикладом можуть бути: М. Дюшан, Б. Крюгер, Р. Гамільтон та багато ін., але найвидатнішою фігурою так званого «комерційного поп-арту», з яким проведемо паралелі, звичайно є Е. Уорхол, який використовував у своїх творах образи та товари масової культури, надаючи їм нового статусу. Прикладом можуть стати твори: «Банки з супом Кемпбела» (1962 р.) чи твір «Коробки «Брілло» (1964 р.).

Розглянемо як представлені стилістичні засади знайшли свої відображення в сучасному живописі на левкасі в творчості Д. Кришовського:



Іл. 2. Твір Д. Кришовського «LV» та власне оригінальний товар бренду «LV»

Перед нами твір, який, як пазл, зібраний з уламків дерева, сміття та левкасу. Твір, який здобув свою актуальність у контексті воєнних дій в Україні, тобто однією з провідних ідей можна вважати засудження підтримки російської агресії. Але початково твір створений поза цієї події, через що може мати інші інтерпретації, серед них може бути спроба втілити одну з провідних ідей «жлоб-арту», що іронічно зображує світовий бренд класу «люкс» на основі залишків класу «економ». Це свого роду висміювання суспільства, що перебуває в постійній погоні за розкішшю, що демонструє надмірність і марнотратство сучасного світу, ставлячи його в контекст відходів та матеріалів, які можуть бути використані більш продуктивним способом. Серед прийомів переміщення та трансформації предмета масової культури в інший контекст можна виокремити: зміну масштабу, зміну техніки виконання та матеріалознавчої

складової, втрату утилітарної функції, внесення індивідуалістичних правок. Ще одним прикладом може стати твір «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій»:



Іл. 3. Твір Д. Кришовського «Ні, дякую. Пакет не треба. В мене свій» – дерево, левкас, олія та оригінальний пакет марки «АТБ»

Автор вводить у свої твори матеріали та предмети, які знаходяться на стадії уречевлення, надаючи їм нове життя та зміст. Подібне явище можна розглядати як хвилю «мистецької екологічності», що спонукає споживацьке суспільство бачити художній потенціал повсякденного, утилітарного, застарілого. Подібні явища можна репрезентувати як спробу візуалізації соціальної критики, основна ідея якої може полягати в іронічній подачі проблем виробництва та відходів, марнотратства, жадібності, та ін. Цей твір ні за матеріалознавчою складовою, ні за функціональним призначенням не відповідає оригіналу, і лише колористичне рішення та логотипне запозичення відбудовує контекстуальні мости між первообразом та його симулякром.

Третій тип художньої апропріації характеризується використанням фрагментів оригінальних творів в контексті синтезу матеріалів, жанрів чи стилістик. Прикладом подібного симбіотичного апропріаціонізму може стати твір С. Юркова «Освячені джерела» (2006 р.) із використанням елементів емальованих розписів чи твір І. Кириченко «Відпочинок» (1999 р.), в якому тлом слугує гобеленова вставка невідомого автора. На основі амбієнтного чи експериментального поєднання автори виходять за межі традиційних жанрів та стилів і створюють нові, унікальні твори. Яскравим прикладом може стати твір О. Коваля «Перед побаченням» (2016 р.) (іл. 4):

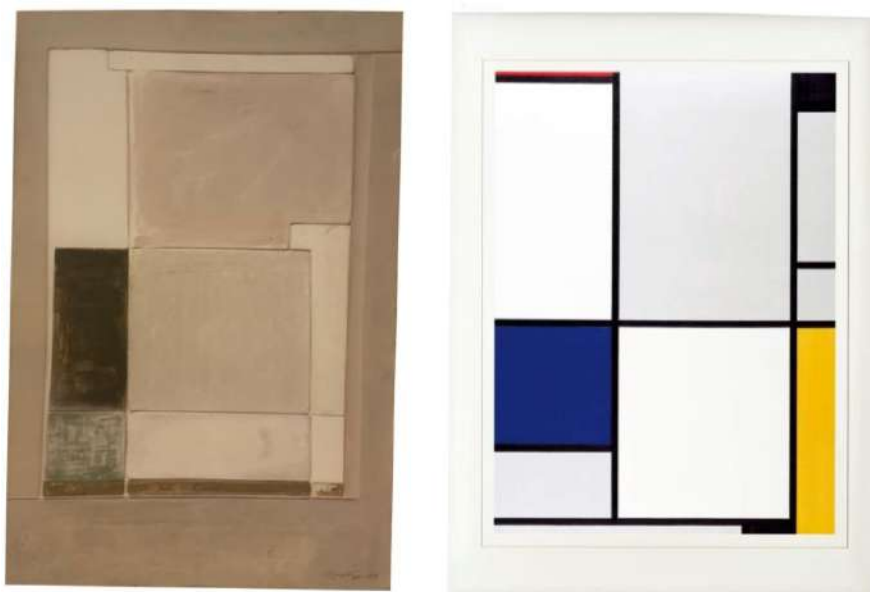


Іл. 4. Твір О. Коваля «Перед побаченням» (2016 р.) – дерево, левкас, мідь, емаль

Це дуже виразний приклад синтезу матеріалів, текстур, культур, змістів та впровадження різноманітних художніх реплік. В творах автора етнографізм гармонійно співіснує з фото реліквіями,

візерунковими та ювелірними запозиченнями. Транскультурні відносно елементів та образів утворюють килим символів та значень. Як гаряча емаль розпочала свій поступ як станкова техніка в ХХ столітті, так і левкас стає елементом синтезу нехарактерних для нього галузей. Основною ідеєю подібного міжкультурного поєднання може стати привертання уваги широкого загалу до творчого доробку як українських майстрів так і зарубіжних.

У четвертому типі художніх запозичень в основу лягають вже існуючі формотворчі елементи які слугують основою для власних інтерпретацій, та які є відсилкою на вже існуючий художній досвід. Такими елементами можуть бути: композиція, колористика, символіка, техніко-технологічні особливості відтворення та інші. До цієї категорії можна віднести твір Д. Касаткіна «Чичелія Гонзаго» у ставленні до твору Антоніо Пізано «Портрет принцеси з дому Есте (Маргарита Гонзаго)», в якому спостерігаємо безпосереднє композиційне, технічне та колористичне наслідування в поєднанні з власними впровадженнями. Твір О. Стовбура «Вертикальна структура» (2000 р.) (іл. 5) у ставленні до творчості П. Модріана та основних формотворчих засад неопластицизму. Серія робіт В. Конською, присвячена «солярним знакам», а саме «Сам Бог ходить...» (2005 р.) чи «Волочився Ярило...» (2005 р.), в яких існуюча символічна система репрезентована крізь власне художнє бачення. Тобто художники використовують існуючі форми та елементи крізь власні інтерпретації, розширюючи тим самим художній досвід, але залишаючи можливість для візуально-інтуїтивних зіставлень. Це свого роду художнє наслідування, яке може нести в собі такі змістовні передумови як: переосмислення, експеримент, автентичність, трансформація чи навіть оммаж. Розглянемо детальніше один із прикладів:



Іл. 5. Твір О. Стовбура «Вертикальна структура» (2000 р.) за твором П. Модріана «Картина 1» (1921 р.)

Розгляду підлягають два твори різних авторів із часовим розривом у 79 років, але обидва можна зарахувати до прикладів неопластицизму. Серед індивідуальних рис твору автора – послідовника можна виокремити наступні: не монолітність та рельєфність поверхні, монохромність колористичного вирішення. Абстрактний живопис має на увазі використання сталого формотворчого апарату, що обумовлює можливу схожість відтворення, але в даному випадку можна тлумачити як безпосереднє стилістичне наслідування з подальшими самотніми реконструкціалізаціями.

Кожний з наведених прикладів використання методу апропріації в живописі на левкасі є взірцем художнього експерименту з винайдення індивідуалістичних, якісно-нових візуальних, змістовних та рефлексійних характеристик твору. Можна сказати, що цей процес – це постійна боротьба між власною індивідуальністю автора та спробами вписатися у визначені рамки традицій і очікувань. Автори відстоюють свої ідеї, висловлюють незгоду зі стереотипами та використовуючи здатність до узагальнень утворюють нові художні конвенції. У даному контексті можна також визначити важливість запозичення як інструменту оперування контекстом. Художники використовують елементи із існуючих творів, вкладаючи їх у власну творчість, щоб змінити, підкреслити або перетворити їх на щось якісно нове. Крім того, враховуючи маркетингову репрезентативність цього процесу, автори намагаються знайти баланс

між власною творчістю та вимогами ринку. Вони створюють твори, які можуть привернути увагу аудиторії, використовуючи впізнавані елементи та визначення роблять свої твори ретроспективними та багатозмістовними. У підсумку, цей процес є складною взаємодією між автором і контекстом, яка сприяє творчому розвитку і еволюції художнього вираження.

Таким чином, кожен тип апропріаціонізму має своє змістовне забарвлення яке відіграє важливу роль в розумінні ідей автора, як і принцип апропріації, який взаємозбагачує культурну спадщину сьогодення, дозволяє доторкнутися до надбань митців твори яких є еталоном, або ідеї яких заслуговують на переродження чи потребують переосмислення.

Висновки. Проведений аналіз засвідчив, що: 1) Питання художнього апропріаціонізму є характерним для іноземних, а не вітчизняних праць; 2) у більшості випадків художні запозичення не підривають поняття новизни, оригінальності, винахідливості чи автономності; 3) принцип художньої апропріації сприяє викориненню традиційного розрізнення між виробництвом і споживанням, створенням і копіюванням; 4) використання художніх запозичень ставить на меті спростування «чистої» оригінальності; 5) незважаючи на великі теоретичні матеріали у різних галузях знань із питання «апропріаціонізму», тема загалом має високий ступінь висвітлення, але в контексті живопису на левкасі тема є не розкритою, але має великий потенціал для аналізу та демонстрації особливостей даного феномену.

Встановлені наступні типи апропріаційного запозичення, яке застосовується в українському живописі на левкасі кінця ХХ – початку ХХІ століть: 1) безпосереднє присвоєння (для якого характерним є використання образу вже існуючого твору або арт-об'єкту); 2) пародія або сапира (для якого характерним є переміщення та трансформації вже існуючих поза живописних взірців масової культури в інший контекст); 3) семпловання чи колаж (характеризується використанням фрагментів оригінальних творів в контексті синтезу матеріалів); 4) реконструкціалізація (коли існуючі формотворчі елементи слугують основою для власних інтерпретацій та стають відсилкою на вже існуючий художній досвід).

Список використаної літератури

1. Деригуз Н.В. Проблема синтезу мистецтв у контексті розвитку сучасного українського живопису на левкасі. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв*, 2022. № 2. С. 99-106.
2. Кохан Н.М., Стахевич Г.О. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* 2022. № 2. С. 116–121.
3. Рижова О.О. Іконопис у художній культурі Києва кінця XVII-XVIII століть : монографія. Київ : ВПЦ «Київський ун-т», 2020. 463 с.
4. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 1. 147 с.
5. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 2. 155 с.
6. Світ левкасу / ред. М. Стороженко. Київ : ХХІ. Кн., 2007. Т. 3. 155 с.
7. Скоп Л. Українське церковне малярство в Галичині. Техніка і технологія XV–XVIII століть : монографія. Дрогобич : Коло, 2013. 192 с.
8. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. Київ : Либідь, 2004. 442 с.
9. Титов М.Ф. Техніка і технологія темперного жовткового іконопису. Київ : Vona Mente, 2005. 96 с.
10. Шор Р. Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності [Beg, steal and borrow. Artists against originality]. Київ : ArtHuss, 2019. 186 с
11. Шуліка В.В. Техніка декорування левкасів слобожанських ікон другої половини XVII століття. *Історичні, культурні, та соціально-економічні аспекти регіонального розвитку*. Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. Кременчук : ПП. Щербатих О.В., 2017. С. 110-120.
12. Aden M. «Let's dance like we used to...». A critical intervention on new trend of Appropriationism. *Kunstchronik*, 2016. No. 4. P. 201–203.
13. Bourriaud N. Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world 11 has. New York : Lukas & Sternberg, 2002. 96 p.
14. Evans D. Appropriation. Cambridge, MA : MIT Press, 2009. 239 p.
15. Hick D. H. Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation. University of Chicago Press, 2017. 240 p.
16. Jazykowa I.,Rochecka M., Dymyd M.Wiara I forma. Nova ikona. Mowia Mieki: Warszawa, 2021. 151 p.
17. Kleon A. Steal Like An Artist. Turtleback, 2014. 160 p.

Referenses

1. Deryhuz N. V. Problema syntezy mystetstv u konteksti rozvytku suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu na levkasi [The problem of art synthesis in the context of the development of modern Ukrainian painting in levkasi]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu ta mystetstv*, 2022. № 2. S.99-106 [in Ukrainian].
2. Kokhan N.M. Stakhevych H.O. Tradytiini khudozhni tekhnolohii yak osnova eksperymentu v suchasnomu mystetstvi (na prykladi tekhnolohii «levkas») [Traditional art technologies as a basis for experimentation in modern art

(on the example of «levkas» technology)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. Zhurnal*, 2022. № 2. S. 116–121 [in Ukrainian].

3. Ryzhova O.O. *Ikonopys u khudozhnii kulturi Kyieva kintsia XVII-XVIII stolit* [Icon painting in the artistic culture of Kyiv at the end of the XVII-XVIII centuries] : monohrafiia. Kyiv : VPT s «Kyivskiy universytet», 2020. 463 s. [in Ukrainian].

6. Svit levkasu / red. M. Storozhenko. (2007) [The world of levkas] Kyiv : XXI Kn., T.1. 147 s. [in Ukrainian].

7. Svit levkasu / red. M. Storozhenko. [The world of levkas] Kyiv : XXI Kn., 2007. T.2. 155 s. [in Ukrainian].

8. Svit levkasu / red. M. Storozhenko. [The world of levkas] Kyiv: XXI Kn., 2007. T.3. 155 s. [in Ukrainian].

7. Skop L. *Ukrainske tserkovne maliarstvo v Halychyni. Tekhnika i tekhnolohiia XV–XVIII stolit* [Ukrainian church painting in Galicia. Technique and technology of the XV-XVIII centuries] : monohrafiia. Drohobych : Kolo, 2013. 192 s.

8. Stepovyk D. *Istoriia ukrainskoi ikony X–XX stolit* [History of the Ukrainian icon of the 10th–20th centuries] Kyiv : Lybid, 2004. 442 s.

9. Tytov M.F. *Tekhnika i tekhnolohiia tempernoho zhovtkovoho ikonopysu* [Technique and technology of tempera yolk icon painting] Kyiv : Bona Mente, 2005. 96 c.

10. Shor R. *Blahai, krady i pozychai. Myttsi proty oryhinalnosti* [Beg, steal and borrow. Artists against originality] Kyiv : ArtHuss, 2019. 186 s

11. Shulika V.V. *Tekhnika dekoruvannia levkasiv slobozhanskykh ikon druhoi polovyny XVII stolittia* [The technique of decorating levkas of Slobojan icons of the second half of the 17th century] *Istorychni, kulturni, ta sotsialno-ekonomichni aspekty rehionalnoho rozvytku. Materialy II Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. Kremenchuk: PP. Shcherbatiykh O. V., 2017. S. 110-120.

12. Aden M. «Let's dance like we used to...». A critical intervention on new trend of Appropriationism. *Kunstchronik*. 2016. No. 4. P. 201–203 [in English].

13. Bourriaud N. *Postproduction culture as screenplay: how art reprograms the world* 11 has. New York : Lukas & Sternberg, 2002. 96 p. [in English].

14. Evans D. *Appropriation*. Cambridge, MA : MIT Press, 2009. 239 p. [in English].

15. Hick D. H. *Artistic License: The Philosophical Problems of Copyright and Appropriation*. University of Chicago Press, 2017. 240 p. [in English].

16. Jazykowa I. Rochecka M., Dymyd M. *Wiara I forma. Nova ikona* [Faith and form. New icon] Mowia Mieki : Warszawa, 2021. 151 p. [in Polish, Ukrainian, Russian].

17. Kleon A. *Steal Like An Artist*. Turtleback, 2014. 160 p. [in English].

THE METHOD OF ARTISTIC APPROPRIATION IN THE CONTEXT OF PAINTING IN LEVKAS, UKRAINE AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Derihuz Nataliia – PhD student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Department of «Restoration and Expertise of Works of Art», Ukraine, Kharkiv

The method of artistic appropriation in the context of painting on gesso is considered. The following types of appropriation have been established and analysed: direct appropriation, parody or satire, sampling or collage and reconstruction. Each of them is characterized by the use of existing images, art objects or non-painting patterns that are converted and transformed into a new context. Appropriation becomes a means of synthesis and creative expression of Ukrainian artists and is considered as a tool for reproducing certain ideas, shapes, and contents, popularizing the idea of refuting 'pure' originality. Also, appropriation reveals common connections and references between different eras, cultures and branches of art, which contributes to the formation of a dialogue between the past and the present. The material of the article draws attention to the low degree of research in such a field as gesso painting and emphasizes the need to analyse the principles of its formation.

Key words: painting on gesso, artistic appropriation, artistic borrowings.

UDC 75.03+75.051](477) «198/202»:75.04

THE METHOD OF ARTISTIC APPROPRIATION IN THE CONTEXT OF PAINTING IN LEVKAS, UKRAINE AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Derihuz Nataliia – PhD student, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Department of «Restoration and Expertise of Works of Art», Ukraine, Kharkiv

The *aim* of the paper is to classify the main theoretical and artistic-aesthetic methods of artistic appropriation in the context of painting on gesso in Ukraine of the late 20th - early 21st centuries. *Relevance*. The material of the article draws attention to the low degree of research in such a field as modern painting on gesso and emphasizes the need to analyse the principles of its formation, since borrowing and appropriation in art can change the conventional understanding of production and consumption, creation and copying, which allow art to expand its field of influence, removing traditional limitations. *Methodology*. The research used a comparative method and a comparative analysis of formative and conceptual features of works of painting on gesso. The *scientific novelty* lies in the analysis and development of types of artistic appropriation in the field of modern painting on gesso, namely: direct appropriation, when images of existing works or art objects are used; parody or satire, which involves the displacement and transformation of existing non-painting patterns of mass culture into another context; sampling or collage, characterized

by the use of fragments of original works in the synthesis of materials; and reconstruction, when existing shape-generating elements become the basis for own interpretations and references to existing artistic experience. *Practical significance*: Appropriation becomes a means of synthesis and creative expression of Ukrainian artists and is considered as a tool for reproducing certain ideas, shapes, and contents, popularizing the idea of refuting 'pure' originality. It offers new ideas to old meanings and forces one to reconsider conventional concepts. Also, appropriation reveals common connections and references between different eras, cultures and branches of art.

Key words: painting on gesso, appropriation, artistic borrowings.

Надійшла до редакції 23.10.2023 р.

УДК 73. 730(477.4) «17»

ТВОРЧА СПАДЩИНА СКУЛЬПТОРА ІОАННА ГЕОРГІЯ ПІНЗЕЛЯ ЗА ХРОНОЛОГІЄЮ

Енюшина Катерина Володимирівна – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0009-0001-2321-0698>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.695>
k.eniushina.asp@kubg.edu.ua

Розглянуто скульптуру Іоанна Георгія Пінзеля, особливості її композиції та способи творення. Зафіксовано неординарний динамізм і готичність форм, що дозволяє відрізнити роботи майстра з-поміж інших. Роботи структуровано за хронологією згідно архівних і біографічних даних про скульптора. За допомогою методу порівняння вдалося встановити часові рамки виконання творів скульптур майстром І.Г. Пінзелем. Це дозволило визначити певні періоди творчості скульптора та географічну концентрацію його робіт. Визначено майстрів, з якими співпрацював митець, та їх вплив на творчу спадщину І.Г. Пінзеля. Зазначено фондові збірки музеїв із найбільшою наявною кількістю скульптур митця. Проаналізовано фактологічні й історіографічні матеріали щодо біографічних відомостей І.Г. Пінзеля. Завдяки подвижницькій діяльності діячів культури (Б. Возницького, Л. Разенкової) збережено спадщину майстра І. Пінзеля для наступних поколінь, що дозволило визначити значення його доробку у європейській історії мистецтва. Зокрема в галузі української барокової скульптури.

Ключові слова: І.Г. Пінзель, скульптура, дерево, різьблення, бароко, вітар, сницарство, рельєф, Розп'яття, статуї, декоративно-прикладне мистецтво.

Постановка проблеми. Нині для України настав час актуалізації питань, пов'язаних з історією, культурою, традиціями та розумінням свого місця в європейській спільноті. Наразі вітчизняна скульптура епохи бароко у національному науковому просторі ще не достатньо висвітлена. З огляду на цей факт надзвичайно важливим стає дослідження історичних аспектів, що потребують осмислення для гідної репрезентації в європейській спільноті. Вивчення цієї проблематики дозволить уточнити відомості про високохудожні твори української скульптури епохи бароко, зокрема творчість І.Г. Пінзеля. Питання атрибуції його творів з огляду на дискусійні моменти походження скульптора і досі залишаються спірними і потребують додаткової верифікації. Сьогодні в часи усвідомлення національної ідентичності українців гостро стоїть питання щодо важливості збереження спадщини майстра.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням розвитку української скульптури у різних контекстах і концептуально-проблематичних розрізах займалися чимало вчених. Творчість Іоанна Георгія Пінзеля привернула увагу львівських науковців ще на початку ХХ ст. Однак, фундаментальні праці про львівську барокову скульптуру з'явилися у 1930-х роках. Натомість 1976 р. польський вчений З. Горнунг опублікував окрему книгу, присвячену творчості І.Г. Пінзеля [24]. Також у контексті розвитку скульптури XVII–XVIII ст. унікальність майстра відзначають М. Гембарович [6], А. Будзан [1], М. Моздир [10], С. Оляніна [13], М. Станкевич [18].

Так, 2012 р. у книзі «Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова» аналізував творчість І.Г. Пінзеля Б. Тимків [19]; дослідник наголошував на окремих творах майстра та віртуозності їх виконання [19]. Натомість у 2019 р. Б. Шенгера зауважував на біографічних фактах про майстра в своїй книзі «Львівські скульптори та скульптори Львова у XVIII столітті». Зокрема, автор наголошує, що І.Г. Пінзель працював над оформленням екстер'єрів та інтер'єрів церков і костелів Львівщини, Тернопільщини, Івано-Франківщини. Він зафіксував дати благословення шлюбу, хрестин і виплат за роботи майстру [20].

Відкриття та порятунок творчого доробку цього скульптора для України, як представника періоду бароко, належить Б. Возницькому. Мистецтвознавець охарактеризував творчість майстра у

своїх працях. Він навіть увів до наукового обігу поняття «феномен "Майстра Пінзеля"» [2]. Крім того, в 1991 р. учений написав наукову роботу «Проблема інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII століття» [3]. Справу Б. Візницького зі збереження, дослідження та популяризації творчості І. Пінзеля продовжив Т. Возняк [4], присвятивши майстру чимало статей. Зокрема, «Пропозиції до життєпису та інтелектуальної біографії Майстра Пінзеля (?–1761)» 2006 р та «Брендування міста Пінзелем» 2016 р.

Запропонували власні трактування існуючих гіпотез щодо творчості і життєвої біографії майстра у своїх статтях О. Новицька «На перехресті двох світів: до життєпису та творчості Іоанна Георгія Пінзеля» 2009 р. [12] та В. Стецько «Пінзель і Тернопільщина» 2013 р. [16], «Таїна Пінзеля» 2012 р. [17]. Авторки висвітлили окремі аспекти творчості скульптора як яскравого представника західноукраїнської пізньобарокової пластики й основоположника Львівської школи барокової скульптури XVIII ст.

Мета статті – структурувати за хронологією творчі роботи скульптора Іоанна Георгія Пінзеля.

Вклад основного матеріалу. Найбільш загадковим майстром XVIII ст. є геніальний скульптор, один із найвидатніших митців художньої обробки дерева Іоанн Георгій Пінзель. Про першу частину його життєвого і творчого шляху майже нічого не відомо. Майстер залишив по собі величезний доробок, проте був забутий на 200 р. [7; 7].

Ймовірно, скульптор прибув до Галичини з Сілезії, що є частиною сучасної Польщі, Чехії та Німеччини. Український мистецтвознавець М. Голубець у 1937 р. назвав його шлезьким різьбярем (нині Шльонськ є містом в південній Польщі) [5]. Архівні документи Львова називають його скульптором із Бучача [20]. Але його точне ім'я є залишається загадкою, його могли звати Йоган Георг Пільзе, або Іоанн Георг Пінзель, чи то Ян Георг Пельце, чи Дожовані Джорджі Поцці. Адже відповідно до церковних канонів майстри не підписували свої твори, а могли лише залишити символічний «автограф» [12]. У метричних книгах трапляються такі записи: «Іоанн Георгій Пільзе», в іншому випадку – вівтарний скульптор із Бучача «Григорій Пільзе». У книгах-рахунках грошових виплат зазначено прізвище «Пінзель», «Пензель», «Пільце» і «Пільзов». Сьогодні загальноприйнятим у наукових колах є написання імені скульптора – Іоанн Георгій Пінзель.

Описуючи творчість Іоанна Пінзеля, слушно пригадати вислів Б. Возницького про майстра: «Немає сумнівів у тому, що Пінзель був добре ознайомлений з кращими досягненнями світової пластики: він знав твори Мікеланджело Буонарроті та Лоренцо Берніні, баварських та празьких майстрів. Однак, важко знайти аналогії новаторському характеру творів митця в сучасній йому європейській пластичності, бо на тлі її стилістичної еволюції періоду бароко та рококо його скульптури займають особливе місце. Передусім, характерними пошуками нових пластичних форм та ефектів, спрямованих на глибинний пафос образів Святого Письма» [2; 5].

У скульптурах І.Г. Пінзеля проглядається напружений драматизм, психологічна заглибленість персонажів, що проявляється в експресивних формах, досягнутих сміливою і віртуозною обробкою матеріалу. В несподіваних, спірально розгорнутих, ракурсах передані бентежні людські почуття і душевний неспокій. Фігури готично вигнуті з динамічною напругою мускулів оголеного тіла.

На офіційному сайті Львівської національної галереї мистецтв у розділі Музею «Івана Георгія Пінзеля» про феномен митця йдеться лише в кількох реченнях, а саме: «І.Г. Пінзель – один з найталановитіших європейських скульпторів XVIII ст., творчість якого набуває особливого розмаху і сили у 2-й пол. XVIII ст.» [9]. У своїй творчості майстер зумів досягнути досконалості у зображенні містичного та драматичного. Це простежується й у творах, що експонуються в музеї. Серед них – «Розп'яття», «Жертвоприношення Авраама», «Самсон, що роздирає пащу лева», «Ангел» та ін. [9]. Нині більша частина творів майстра зберігається у фондів збірках музеїв Тернополя, Львова, Івано-Франківська. Туди вони потрапили у 60–80-х роках ХХ ст. завдяки пошуковій роботі наукових експедицій.

Попри всі знищення у період тоталітарного режиму, в часи боротьби з релігією загалом і сакральним мистецтвом зокрема, від 1950 до 2020 років багато зроблено для збереження творчої спадщини видатного скульптора. Але чимало пам'яток, переважно кам'яної пластики, втрачено назавжди, хоча виникає складність і ще й в тому, що на своїх роботах майстер не залишав підпису, монограми чи хронограми.

1996 р. у Львові Б. Возницький зібрав найбільшу колекцію робіт майстра що становить майже 80% від усіх відомих його робіт. Ангели і святі І.Г. Пінзеля набули нового музейного «статусу».

Точна хронологія появи творів майстра, яких наразі відомо майже 150, не встановлена, адже щодо більшості з них відсутні документальні свідчення. Втім, їх авторство атрибутовано на основі порівняльного аналізу. Додаткові характеристики допомагають визначити просторові та часові маркери діяльності митця.

Творчий шлях І.Г. Пінзеля почався з Бучача. В 1740-х роках він з'являється тут, аби працювати при дворі некоронованого короля західної України М. Потоцького. Тут скульптор зустрів архітектора Б. Меретина, з яким пов'язав свою творчість на десятиліття.

Найперші відомі роботи майстра – це кам'яні монументи Яна Непомука (1750 р.) та Богоматері (1751 р.) в околицях Бучача, що свідчать про неабиякий талант і високий рівень його майстерності [3].

На початку 1750 року І.Г. Пінзель отримав замовлення від Яна Каєтана Яблоновського на виконання дерев'яних скульптур для монастирського костелу в Маріямполі (місто в Литві) [26]. Також у 1750 р. скульптор створив вівтар із фігурами Архангелів Михаїла та Гавриїла для парафіяльного костельу в Монастирську (Тернопільська обл.). Тоді ж вівтарі Святого Тадея і Святого Миколая для Успенського костельу Бучача. Зокрема, митець виконав скульптури Святого Вікентія і Франциска Борджія, ангелів, рельєф на тему турецьких війн та Розп'яття, які нині експонуються у залі Тернопільського обласного краєзнавчого музею.

У період 1750–1751 рр. сницар створив скульптурні композиції для Бучацької ратуші: «12 подвигів Геракла», «Давид перемагає Голіафа», «Самсон розриває пашу лева», «Посейдон заспокоює море», «Феміда», «Невільник», «Козак». Наприкінці 1750-х рр. І. Г. Пензель виконав статую Святого Онуфрія для монастиря у с. Рукомиш (Тернопільська обл.).

Ще від середини 1750-х років скульптор разом з архітектором Б. Меретином працювали у Львові та його околицях. 1754 р., цей тандем розробив скульптури для фасаду собору Святого Юра у Львові. Зокрема, дві великі статуї святих Афанасія і Лева на другому поверсі фасадної стіни та фігуру Святого Юра на коні на завершенні фасаду. За них, згідно записів упродовж 1759-1760 рр., митець отримав 37 тис. золотих [3; 105].

У той період І. Г. Пінзель виконував скульптурний ансамбль для побудованого раніше Б. Меретином костельу в с. Годовиця під Львовом. Для великого вівтаря він розробляв динамічні скульптурні композиції, що симетрично розміщені на постаментах і кронштейнах. До їх складу входили окремі скульптурні групи – «Жертвоприношення Авраама», «Самсон роздирає пашу левові», Розп'яття з предстоячими і Богоматір'ю, Іоанном та ангелами, які можна віднести до досягнень світового рівня [6; 137].

На думку Я. Островського впродовж 1754–1755 рр. І. Г. Пінзель міг бути автором декорації мурованого костельу Святої Трійці в селищі Усті Зеленому (Тернопільська обл.) [15].

1755 р. для церкви Покрови Богородиці у Бучачі митець виконав різьблені амвон і бічні вівтарі Святого Миколая і Вознесіння з алегоричними постатями Віри, Мудрості, Мужності, Святого Товія. А також рельєфи – «Відсічення голови Іоанну Предтечі», «Чудо Святого Миколая», «Подорож в Емаус», рельєфи «Ангел-Охоронець» і «Благовіщення» на дияконських дверях храму, царські врата. У 1980-х роках твори ввійшли до постійної експозиції картинної галереї, відділу Тернопільського обласного краєзнавчого музею [16].

Того ж року, за припущеннями мистецтвознавця Т. Маньковського, майстер Пінзель міг створити фігури для головного вівтаря костельу Вознесіння Діви Марії у селищі Наварія (Львівська обл.). Адже цей храм будувався за проєктом Б. Імеретина і до створення головного вівтаря міг бути залучений І.Г. Пінзель [25].

Упродовж 1756–1757 рр. І. Г. Пінзель спільно з Ю. Гертнером створив архітектурну форму вівтарів святих Фелікса де Валуа і Яна де Матадья костельу Тринітаріїв у Львові (храм згорів 1848 р.). Також до цього періоду можна віднести й скульптури Розп'яття для костельу Святого Мартіна, кам'яні статуї на фасадах костельу домініканців та костельу Марії Магдалини, монументальні фігури Богоматері перед храмом Марії Сніжної. Безсумнівним досягненням І. Г. Пінзеля в той час були також Розп'яття для костельу в м. Лопатин і новий вівтар у бернардинському ансамблі монастиря с. Сусідовичі на Львівщині [3; 106].

У період 1755–1758 рр. митець створив скульптурну групу «Святий Фелікс із Дитиною» для костельу у Маринополі (Івано-Франківська обл.).

Після смерті Б. Меретина 1759 р. майстер І.Г. Пінзель повернувся працювати до Бучача. 1760 р. він виконує замовлення на вівтар Марії парафіяльного костельу в Городенці зі скульптурами Святих Анни, Марії, Єлизавети, Йосипа, Якима й ангела.

Наприкінці 1760 р. І. Г. Пінзель востаннє вийшов із Бучача. У той час він опрацьовував дерев'яні скульптури для парафіяльного костельу в селищі Буданів (Тернопільської обл.), зокрема, фігури Ієроніма, Августина, Григорія, Амбросія й ін. [7]. Тоді ж Мартін Урбанік залучає І.Г. Пінзеля до вирізьблення чотирьох дерев'яних скульптур: Івана Хрестителя, святого Домініка, Августина і Миколая для головного вівтаря костельу Божого тіла домініканського монастиря у Львові [26].

Відомо, що вже з 1761 р. І.Г. Пінзель почав працювати з львівським сницарем А. Штилем. Вони вдвох отримали винагороду за два вівтарі, виконані ними для костюлу в м. Монастириськ (Тернопільська обл.). Зокрема статуї Святих Якима, Анни, царя Давида й Авраама [7]. Ці скульптури відрізняються особливою динамічністю – широкими жестами рук й енергійними поворотами голів, що підкреслювало експресію постатей. Обличчя святих – старечі, сухі, кістляві з тонкими рисами – виражають глибокі почуття [6; 136].

Варто погодитися з твердженням В. Стецько, що «найхарактернішим для Пінзеля є мотив «Розп'яття» [17; 47]. Сьогодні авторство І.Г. Пінзеля приписують Розп'яттям із Годовиці, Городенки та Лопатина. Це високомистецькі твори – шедеври творення образу гармонійної духовно досконалої постаті Божого Сина [17; 47].

Виставка творів І. Г. Пінзеля, експонована 1987 р. в історико-архітектурному музеї-заповіднику «Одеський замок», а пізніше Києві, Москві, Львові, Празі, Відні, Вільнюсі та Варшаві, дала можливість познайомитися з творчістю цього визначного митця широким верствам населення [3; 105]. Окремо слід відзначити епохальну персональну виставку робіт майстра І. Г. Пінзеля у паризькому Луврі. Вона відбулася в 2012 р. На ній представлено 27 скульптур митця [4]. Від 31 березня до 22 жовтня 2023 р. пройшла виставка скульптур І.Г. Пінзеля зі збірки Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького у Королівському замку на Вавелі у Кракові.

Нині переважна частина спадщини скульптора представлена на виставці у Львівській національній галереї мистецтв ім. Б. Возницького (у Музеї Пінзеля та Олеському замку). Деяко менша знаходиться у Тернопільському краєзнавчому музеї. Окремі його твори зберігаються у Львівському національному музеї ім. Андрея Шептицького, Івано-Франківському обласному художньому музеї, а також храмі святої Покрови опіки Матері Божої та парафіяльному костелі Бучача, Музеї мистецтв Прикарпаття [3; 105]. Не менш цінні, але дуже мініатюрні дерев'яні скульптурні етюди, – боцетто Іоанна Пінзеля, зберігаються у Баварському національному музеї Мюнхена.

Сьогодні у Музеї «Івана Георгія Пінзеля» Львова можна оглянути врятовані шедеври майстра з костюлів у Годовиці та Городенці. Більшість із годовицьких статуй були передані Львівській державній галереї мистецтв (нині Львівській НГМ ім. Б. Возницького) у 1965 р. [12].

У нинішній час у фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею зберігається 8 скульптур і рельєфів І.Г. Пінзеля. Його ікони та різьба опинилися в музейній збірці із закритих церков Тернопільщини за часів радянської влади [16; 13].

На офіційному сайті Музею мистецтв Прикарпаття подано детальну інформацію про твори, що зберігаються в колекції установи. Так, у рубриці, присвяченій «Відділу сакрального мистецтва», наголошено, що «Відвідувачі музею мають змогу ознайомитися з творами всесвітньо відомого майстра доби бароко Йоганна-Георга Пінзеля, які привезено з напівзруйнованого в радянський час костелу Місіонерів м. Городенки» [11].

Майстер І.Г. Пінзель надав своїм скульптурам внутрішньої одухотвореності, максимальної емоційної напруги, завдяки пластичним ефектам він зміг досягнути правдоподібності у трактуванні своїх персонажів, його творам притаманне виявлення ідей естетизму та барокової гармонії. Все пластичне моделювання статуй у творчості майстра знайшло втілення в сміливих зіставлених планах. У скульптурі митця відчувається ескізна безпосередність, зокрема, що стосується експресивних форм драперій, золочених площин, розташованих під різним нахилом до джерела світла, неймовірних фантастичних заглиблень і опуклостей форм, котрі створюють атрактивні емоційно-художні ефекти [8; 98].

Магія мистецтва І.Г. Пінзеля – ключ до розгадки виникнення оригінальної скульптурної школи. Майстер залишив після себе багато учнів і послідовників. Чимало з них працювало разом з учителем в його майстерні. Майже 40 скульпторів, що були поруч, зазнали виразного впливу творчості І.Г. Пінзеля. Вони утворили унікальну плеяду, яка з плином часу дістала назву «Львівської скульптурної школи XVIII століття» [3; 113].

Висновки. Творчий внесок Іоанна Георгія Пінзеля в розвиток барокової скульптури спричинив появу особливої уваги до його спадщини в середині ХХ ст. Скульптура майстра стала окремим предметом вивчення з часів Б. Возницького. Найкраще збережені твори І.Г. Пінзеля зараз знаходяться в експозиції музеїв Львова, Тернополя, Івано-Франківська та Прикарпаття. До сьогодні більшість робіт різьбярів відреставровані та представлені на виставках в Києві, Львові, Москві, Празі, Відні, Вільнюсі, Варшаві та Кракові. Найбільш визначною для популяризації робіт І.Г. Пінзеля стала епохальна виставка в Луврі.

Наразі відомо майже 150 робіт майстра, на жаль встановити точну хронологію появи цих творів неможливо, через відсутність підписів і документальних свідчень. Але на основі порівняльного аналізу скульптури атрибутовані. Це дозволило структурувати роботи І.Г. Пінзеля за періодизацією їх створення.

Так, окремим питанням нині стоїть уточнення атрибуції творів скульптора та його учнів. Також важливими у сенсі збереження спадщини І.Г. Пінзеля та його школи є питання консервації та реставрації.

Список використаної літератури

1. Будзан А. Різьба по дереву в Західних областях України (XIX–XX). Київ : Вид-во АН УРСР, 1960. 106 с.
2. Возницький Б. Феномен «Майстра Пінзеля». *Іоанн Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення* : альбом. Київ : Грані-Т, 2007. С. 5–6.
3. Возницький Б. Проблема інспірацій у творчості Майстра Пінзеля та її вплив на львівську скульптуру другої половини XVIII століття. *Українське бароко та європейський контекст* / Ін-т миств., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, Ін-т мистецтв Польської АН ; редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1991. С. 105.
4. Возняк Т. Брендунання міста Пінзелем. Оpubліковано 03.02.2016 р. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974 (дата звернення: 06.11.2023).
5. Голубець М. Мистецтво. Історія української культури, вид. І. Крип'якевич. Львів, 1937. 581 с.
6. Гембарович М. Скульптура та різьблення. *Історія українського мистецтва*: у 6 т. Київ : УРЕ, 1968. Т. 3. Мистецтво другої половини XVII–XVIII ст. С. 136–140.
7. Іоанн Георг Пінзель. Перетворення Скульптура / Альбом. Київ : Грані-Т, 2007. 152. С. 5–7.
8. Кривавич Д. Львівська барокова скульптура: джерела інспірації. *Українське бароко та європейський контекст* / Ін-т миств., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, Ін-т мистецтв Польської АН ; редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1991. С. 96.
9. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького. Офіційний сайт. Оpubліковано 2023 р. URL: <http://lvivgallery.org.ua/> (дата звернення: 01.11.2023).
10. Моздир М. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ : Наук. думка, 1980. 186 с.
11. Музей мистецтв Прикарпаття. Офіційний сайт. Оpubліковано 2023 р. URL: <http://artmuseum.org.ua/> (дата звернення: 02.11.2023).
12. Новицька О. На перехресті двох світів: до життєпису та творчості Іоанна Георга Пінзеля. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. Вип. 17–18. Івано-Франківськ, 2009–2010. С. 98–107.
13. Оляніна С. В. Український іконостас XVIII–XIX ст. у структурі православного храму. Архітектурно-мистецька сутність та принципи реставрації : дис... канд. архітектури: 18.00.0 / Нац. акад. образотворчого мистецтва та архітектури. Київ, 2005. 221 с.
14. Островський Ян К. Парафіяльний костел всіх святих у Годовиці. *Часопис «І»*. 2013. Ч. 72. URL: http://www.ji.lviv.ua/n72texts/Parafiyalnyj_kostel_u_Godovyci.htm. Оpubліковано в 2013 р. (дата звернення: 01.11.2023).
15. Островський Ян К. Проблеми художньої майстерності у львівській скульптурі школи Майстра Пінзеля. *Українське бароко та європейський контекст* / Ін-т миств., фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського АН УРСР, Ін-т мистецтв Польської АН; редкол. О. К. Федорук (відп. ред.) [та ін.]. Київ : Наук. думка, 1991. С. 148.
16. Стецько В. Відображення творчості Іоанна Георгія Пінзеля у збірці Тернопільського обласного краєзнавчого музею. *Музеї Тернопільщини* Зб. наук. пр.: Т. 8 / Тернопільський осередок НТШ / ред. Е. Бистрицька. Тернопіль : ТзОВ «Терно-граф», 2013. С. 475–495.
17. Стецько В. [Передмова]. Таїна Пінзеля: альбом / упоряд. та передм. В. Стецько. Київ : Майстер книг, 2012. С. 13–60.
18. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI–XX ст. Львів, 2002. 480 с.
19. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дерево різьба сакральна й ужиткова. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. 159 с.
20. Шенгера Б. Львівські скульптори та скульптори Львова XVIII століття. Львів, 2019. С. 148–153.
21. Школьна О.В. Великосвітські мануфактури князів Радзивілів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи. Київ : Ліра-К, 2018. С. 166–174.
22. Школьна О.В. Методологічні засади здійснення наукового дослідження за спеціальністю 023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». *Наук. журнал. Художня культура*. 2020. С. 54–64.
23. Школьна О.В. Скульптура Києво-Межигірської фаянсової фабрики в світлі архівних даних. *Зб. наук. праць із мистецтвознавства*. Вип. 14. Київ : Фенікс. 2018. С. 261–274.
24. Hornung Z. Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskie jrzeźbyrokowej. *Wroclawskietowarzystwonaukowe. Rozprawykomisjihistoriisztuki*. Wrocław, 1976. Т. X. 194 s.
25. Mańkowski T. Lwowska rzeźbarokokowa. Lwów, 1937. URL: <https://polona.pl/item-view/06f55788-725c-4b42-a8fa-cf68c30ba318?page=14> (дата звернення: 10. 11. 2023 р).
26. Pinsel. AR Офіційний сайт. Оpubліковано в 2023 р. URL: <https://pinsel-ar.com/bocetto-jogana-georgiya-pinzelya-obstavini-ta-seredovishhe-stvorenniya/> (дата звернення: 01. 11. 2023 р.).

Список використаної літератури

1. Budzan A. Rizba po derevu v Zakhidnykh oblastiakh Ukrainy (KhKh–KhKh). Kyiv : Vyd-vo AN URSSR, 1960. 106 s.
2. Voznytskyi B. Fenomen «Maistra Pinzelia». Ioann Heorh Pinzel. Skulptura. Peretvorennia : albom. Kyiv : Hrani-T, 2007. S. 5–6.

3. Voznytskyi B. Problema inspiratsii u tvorchosti Maistra Pinzelia ta yii vplyv na lvivsku skulpturu druhoi polovyny KhVIII stolittia. Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst / In-t mystv., folkloru ta etnografii im. M.T. Rylskoho AN URSSR, In-t mystetstv Polskoi AN ; redkol. O. K. Fedoruk (vidp. red.) [ta in.]. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. S. 105.
4. Vozniak T. Brenduvannia mista Pinzelem. Opublikovano 03.02.2016 r. URL: https://zaxid.net/statti_tag50974. (data zvernennia: 06.11.2023).
5. Holubets M. Mystetstvo. Istoriia ukrainskoi kultury, vyd. I. Krypiakevych. Lviv, 1937. 581 s.
6. Gembarovych M. Skulptura ta rizblennia. Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 6 t. Kyiv: URE, 1968. T. 3. Mystetstvo druhoi polovyny KhVII–KhVIII st. S. 136–140.
7. Ioann Heorh Pinzel. Peretvorennia Skulptura / Albom. Kyiv : Hrani-T, 2007. 152. S. 5–7.
8. Krvavych D. Lvivska barokova skulptura: dzherela inspiratsii. Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst / In-t mystv., folkloru ta etnografii im. M.T. Rylskoho AN URSSR, In-t mystetstv Polskoi AN ; redkol. O. K. Fedoruk (vidp. red.) [ta in.]. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. S. 96.
9. Lvivska natsionalna halereia mystetstv im. Borysa Voznytskoho. Ofitsiinyi sait. Opublikovano 2023 r. URL: <http://lvivgallery.org.ua/> (data zvernennia: 01.11.2023).
10. Mozdyr M. Ukrainska narodna dereviana skulptura. Kyiv : Nauk. dumka, 1980. 186 s.
11. Muzei mystetstv Prykarpattia. Ofitsiinyi sait. Opublikovano 2023 r. URL: <http://artmuseum.org.ua/> (data zvernennia: 02.11.2023).
12. Novytska O. Na perekhresti dvokh svitiv: do zhyttiepysu ta tvorchosti Ioanna Heorha Pinzelia. Visnyk Prykarp. un-tu. Mystetstvoznavstvo. Vyp. 17–18. Ivano-Frankivsk, 2009–2010. S. 98–107.
13. Olianina S. V. Ukrainskyi ikonostas XVIII–XIX st. u strukturi pravoslavnoho khramu. Arkhitekturno-mystetska sutnist ta pryntsyipy restavratsii : dys. kand. arkhitektury: 18.00.0 / Nats. akad. obrazotvorchoho mystetstva ta arkhitektury. Kyiv, 2005. 221 s.
14. Ostrovskyi Yan K. Parafialnyi kostel vsikh sviatykh u Hodovytsi. Chasopys «L». 2013. Ch. 72. URL: http://www.ji.lviv.ua/n72texts/Parafialnyj_kostel_u_Godovytsi.htm. Opublikovano v 2013 r. (data zvernennia: 01.11.2023).
15. Ostrovskyi Yan K. Problemy khudozhnoi maisternosti u lvivskii skulpturi shkoly Maistra Pinzelia. Ukrainske baroko ta yevropeyskyi kontekst / In-t mystv., folkloru ta etnografii im. M.T. Rylskoho AN URSSR, In-t mystetstv Polskoi AN; redkol. O. K. Fedoruk (vidp. red.) [ta in.]. Kyiv : Nauk. dumka, 1991. S. 148.
16. Stetsko V. Vidobrazhennia tvorchosti Ioanna Heohiia Pinzelia u zbirtsi Ternopilskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu. Muzei Ternopilshchyny Zb. nauk. pr.: T. 8. / Ternopilskyi osередok NTSh / red. E. Bystrytska. Ternopil : TzOV «Terno-hraf», 2013. S. 475–495.
17. Stetsko V. [Peredmov]. Taina Pinzelia: albom / uporiad. ta peredm. V. Stetsko. Kyiv : Maister knyh, 2012. S. 13–60.
18. Stankevych M. Ukrainske khudozhnie derevo XVI–XX st. Lviv, 2002. 480 s.
19. Tymkiv B. Mystetstvo Ukrainy ta diaspory: derevorizba sakralna y uzhytkova. Ivano-Frankivsk : Nova Zoria, 2012. 159 s.
20. Shenhera B. Lvivski skulptory ta skulptory Lvova KhVIII stolittia. Lviv, 2019. S. 148–153.
21. Shkolna O.V. Velykosvitski manufaktury kniaziv Radzyvilliv KhVIII–KhIX st. stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy. Kyiv : Lira-K, 2018. S. 166–174.
22. Shkolna O.V. Metodolohichni zasady zdiisnennia naukovoho doslidzhennia za spetsialnistiu 023 – «Obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia». Nauk. zhurnal. Khudozhnia kultura. 2020. S. 54–64.
23. Shkolna O.V. Skulptura Kyievo-Mezhyhirskoi faiansovoii fabryky v svitli arkhivnykh danykh. Zb. nauk. prats iz mystetstvoznavstva. Vyp. 14. Kyiv : Feniks. 2018. S. 261–274.
24. Hornung Z. Majster Pinsel snycerz. Karta z dziejów polskie jrzezbyrokowej. Wroclawskietowarzystwonaukowe. Rozprawykomisjihistoriisztuki. Wroclaw, 1976. T. X. 194 s.
25. Mańkowski T. Lwowska rzezbarkokowa. Lwów, 1937. URL: <https://polona.pl/item-view/06f55788-725c-4b42-a8fa-cf68c30ba318?page=14> (data zvernennia: 10. 11. 2023r). Pinsel. AR Ofitsiinyi sait. Opublikovano v 2023 r. URL: <https://pinsel-ar.com/bocetto-jogana-georgiya-pinzelya-obstavini-ta-seredovishhe-stvorennia/> (data zvernennia: 01. 11. 2023 r.).

THE CREATIVE HERITAGE OF THE SCULPTOR JOHN GEORG PINSEL BY CHRONOLOGY

Eniushina Kateryna – postgraduate student at the Department of Fine Arts,
Faculty of Fine Arts and Design Borys Grinchenko Kyiv University

The article deals with the sculpture of John George Pinsel, the peculiarities of its composition and methods of creation. The author notes the extraordinary dynamism and gothicism of the forms, which allows us to distinguish the master's works from others. The works are structured chronologically according to archival and biographical data about the sculptor. Using the method of comparison, it was possible to establish the timeframe of the sculptures by I.G. Pinsel. This made it possible to determine certain periods of the sculptor's work and the geographical concentration of his works. The masters with whom the artist collaborated and their influence on the creative heritage of I.G. Pinsel are identified. The stock collections of museums with the largest number of sculptures by the artist are indicated.

The factual and historiographical material on the biographical information of I. G. Pinzel are analyzed. Thanks to the ascetic activity of cultural figures (B. Voznytskyi, L. Razenkova), the heritage of the master I.G. Pinsel's heritage was preserved for future generations, which made it possible to determine the significance of his work in European art history. In particular, in the field of Ukrainian Baroque sculpture.

Key words: I.G. Pinsel, sculpture, wood, carving, Baroque, altar, sculpture, relief, crucifixion, statues, arts and crafts.

UDC 73. 730(477.4) «17»

THE CREATIVE HERITAGE OF THE SCULPTOR JOHN GEORG PINSEL BY CHRONOLOGY**Eniushina Kateryna** – postgraduate student at the Department of Fine Arts,
Faculty of Fine Arts and Design Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose of this article is to structure according to chronology the creative works of the sculptor John George Pinzel, according to archival and biographical data about the master.

Research methodology. A scientific toolkit was applied, which includes a set of principles, approaches and methods. The study includes the principles of scientific reliability and comprehensiveness. To achieve the goal and fulfill the tasks formulated in the article, art history, historical, cultural and restoration approaches are used. To obtain substantiated conclusions of the study, hermeneutical, axiological, historical-chronological, comparative, historical-cultural, cross-cultural, typological, formal-stylistic, iconographic and iconological, method of art criticism and artistic-compositional analysis were applied.

Results. The significant creative contribution of John George Pinzel in the development of baroque sculpture of Ukraine is revealed. The number of known preserved works of the master and the periodization of their creation are determined. The works are structured according to the chronology of their performance, according to known facts and historical references.

Key persons who influenced the creative path of the sculptor were identified. The article indicates exhibitions at which sculptural works of I.G. Pinzel. The actual places of exhibiting the sculptures of the master are fixed. It is noted the importance of conservation and restoration of the sculptor's works in the context of preserving his heritage as an artistic heritage of Ukraine.

Novelty. The article attempts to structure according to the chronology of the sculpture of John George Pinzel. They are investigated taking into account factual and historical data about the life and work of the master. The years and centers of existence of works of art, as well as their belonging to specific temples, are indicated. The creative path of the sculptor was traced from the very first works recorded in time to the last completed ones.

Practical significance. The information contained in the article can be useful for students when studying Ukrainian sculpture of the Baroque era, leading schools and masters of this period. Structuring the works of the master according to the chronology of creation will make it possible to more accurately trace the creative path of the sculptor.

Key words: decorative and applied art, figurative art, I.G. Pinzel, sculpture, wood, carving, baroque, altar, snitching, relief, crucifixion, statues, arts and crafts.

Надійшла до редакції 3.11.2023 р.

УДК 787.42

СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛЮТНЕВОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИ**Сторонянська Марта-Маргарета** – аспірантка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0003-4150-6035>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.696>
margareta.storonianska@gmail.com

«Так само, як існує велика відстань між графікою та декламацією, існує нескінченна відстань між нотним записом та манерою гарного виконання»
(Франсуа Куперен. Мистецтво гри на клавесині)¹

Стаття присвячена дослідженню специфіки перекладення лютневої музики епохи бароко для бандури. Розглянуто особливості стилю *brisé* та принципу *inégalité*, а також висвітлено низку аспектів необхідних для перекладу та інтерпретації. Відзначені виконавські труднощі, запропоновані способи їх подолання. Особливу увагу приділено опису виконання *notes inégales*. Надано стислу систематизацію французьких лютневих орнаментів барокової доби та узагальнено особливості їх виконання на бандурі.

Ключові слова: французьке бароко, барокова лютнева музика, *style brisé*, *notes inégales*, жанр, стиль, виражальні засоби, бандура, перекладення для бандури.

Постановка проблеми. В умовах сьогодення бандурне мистецтво є невід'ємною частиною українського та європейського мистецтва. Стрімка еволюція інструмента та бурхливий розвиток виконавства сприяє розширенню репертуарних рамок за допомогою не лише створення оригінального репертуару, а й перекладень творів різних жанрів та віддалених епох. Історично склалося, що в XVI-XVII столітті, коли у час розквіту та піднесення органної, клавірної та лютневої музики, бандури, як

академічного інструменту, ще не існувало². Відтак, із початком процесу академізації бандури (середина ХХ ст.), постало питання формування репертуару. Провідні виконавці-бандуристи та педагоги зосередили свою увагу на музиці епохи бароко. Існують перекладення для бандури органної та клавесинної музики, арокк твори, написані для лютні є найменш опрацьованими в цьому аспекті.

Саме тому особливості *актуальності* набуває проблема перекладень кращих зразків лютневої барокової музики для сучасних інструментів, зокрема бандури із урахуванням стилю епохи. Відтак, постає питання узагальнення засад транскрипції лютневих творів у сучасну нотаційну систему та окреслення специфіки перекладень, а також виокремлення загальних рис інтерпретації лютневої музики на бандурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В Україні питання вивчення давньої музики стали предметом дослідження лише у 60-ті роки ХХ ст. у працях О. Шреер-Ткаченко [9], О. Цалай-Якименко [7] та Н. Герасимової-Персидської [1]. Автори зосередилися на дослідженнях музики українського бароко. Також інструментальній українській музиці XVI-XVIII ст присвячена робота К. Чечені [10]. Значна увага приділена лютнеподібному інструменту, що побутував на українських землях – торбану – як інструменту з коріннями європейської середньовічної лютневої культури в працях українських музикознавців В. Кушпета, М. Лисенка та ін. [5]. До дослідження європейських творів доби Ренесансу та Бароко музикознавці зверталися рідше. Але в полі зору були лише скрипкова, клавірна та органа творчість тогочасних композиторів.

Першою фундаментальною працею, присвяченою перекладенням музики для бандури, є дисертація «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» Т. Яницького [11], в якій автор розглянув та систематизував засоби та прийоми перекладення інструментальних та вокально-інструментальних творів для соло бандури й ансамблю бандуристів. Також до цієї теми зверталися В. Дутчак (навчальний посібник «Аранжування для бандури») [4], В. Мішалов («Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі») [6], Л. Дуда («Фольклорні жанри та їх трансформація у творчості для бандури») [3]. В інших роботах, що з'явилися упродовж останніх років (дисертації І. Лісняк, статтях О. Ніколенко, І. Дмитрук, Т. Слюсаренко, Т. Чернети), проблематику перекладень для бандури висвітлено лише частково. Так, І. Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» згадує про виконання лютневих творів бандуристами, зокрема наводить факт із біографії бандуриста Білоградського, слуги графа Кайзерлінга, котрий «... вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Ймовірно, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [2; 53].

В опрацьованій музикознавчій літературі не зустрічаємо досліджень, присвячених темі перекладення та інтерпретації лютневих творів для бандури. Тому ґрунтовний аналіз музики для лютні епохи бароко, вивчення специфіки перекладень для бандури є актуальними та корисними як для перекладачів, так і виконавців. Водночас зроблять вагомий внесок у вивчення вказаної проблематики.

Метою статті є виявлення особливостей інтерпретації французької лютневої музики епохи бароко та специфіки її перекладення для бандури.

Виклад основного матеріалу. Між 1600 і 1750 роками існували два основні композиторські стилі незалежно від країни походження композитора: італійський і французький. Й. Кванц, німецький флейтист і композитор того часу, писав у своєму трактаті: «Провідними націями в музиці є італійці та французи. Ці дві нації керують смаками інших народів» [23]. Ключовою відмінністю між цими стилями є кількість орнаментів та ретельність запису усіх нюансів у нотному тексті. Якщо для італійського стилю характерна лаконічність у використанні прикрас та детальний їх опис в нотах, то для французького притаманне ширше використання орнаментів. Нотний запис слугував радше ескізом твору, з котрого виконавці з легкістю відчитували задум композитора навіть без детальних авторських вказівок у тексті. Не відображалися на папері й ритмічні тонкощі виконання, тому з XVI по XVIII ст. було звичайною практикою використовувати спрощену ритмічну нотацію, а в інтерпретації покладатися на професіоналізм виконавців.

Спершу вважаємо за потрібне окреслити поняття стилю. Як в інших дисциплінах, у музиці поняття стилю використовується з різними дефінітивними відтінками³. Загальноприйнятим є визначення стилю як сукупності засобів музичної виразності, що втілює образ та ідею музики. Як зазначив у своїй науковій праці С. Шип, «...музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [8]. В XVI-XVII ст. у музичному стилі був акцент на національні школи (зокрема, італійська та французька). Оскільки предметом дослідження є твори французьких композиторів, то у статті послугуватимемося термінологією, властивою тогочасним музикознавцям (Л. Буржуа, Ф. Куперен та ін.), котра стосувалася особливостей запису та інтерпретації творів, а саме французького стилю *brisé* і *notes inégales*.

Отже, термін, що найчастіше вживають сучасні європейські музикознавці при описі музичного стилю французьких лютністів XVII ст. – це стиль *brisé* (в перекладі з французької «ламаний стиль», раніше називався стилем *luthé* («лютневий стиль») – особлива техніка та музична концепція, що виникла в епоху бароко у Франції в лютневій музиці. Це також специфічний спосіб гри на лютні, що підкреслює мистецтво ламаних або арпеджованих акордів. У стилі брізе лютніст розкладає акорди на окремі ноти, граючи їх у послідовному та мелодичному викладі, а не як одночасні гармонії (не обов'язково підряд). Ця техніка створює делікатну і складну контрапунктичну фактуру з чітким акцентом на мелодичній лінії і тонкій взаємодії між голосами. Видатний британський музикознавець та інтерпретатор барокової музики Д. Ледбеттер зазначив, що походження стилю відобразилося у техніці лютністів епохи відродження та бароко, таких як Альберт де Ріппе, Антуан Франсіск, Жан-Батист Бессар, Роберт Доулленд і Роберт Баллард. Їхній підхід до чергування голосів і поліфонічних мелодій еволюціонував і врешті кристалізувався в роботі Рене Мезанжо, який розробив стиль *brisé* протягом 1620-х років [21].

Стиль виконання *brisé* високо цінувався у французькій лютневій музиці епохи бароко, особливо за часів правління Людовіка XIV (середина і кінець XVII ст.). Володіння ним вважалося обов'язковим для лютністів, яких часто запрошували виконувати музику для двору та знаті. Однією із особливостей цього стилю була наближеність до співності вокальної музики.

Вертикальний запис передбачав виконання арпеджіато в задекларованій метро-ритмічній організації горизонталі. Таке виконання надавало лютністу можливість імітувати фразування та орнаментуку співака. Загалом, стиль *brisé* у французькій лютневій бароковій музиці став щаблем на шляху до нових висот віртуозності та виразності, оскільки він демонстрував здатність лютніста створювати багатоголосу фактуру та імітувати вокальні прийоми. Крім того, в стилі *brisé* часто використовувалися різноманітні орнаменти та прикраси, такі як трелі, морденти та групето, щоб урізноманітнити та «розсвітити» мелодичні лінії. Цей стиль передбачає як фіксовані, так і імпровізаційні елементи.

Задекларовані ритмічні видозміни не завжди виконувалися згідно запису. Однією з причин цього була гра *à prima vista*⁴ нових творів на концертах чи балах. Присутність самого композитора на концертах передбачала можливість пояснення окремих моментів запису, давала можливість виконавцям спростити або ускладнити текст.

Оскільки виконавство допускало доволі вільне інтерпретування записаних нот, у французькій музиці закріпився новий принцип запису музичних творів: *notes inégales* (з французької «нерівні ноти»). Такий принцип є ключовим щодо французької барокової музики, і полягає у виконанні двох послідовних коротких нот (зазвичай, вісімок або шістнадцяток) із різною тривалістю, навіть якщо вони занотовані з однаковими ритмічними значеннями. У Франції поширене застосування *notes inégales* ставало каноном: добре навчені музиканти досконало оволоділи цією технікою. До початку XVIII ст. французький стиль почали наслідувати в Німеччині та інших країнах Європи.

Грунтовно досліджуючи загальну практику ритмічної гнучкості в інструментальних композиціях цього періоду, американський науковець Фредерік Нойман детально описав виконавський стиль *notes inégales*. Він відзначив, що цей тип ритмічної зміни, пов'язаної з агогічними акцентами та рубато, не слід плутати з нотами з пунктиром, а слід застосовувати для конкретного французького стилю середини XVII – кінця XVIII ст. [22].

Досліджуючи стиль *inégale* початку XVIII ст. Ф. Куперен зазначав, що запис музики був пов'язаний з особливостями французької мови, а саме з відмінностями між записом та вимовою. Він стверджував, що для французів – носіїв мови – запис та виконання були зрозумілішим, ніж для іноземців. Наголошував, що при записі музики італійці використовували позначення, за допомогою яких можна було виконати музику без додаткових коментарів (виходячи із особливостей їхньої мови). Та, незважаючи на визнання певних обмежень та «недоліків» цього стилю, він укорінився у французькій музичній традиції епохи бароко [15].

Завданням виконавця є, насамперед, ґрунтовне вивчення стилю, епохи, композитора, твору, а відтак сформувати своє уявлення про задум композитора і постаратися якнайточніше його відтворити. При виконанні барокової музики насамперед необхідно враховувати ідею, образи, характер твору та виражальні засоби: темп, ритм, мелодію, гармонію, прикраси, динаміку, темброві особливості інструментів і фразування.

Окрім перелічених вище параметрів необхідно вивчити особливості нотного запису для лютні та оволодіти найкоректнішим його розшифруванням. Саме правильне прочитання записів є одним із вирішальних факторів в подальшому виконанні твору та правильній його інтерпретації.⁵ Необхідно констатувати, що нотна грамота того часу була досить несистематизованою. Тому її розуміння і розшифрування при розборі та в подальшому виконанні є необхідністю для правильної інтерпретації та транскрипції будь-якого твору, написаного у стилі французького бароко. Розуміння цих нюансів також потрібне для правильної інтерпретації музики Баха, оскільки він часто використовував французький та

італійський стиль, а іноді обидва в одній сюїті або навіть в одному творі. У старовинних трактатах Й. Кванца [23], К. Ф. Е. Баха [12] та інших дається необхідна інформація для успішного виконання⁶.

Практика *inégalité* добре задокументована в словниках епохи бароко та французького стилю *galant*, передмовах до нотних видань і трактатах. Значна кількість історичних джерел вказує на те, що під час інтерпретації французької барокової музики *inégalité* є нормою, і якщо її не застосувати, це призведе до виконання, якому бракує необхідної витонченості та смаку. У стандартній історичній практиці виконання перша нота в парі повинна бути подовжена за рахунок другої. Проте існували й інші варіанти. Як зазначає видатний американський музикознавець Стівен Гефлінг, *inégalité* «обговорюється більш ніж чотирма десятками французьких авторів від другої половини сімнадцятого століття до Революції»⁷ [18; 9]. Ці джерела описують нерівність, як явище, що не є обов'язковим, але має бути частиною кожного виконання за замовчуванням. Насправді *inégalité* була настільки розповсюдженою та звичною, що ритмічно рівне виконання було винятком і потребувало спеціального позначення в партитурі.

На те, що певні пасажі не можна грати *inégalement*, вказують такі позначки, як *noteségales*, *détaché* або крапки, розміщені над голівками нот.

Як правило, нерівності слід було уникати у наступних випадках:

- у дуже повільних або надто швидких (для заданого твору) пасажах;
- в арпеджіо, що складається лише з акордових звуків;
- у тріолях;
- у фрагментах, що повторюються;
- коли це спеціально зазначено протилежними вказівками, такими як *note égale* або *croches égales*.

Основна проблема в інтерпретації нот *inégalement* полягає у визначенні міри нерівності, співвідношення між довшою та коротшою нотою в парі. Правдоподібно, що мова не йшла про скурпульозне вирахування ідеального співвідношення між нотою в парі, а про вільну ритмічну видозміну, де відстань між довшою та коротшою нотою визначалася характером твору. Йшлося про врегулювання напруги в творі, що слугувало підсиленням експресивності інтерпретації. Важливо зазначити, що *inegalite* не стосувалася основної метроритмічної одиниці такту, а застосовувалася, починаючи із наполовину менших ритмічних тривалостей (якщо при розмірі 3/4, чи 4/4, то четвертні ноти виконувалися рівно, а правило нерівності застосовувалося із появою вісімок).

У своїй книзі «La Tonotechnie» (1775 р.) французький священослужитель та науковець Пер Енграмель демонструє математичні формули, що представляють різні співвідношення ритмічної нерівності, хоча він визнає їх обмеженість для практичного використання. Його дослідження демонструє зв'язок між нерівністю та експресією, і навіть пропонує регулювати міру нерівності в одному творі для виразнішої градації експресивності.

Енграмель пропонує діапазон співвідношень, від більш узагальненого 3:1 (еквівалент доданої крапки) до тонших співвідношень від 3:2 до 9:7, які радше відчуються, ніж чуються. Найчастіше використовується співвідношення 2:1, що створює відчуття тріолі, як у джазі. Автор зазначає, що життєрадісні та жваві твори можуть вимагати різкішої нерівності, тоді як більш ліричні вимагають м'якої *inégalité* [16; 230].

Музиканти, що мають досвід «історично обґрунтованої» виконавської практики, як правило, дотримуються принципу, згідно з яким перша нота в парі повинна бути подовжена за рахунок другої, проте інколи вимагається навпаки (так званий ломбардський ритм). Вперше про цю ритмічну побудову «коротка-довга» згадує Етьєн Лульє (Etienne Loulie) у своєму трактаті «Elements ou principes de musique» (1696): «В другій частині, коли я описував тридольні такти, я забув вказати, що перша нота з двох вісімок повинна бути виконана так: перша нота коротша, друга довша»⁸ [20; 62].

Готтгер у своїй праці «Principes de la flûte» зазначає: «...варто зауважити, що всі восьмі ноти не завжди слід грати однаково – в деяких тактах слід використовувати одну довгу та одну коротку тривалість. Це використання також регулюється кількістю [восьмих нот]. Коли вона парна, перший звук довгий, а другий короткий, і так далі для наступних. Коли непарна, робиться навпаки. Це називається пунктиром. Час [метроритм], у який зазвичай використовується цей метод, є 2/4, 3/4 та 6/4»⁹ [19].

До 1750 р. стандартною практикою стало рівномірне виконання восьмих нот і нерівномірне виконання лише шістнадцятих. Міра *inegalite* змінювалася залежно від жанру музики – наприклад, прелюдія могла бути виконана з коротшою нотою в побудові дуже короткою, тоді як у більш ліричній частині групування могло бути більше схожим на тріоль (у співвідношенні 2:1).

Замість встановлення універсального математичного співвідношення нерівності, автори трактатів XVIII ст. постійно посилалися на *le bon goût*, або «хороший смак». У час французького бароко поняття «хорошого смаку» було остаточним, найвищим ідеалом, до якого прагнули музиканти. Про цей аспект у виконанні нот *inégalement* Мішель де Сен-Ламбер у трактаті 1702 р. писав наступне: «Ця нерівність надає їм [восьмих нотам] більше витонченості; ... смак визначає, чи мають

вони бути більш чи менш нерівними. Є деякі фрагменти, в яких добре зробити їх дуже нерівними, і інші, де вони повинні бути менш виразними. Смак — суддя»¹⁰ [21; 4].

Висновки. Підсумовуючи сказане, важливо зазначити, що творче прочитання музичної спадщини минулих епох за допомогою сучасних виражальних засобів є одним із домінуючих завдань бандурного виконавства. Для правильного перекладення та виконання барокової музики потрібно враховувати такі аспекти як темп, ритм, мелодію, гармонію, прикраси, динаміку, темброві особливості інструментів і фразування. Необхідним є розуміння специфіки *inégalité, notes inégales* та стилю *brisé*, котрі є нормою при інтерпретації французької барокової музики – в цьому може допомогти уважне ознайомлення із трактатами та накопичення слухового і виконавського досвіду.

Покладаючись на «добрий смак», знання епохи та відчуття стилю сучасний виконавець може максимально наблизитися до звукового ідеалу барокової доби, а при правильному виконанні транскрипції цієї музики лютневі твори французького бароко можуть стати чудовим доповненням до бандурного репертуару, як і лютневі, органні чи клавирні твори Баха та його сучасників.

Втілення та апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження апробовано у виконавській сольній діяльності авторки статті. Актуальним є пошук нотних рукописів та табулатур, а також вивчення та популяризація вже розшифрованих (концертне виконання перекладень, використання матеріалу в педагогічній практиці, теоретичне опрацювання матеріалів). Володіння інформацією, висвітленою у статті, надасть читачу (як досліднику, так і бандуристу чи іншому зацікавленому виконавцю) розуміння подальших перспектив розвитку та шляхів майбутніх мистецьких пошуків. Розширення транскрибованого репертуару для бандури піде на користь як популярності академічної бандури, так і академічним вимогам вищих навчальних закладів.

Примітки

¹ François Couperin, L'art de toucher le clavecin (Paris, 1717), «Préface»: Comme il y a une grande distance de la Grammaire, à la Déclamation; il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-joüer. (переклад М. С.).

² Бандура побутувала на теренах України як народний інструмент. Перші зображення «кобзоподібного» інструмента на фресках київського собору св. Софії датуються XI ст., а перші письмові згадки про бандуру і бандуристів відносяться до XV ст.

³ У музичній естетиці категорія стилю з'явилася наприкінці XVI ст. у зв'язку з диференціацією музики на світську та духовну й необхідністю розрізняти зміст творів і засоби його вираження. Музичний стиль може стосуватися історичного періоду, композитора, виконавця, жанру чи емоції. У виконавстві стиль означає чіткий спосіб, у якій музичні елементи, такі як мелодія, гармонія, ритм, тембр і фактура, організовані та поєднані для створення унікального та впізнаваного звуку.

⁴ У перекладі з італ. «з першого погляду» – відтворення музикантом тексту музичного твору в реальному часі без попередньої підготовки.

⁵ Табулатура (від лат. *tabula* – дошка, таблиця; італ. *intavolatura*, франц. *tablature*, нім. *Tabulatur*) – буквенна або цифрова система запису сольної інструментальної музики, що використовується замість нот або разом з ними. Табулатура набула найбільшого поширення в європейській музиці XV-XVII ст. Окрім різних форм табулатур, існували й різні правила їх використання, котрі залежали переважно від техніки гри тому чи іншому інструменті. Табулатурні знаки струнних інструментів (наприклад, лютні) позначали лади, до яких виконавець повинен був притискати струни при виконанні. Це означало, що музика для інструментів, голосів, або ж інструментів та голосів, якщо й фіксувалася письмово, то лише в «загальних рисах» або із зазначенням для виконавців прийомів знаходження потрібних звуків та їх комбінацій на інструменті.

⁶ Загалом, ці правила систематизовані та упорядковані в книзі «Baroque Music, Style and Performance, a Handbook, Robert Donington» (Faber & Faber, 1982).

⁷ Переклад М. С.

⁸ Переклад М. С.

⁹ Переклад М. С.

¹⁰ Переклад М. С.

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. *Українське бароко та європейський контекст*. Київ, 1991. С. 211-224.
2. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: дис.... канд. миств. спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
3. Дуда Л.І. Трансформація пісенних жанрів родинно-обрядового фольклору у бандурній творчості. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 13-20. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_4.
4. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 130 с.
5. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / ред. М.Т. Щоголь. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.

6. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі: дис.... канд. миств.: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2008. 347 с.
7. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма. *Записки НТШ*, т. 226: Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1993. С. 11-40.
8. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. С. 76 [368 с.].
9. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI-XVIII сторіччях. *Українське музикознавство*. Київ, 1971. Вип. 6. С. 159-175.
10. Чеченя К. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 26.00.01. Київ, 2008. 27 с.
11. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис.... канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 245 с.
12. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] / Trans. William J. Mitchell. New York, 1949.
13. Borrel E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française ['Notes inégales' in French early music]. Paris, 1931. *Revue de Musicologie*, 12, 278–289.
14. Byrt J. Elements of Rhythmic Inequality in the Arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music* 35, no. 4. Oxford, 2007: 609–27. <http://www.jstor.org/stable/30139523>.
15. Couperin F. L'art de toucher le clavecin [The art of playing the harpsichord] (M. Halford, Trans.). – Paris, Alfred Publishing Company, 1974. Original treatise published in 1716.
16. Engramelle P. M.-D.-J. La tonotechnie. Paris, 1775. P. 230.
17. Fuller D. Notes Inégales. – In S. Sadie and J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. XVIII). London, 2001: Mc Millan. P. 190-200.
18. Hefling S.E. Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music. New York, 1993: Schirmer Books. 232 p.
19. Hotteterre J.M. Rudiments of the Flute, Recorder and Oboe (Dover books on music). New York, 1969. Dover Publications Inc.; New Ed edition, 89 p.
20. Loulie E. Elements or Principles of Music (Elements ou principes de musique), Paris, 1965. Translated and Edited by Albert Cohen. 95 p.
21. Mather B.B. Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers; Additional Comments on German and Italian Music New York, 1973 : McGinnis & Marx; republished by Instant Harmony, August 2010). 104 p.
22. Neumann Frederick. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton : Princeton University Press, 1978. <https://doi.org/10.1515/9780691213347>.
23. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen (On Playing the Flute). London, Faber and Faber, 1966. Translated and Edited by Edward R. Reilly. 365 p. Original treatise published in Berlin in 1752.

References

1. Herasymova-Persydska N. Spetsyfika natsionalnoho variantu barokko v ukrayinskii muzytsi XVII st. *Ukrayinske barokko ta evropeyskyi kontekst*. Kyiv, 1991. S. 211-224 (in Ukrainian).
2. Dmytruk I.I. Zhanr perekladu ta yoho riznovydy v suchasnomu bandurnomu mystetstvi. Rukopys. Dysertatsiya na zdobuttia stupenia kandydata mystetstvovnavstva za spetsialnistiu 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M.V. Lysenka. Lviv, 2009. 214 s. (in Ukrainian).
3. Duda L. I. Transformatsiia pisennykh zhanriv rodynno-obriadovoho folkloru u bandurnii tvorchosti. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvovnavstvo*. 2014. № 3. S. 13-20. Rezhym dostupu: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2014_3_4 (in Ukrainian).
4. Dutchak V. Ansamblevyi vyd vykonannia na banduri. Istorii i suchasnist. Ivano-Frankivsk : Plai, 2003. 130 s. (in Ukrainian).
5. Lysenko M. V. Narodni muzychni instrumenty na Ukrayini / M. V. Lysenko; red. M. T. Shchogol. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 62 s. (in Ukrainian).
6. Mishalov V. Kulturno-mystetski aspekty henezy i rozvytku vykonavstva na kharkivskii banduri – Rukopys. Dysertatsiia dlia zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvovnavstva za spetsialnistiu 26.00.01 – teoriia ta istoriia kultury. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kharkiv, 2008. 347 s. (in Ukrainian).
7. Tsalai-Yakimenko O. Perekladna pivcha literatura XVI–XVII stolit v Ukrayini ta yii muzychno-virshova forma. *Zapysky NTSh*, t. 226: Pratsi Muzykoznavchoi komisii. Lviv, 1993. S. 11-40 (in Ukrainian).
8. Shyp S. V. Muzychna forma vid zvuku do stylu: navch. posibnyk. Kyiv : Zapovit, 1998. 368 s. S. 76 (in Ukrainian).
9. Shreier-Tkachenko O. Rozvytok ukrayinskoii muzychnoi kultury v XVI - XVIII storichchakh. *Ukrayinske muzykovnavstvo*. Kyiv, 1971. Vyp. 6. S. 159-175 (in Ukrainian).
10. Chechenia K. Instrumentalna muzyka v Ukrayini druhoi polovyny XVI – seredyny XVIII stolittia i problemy autentychnosti u vykonavskii kulturi: avtoref. dys. ... kand. nauk : 26.00.01. Kyiv, 2008. 27 s. (in Ukrainian).
11. Yanitskyi T. Teoretychni zasady khudozhnoho perekladennia muzychnykh tvoriv dlia bandury – Rukopys. Dysertatsiia dlia zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvovnavstva za spetsialnistiu 17.00.03 muzychne mystetstvo / Natsionalna muzychna akademiia Ukrayiny imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2020. 245 s. (in Ukrainian).

12. Bach C. P. E. Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen] / Trans. William J. Mitchell. New York, 1949.
13. Borrel E. Les notes inégales dans l'ancienne musique française ['Notes inégales' in French early music]. Paris, 1931. *Revue de Musicologie*, 12. P. 278–289.
14. Byrt J. Elements of Rhythmic Inequality in the Arias of Alessandro Scarlatti and Handel. *Early Music* 35, no. 4. Oxford, 2007: 609–27. <http://www.jstor.org/stable/30139523>.
15. Couperin F. L'art de toucher le clavecin [The art of playing the harpsichord] (M. Halford, Trans.). Paris, Alfred Publishing Company, 1974. Original treatise published in, 1716.
16. Engramelle P. M.-D.-J. La tonotechnie. Paris, 1775. P. 230.
17. Fuller D. Notes Inégales. – In S. Sadie and J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. xviii). London, 2001: McMillan. – P. 190-200.
18. Hefling S.E. Rhythmic Alteration in Seventeenth-and Eighteenth-Century Music. New York, 1993: Schirmer Books. 232 p.
19. Hotteterre J.M. Rudiments of the Flute, Recorder and Oboe (Dover books on music). New York, 1969. Dover Publications Inc.; New Ed edition, 89 p.
20. Loulie E. Elements or Principles of Music (Elements ou principes de musique), Paris, 1965. Translated and Edited by Albert Cohen. 95 p.
21. Mather B. B. Interpretation of French Music from 1675 to 1775 for Woodwind and Other Performers; Additional Comments on German and Italian Music New York, 1973: McGinnis & Marx; republished by Instant Harmony, August 2010). 104 p.
22. Neumann, Frederick. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J.S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1978. <https://doi.org/10.1515/9780691213347>
23. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen (On Playing the Flute). London, Faber and Faber, 1966. Translated and Edited by Edward R. Reilly. 365 p. Original treatise published in Berlin in 1752.

SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION AND INTERPRETATION OF FRENCH LUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA FOR BANDURA

Storonianska Marta-Margareta – a PhD student at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

The article is devoted to the study of the specifics of the transcription of lute music of the Baroque era for bandura. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, as well as the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted. Implementation difficulties are noted, and ways to overcome them are proposed. Particular attention is paid to the description of the performance of notes inégales. A concise systematization of the lute ornaments of the Baroque era is given and the features of its performance on the bandura are summarized.

Key words: French Baroque, Baroque lute music, style brisé, notes inégales, genre, style, expressive techniques, bandura, transcription for bandura.

UDC 787.42

SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION AND INTERPRETATION OF FRENCH LUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA FOR BANDURA

Storonianska Marta-Margareta – a PhD student at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

The article is devoted to the study of the specifics of the transcription of lute music of the Baroque era for bandura. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, as well as the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted.

The aim. Summarizing the principles of transcription of lute works into the modern notational system and outlining the specifics of transcriptions, as well as highlighting the general features of interpretation of lute baroque music on bandura.

The methodology employed, encompassing analysis, synthesis, comparison, and generalization, enables a thorough examination of diverse sources to articulate the distinctiveness of transcribing French lute baroque music and interpreting selected examples on the bandura. The results not only delve into the peculiarities of the brisé style and inégalité but also highlight the challenges in implementation while proposing practical solutions. The article provides a focused insight into the performance of inégales notes and systematically categorizes ornamentation in French Baroque lute music, with a specific focus on its application to the bandura.

Results. The peculiarities of the brisé style and the principle of inégalité are considered, and the aspects necessary for transcription and interpretation are highlighted. Implementation difficulties were noted, and ways to overcome them were suggested. Special attention is paid to the description of the performance of the inégales notes. A concise systematization of the ornamentation of the French lute of the Baroque era is presented and the peculiarities of its performance on the bandura are summarized.

The practical significance of this study is substantial, offering a valuable resource for performers, particularly bandura players, seeking to master the French Baroque lute repertoire. This research contributes to their musical knowledge and proficiency, enriching their understanding of Baroque music's cultural nuances.

The novelty of the study lies in its comprehensive exploration of the transcription and interpretation of French Baroque lute music specifically for the bandura, shedding light on the intricacies of the *brisé* style and the principle of *inégalité*. By summarizing the principles of transcription into modern notation and emphasizing the unique features of transcriptions, this research breaks new ground in facilitating a deeper understanding of the nuanced interpretation of Baroque lute music on the bandura.

Key words: French Baroque, Baroque lute music, style *brisé*, notes *inégales*, genre, style, expressive techniques, bandura, transcription for bandura.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 78.03:78.21

РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Фу Ксі – аспірантка кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, Львів

<https://orcid.org/0000-0002-9468-9827>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.678>

1083859744@qq.com

Стаття присвячена розгляду історії китайської фортепіанної освіти у ХХ ст. Мета дослідження полягає у визначенні специфіки становлення та розвитку фортепіанної освіти в Китаї у зазначений період. Звертається увага на роль визначних європейських педагогів Маріо Пачі, Бориса Захарова, Владіміра Гарца та першого покоління китайських піаністів-педагогів Сяо Юмей, Хуан Цзи, Чжао Юаньжень у формуванні провідних засад китайської фортепіанної освіти. Сплеск фортепіанного виконавського мистецтва припадає на середину ХХ ст., коли на світову сцену виходять піаністи Лю Шикунь, Їнь Ченцзун, Гу Шенін, Лі Мінцян, Фу Цун. Розглядається роль консерваторій та музичних факультетів в університетах і коледжах у формуванні осередків фортепіанної освіти. Висвітлюється етап після Культурної революції, що призвів до стрімкого поширення фортепіанної освіти. В результаті, в останні десятиліття ХХ ст. відбувається піднесення фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї, що приводить до справжнього «фортепіанного буму».

Ключові слова: китайська фортепіанна освіта, історія фортепіано, китайські піаністи, музичні навчальні заклади, система музичної освіти, виконавське мистецтво.

Актуальність теми. Під час розгляду актуальних питань розвитку світового музичного мистецтва на сучасному етапі все частіше зосереджують увагу на специфіці розгортання східних культур, їх взаємодії із західними музичними традиціями. Особливу увагу дослідників привертає феномен китайського фортепіанного мистецтва, його стрімкий розвиток та надзвичайні успіхи. Серед праць, присвячених проблемним питанням китайської музики, вагому частину посідають дослідження китайського фортепіанного мистецтва.

У контексті змін музичного освітнього середовища періоду між двома світовими війнами, Китай переживав великі трансформації, що відобразилися на музично-культурній сфері. Введення нових ідей та освітніх моделей, а також зростання впливу західної музичної культури, сформували плідний ґрунт для розквіту фортепіанної освіти в регіоні.

Унікальність китайського фортепіанного мистецтва загалом полягає у його надзвичайно стрімкому розвитку, виникненні так званого «фортепіанного буму». Протягом короткого історичного проміжку в Китаї були створені умови для успішного розвитку фортепіанного мистецтва: композиторської творчості, виконавства, фортепіанної педагогіки. Відтак, виникла необхідність у формуванні основних засад китайської фортепіанної освіти, серед яких, відкриття навчальних закладів різних рівнів, підготовка викладацького складу, створення власних навчальних програм, методології навчання, які наслідували європейські методи навчання музикантів-виконавців.

Мета даної статті полягає у виявленні специфіки становлення та розвитку фортепіанної освіти в Китаї у ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Починаючи з 1980-х років з'являються комплексні теоретичні дослідження, присвячені актуальним питанням розвитку китайської фортепіанної культури, її історії, шляхів розвитку, провідних жанрово-стильових засад та ін. Ці дослідження охоплюють широке коло проблемних питань китайського фортепіанного мистецтва. Першим комплексним систематичним дослідженням китайської фортепіанної музичної культури стала книга Бянь Мен «Формування та

розвиток китайської фортепіанної культури» (1996 р.). Найповнішим дослідженням китайської фортепіанної музичної культури на даний момент є праця «Китайська фортепіанна музика половини ХХ століття» Фен Сяогана (2007 р.). У 2009 р. вийшла ґрунтовна праця Ван Чанкуя «Китайська фортепіанна музична культура», в якій автор узагальнює аспекти розвитку китайської фортепіанної культури на основі численних досліджень китайських музикознавців. У цьому дослідженні китайська фортепіанна музика та професійна фортепіанна освіта вивчаються з точки зору особливостей національної культури.

Аналізуючи цю статтю, Ван Чанкуй зазначає, що ...китайська фортепіанна музична культура містить ознаки культурної орієнтації, такі як «нейтралізація», «жіночність» і «традиційність», і це є результатом того, що західна та східна культури відображають одна одну. Така культурна орієнтація, безумовно, вплине на розвиток китайської фортепіанної музичної культури, включаючи китайську професійну фортепіанну освіту, і глибоко надихне культурну орієнтацію фортепіанної музики в ХХІ столітті» [6; 92].

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія фортепіанного мистецтва в Китаї має свої власні унікальні витoki та етапи розвитку, враховуючи вплив традиційної китайської музики та злиття її з європейськими музичними традиціями. Поява фортепіано у Китаї пов'язана з ім'ям італійського місіонера Маттео Річчі, який у 1601 р. приїхав із візитом до імператора династії Мін у Пекін та подарував імператору музичний інструмент, який у підручниках з історії Китаю згадується як «сімдесятидвострунна цитра».

Формування засад китайської фортепіанної освіти відбулося лише наприкінці ХІХ ст. Поширення фортепіано у Китаї після 1840 р. пов'язане з приїздом іноземних місіонерів, які на богослужіннях співали гімни у супроводі фортепіано. При церквах діяли релігійні школи, де місіонери навчали дітей грі на фортепіано. Церковні школи можна вважати першими осередками фортепіанної освіти в Китаї.

Широке зацікавлення фортепіано та західними традиціями фортепіанного мистецтва, підвищена увага до професійної фортепіанної освіти стали своєрідним «відкриттям» для китайського суспільства, яке прийняло фортепіанне мистецтво через шлях «нейтралізації» власних національних традицій. У формуванні основних засад фортепіанного виконавства в Китаї загалом, та освіти зокрема, велике значення мала не масова зацікавленість інструментом, а створення міцних методичних основ навчання гри на фортепіано, поява власного національного репертуару та розробка фортепіанних виконавських концепцій.

Фортепіанні педагоги – іноземні музиканти і китайські піаністи, що навчалися за кордоном, зробили вагомий внесок у процес навчання гри на фортепіано в Китаї. Діяльність зарубіжних музикантів – Маріо Пачі, Бориса Захарова та Владіміра Гарца, заклала підвалини китайської виконавської фортепіанної школи.

Відомим викладачем фортепіано був піаніст Маріо Пачі, який дав перший фортепіанний концерт у Шанхаї в 1904 р. Його учні Юй Бяньмін, Чжан Цзюньвей, Чжу Гунї, Жоу Гуанжень та Фу Цун. Також, знаним іноземним викладачем фортепіано був Борис Захаров, відомий як учитель першого покоління китайських майстрів фортепіано. Серед його учнів, видатні піаністи Лі Сяньмін, Дін Шаньде і У Леї.

Модель «навчання за кордоном» в освіті китайських музикантів стала однією з провідних для подальшого формування засад національної музичної освіти. Після навчання, вони поверталися до своєї країни як знані викладачі, очолювали навчальні музичні заклади, створювали нові освітні осередки, ставали очільниками професійних музичних закладів.

Китайський композитор та педагог Сяо Юмей (1884-1940 рр.) навчався в Японії, Лейпцизьких університеті та Королівській консерваторії (нині це Лейпцизька вища школа музики і театру), де отримав науковий ступінь доктора філософії, та на філософському факультеті Берлінського університету. Він повернувся до Китаю в 1920 р. та очолив «Групу музичних досліджень» при Національному Пекінському університеті. У 1922 р., згідно з його рекомендацією, ця група була офіційно перейменована в «Інститут музичних досліджень Пекінського університету». Він став директором цього інституту.

У 1927 р. Сяо Юмей, за підтримки Цай Юаньпея – міністра освіти Китайської республіки, заснував перший в Китаї спеціалізований вищий навчальний музичний заклад – Національний коледж музики. У вересні 1929 р., за його ж ініціативою, коледж реорганізовано у Національний інститут музики, який у 1949 р. перейменовано на Шанхайську консерваторію. Він очолював Національний інститут музики до кінця свого життя (1940 р.). Сяо Юмей став автором навчальної програми «Револьюційне вивчення старовинної музики» та низки підручників для органу, фортепіано, скрипки, з гармонії та загальної історії музики.

Хуан Цзи (1904-1938 рр.) – перший професійний китайський композитор та педагог, вивчав психологію в Обердинському коледжі в штаті Огайо, США та музику, композицію та оркестрову в Сельському університеті.

Педагог-піаніст Чжао Юаньжень (1892-1982 рр.) із дитинства вчився грі на фортепіано в Китаї, потім вивчав математику та фізику в Корнельському університеті у США. Після повернення до Китаю 1925 р., став професором в університеті Цінхуа, де викладав точні науки та музику. Чжао

Юаньжень опублікував понад сто фортепіанних творів і пісень, а також став автором першої китайської фортепіанної п'єси «Марш миру» (1915 р.).

На початку ХХ ст. чимало китайських піаністів також навчалися в Японії: Лі Чжунтун (1880-1940 рр.), Шень Синь гун (1870-1947 рр.), Цзан Чжимін (1879-1929 рр.). Піаніст, теоретик і педагог Лі Чжухуа (1890-1979 рр.) навчався в Ліонській консерваторії музики у Франції. Ван Жуйсянь була першою піаністкою, що навчався в Сполучених Штатах. Вона отримала ступінь бакалавра та магістра фортепіано в Консерваторії Нової Англії в Бостоні штаті Массачусетс.

Відтак, завдяки музикантам, що навчалися за кордоном, китайська музична культура збагатилася не лише новими ідеями, а й появою європейських й американських фортепіанних творів та навчальних матеріалів. Після повернення на батьківщину, китайські музиканти обирали педагогічну долю, працювали в середніх і загальних музичних школах Китаю, де навчали майбутніх виконавців-піаністів та вчителів фортепіано, впроваджували власні педагогічні ідеї та методичні принципи викладання фортепіано.

Політичні події в Китаї, а саме Рух Четвертого травня 1919 р., безпосередньо вплинув на китайську національну культуру. Саме у той час виникають різні музичні асоціації. 27 січня 1919 р. засновано «Асоціацію музичних досліджень Пекінського університету». Метою товариства було знайомити із західноєвропейською музикою, організовували музичні заходи, проводили концерти та заохочували митців до створення нових музичних творів.

У 20-роках ХХ ст. у Китаї активно відкриваються державні та приватні музично-освітні заклади: музичні школи, консерваторії, музичні факультети при педагогічних інститутах та університетах. «З 1919 по 1937 рік Сяо Юмей заснував музичний факультет Пекінської вищої нормальної школи, музичний факультет Пекінського університету, музичний факультет Пекінської художньої професійної школи та Шанхайського державного музичного коледжу, музичні коледжі, що надавали пріоритет європейській музичній системі освіти» [6; 93]. Відкриття професійних навчальних закладів знаменує початок формалізованої та систематичної фортепіанної освіти в Китаї. Саме з цього моменту фортепіанна освіта в Китаї стала професійною.

Помітну роль у формуванні засад фортепіанної освіти відіграла діяльність першої професійної музичної школи в історії Китаю – Шанхайської консерваторії, що розпочала свою роботу 27 листопада 1927 р. Освітній процес відбувався на п'яти відділах: композиції, клавішних інструментів, оркестру, вокальної музики та китайської музики. У закладі працювали китайські музиканти, що навчалися за кордоном, західні музиканти, що відвідували Китай, та іноземні викладачі. Це стало початком для становлення вищої музичної освіти в країні. Музична освіта почала активно розвиватися через впровадження музичних освітніх програм. Перше десятиліття після заснування Шанхайської національної консерваторії було не лише десятиліттям наполегливої праці, а відзначилося значними досягненнями у музичному навчанні. Діяльність фортепіанних педагогів у Китаї у той час була спрямована на активне виховання майбутніх піаністів.

Поглиблення інтересу до навчання фортепіано спонукало й до заснування великої кількості початкових та середніх шкіл. У 1922 р. Національна асоціація освіти зібрала фахівців із різних дисциплін для розробки нових навчальних програм для шкіл. Метою цього зібрання була публікація та популяризація підручників. «Підручник із фортепіано за новими навчальними програмами» Сяо Юмея, опублікований у тому ж році видавництвом «Commercial Press», вважався найкращим серед усіх доступних видань. Підручник містить три розділи: «Базові практики», «Елементарна техніка» та «Збірка відомих мелодій» та призначений для учнів-початківців, які лише починаються навчатися гри на фортепіано. Однак, він мав велике значення на етапі становлення фортепіанної освіти в початкових і середніх школах.

Окрім того, в першій третині ХХ ст. у Китаї з'являється низка інших закладів вищої освіти: Пекінський педагогічний коледж, Педагогічний коледж Гуанчжоу та Педагогічний коледж Учанг, програми навчання яких містили музичні курси. Поява значної кількості навчальних закладів із музичними відділеннями сприяла популяризації фортепіанного мистецтва та фортепіанної освіти серед населення Китаю.

Для поширення фортепіано в Китаї важливу роль відіграла і аматорська модель освіти, завдяки якій почав зростати рівень фортепіанної освіти. Після Сінхайської революції, у 1912 р. Міністерство освіти нової Китайської Республіки оприлюднило «Реалізацію вказівок для середньої освіти», в якій передбачалося, що предмет «Музика та пісні» тривалістю в одну годину на тиждень буде введений у навчальну програму середніх шкіл, а музика стане обов'язковим предметом. Поширення музики в освітніх навчальних закладах сприяло зростанню інтересу до фортепіано серед китайського суспільства.

Також, у 1918 р. видавництво «Commercial Press» опублікувало серію фортепіанних збірок нот, щоб заповнити потреби фортепіанної освіти. Перша серія видання – це збірка маршів, що стала першим виданим у Китаї підручником для навчання фортепіано. У неї увійшли понад 60 музичних творів,

написаних у різних стилях. Фортепіанні твори у збірці – це переклади для фортепіано уривків з італійських та німецьких опер, дитячі п'єси, музичні твори різних національних традицій і твори патріотичного характеру.

Пізніше, у час японсько-китайської війни (1937-1945 рр.), чимало видатних піаністів, що навчалися в Шанхайській консерваторії, переїхали працювати в різні частини країни. Вони викладали в таких містах і провінціях, як Пекін, Тяньцзінь, Сіань, Шеньян, Харбін, Чанчунь, Ухань, Гуанчжоу, Фуцзянь і Сичуань. Саме діяльність цих викладачів фортепіано стала провідною у розвитку фортепіанної освіти в Китаї.

Роки між капітуляцією Японії та відступом Гоміньдану (Китайської націоналістичної партії) на Тайвань у 1949 р. стали перехідним періодом в історії фортепіанної освіти. Цей період позначився поверненням на територію країни тих піаністів, що навчалися за кордоном. Серед них, піаністи Лі Цуйчжень (1910-1961 рр., навчалася у Британії), Лі Цзялу (1919-1982 рр. – у США) та У Леї (1919–2006 рр., у Франції). У той період такі піаністи як Дін Шаньде, Фан Цзісен, У Леї і Лі Цуйчжень, успішно виступали з сольними концертами у різних містах Китаю.

Після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 р. Пекінська та Шанхайська консерваторії стали центральними закладами музичної освіти. Обидві консерваторії мали потужний професорсько-викладацький склад, до якого увійшли кращі піаністи та педагоги. Фортепіанні кафедри стали загальнонаціональними освітніми осередками. Для кращої підготовки учнів-піаністів консерваторії ініціювали створення філій як розширеної системи музичної освіти, в яку входили навчальні заклади нижчих освітніх рівнів, а саме початкові та середні школи.

Окрім консерваторій у Шанхаї та Пекіні, подібні навчальні заклади з'являються в інших містах. Серед них, музичні консерваторії у містах Тяньцзінь, Шеньян, Сичуань, Ухань, Сіань та Сінхай [9; 107]. У вищих навчальних закладах, як мистецьких, так і університетах, почали організовувати фортепіанні кафедри та факультети.

До середини ХХ ст. у Китаї відбулося формування досить широкої системи фортепіанної освіти. Це стосується як професорсько-викладацького складу, так і професійних навчальних закладів освіти та музичних факультетів при коледжах і університетах. Показово, що саме в той період у фортепіанній педагогіці та виконавстві провідну роль відіграють китайські піаністи та викладачі. Таким чином, відбувається розвиток фортепіанного мистецтва у колі національної музичної культури. Однак, у Китаї продовжують працювати й іноземні піаністи. У 50-х роках навчання китайських піаністів відбувається у класах Д. Серова, А. Татуляна та Т. Кравченко. Свідченням націоналізації фортепіанної освіти в Китаї стала поява власних дидактичних матеріалів для навчання гри на фортепіано. Однією з них є праця «Технічні вправи в пентатонічному звукоряді» (1935 р.) А. Черепніна.

У 1950-х роках свою виконавську діяльність розпочинають піаністи Жоу Гуаньжень та Дін Шаньде, учні Маріо Пачі; Лі Цуйчжень (учень Захарова); Фу Цун – навчався у Маріо Пачі та В. Бронштейн, Лі Мінцян – учень Юй Бяньмін та А. Віттенберга, Гу Шенін (Лі Цзялу), Бао Хуйцяо (Чжу Гуньї), Цзинь Ши – учень Лі Цуйчжень та Юй Бяньмін. Із наведеного переліку піаністів можемо побачити, що вони у більшості навчалися вже у китайських педагогів.

У той час китайське фортепіанне мистецтво поширюється за межі країни завдяки молодим піаністам, які почали отримувати високі нагороди на міжнародній музичній арені. Лише за період 1951-1964 рр. понад 30 китайських піаністів виступили на міжнародних конкурсах, тринадцять з яких здобули 23 премії. Китайські піаністи представили себе як талановитих виконавців та показали високий рівень своєї виконавської майстерності. На світову фортепіанну арену вийшли піаністи Лю Шикунь, Ін Ченцзун, Гу Шенін, Лі Мінцян, Фу Цун.

Успіх китайського піаніста Фу Цуна пов'язаний з виступом на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві в 1955 р. Не зважаючи на те, що Фу Цун посів третє місце; він отримав популярність як піаніст – виконавець творів Ф. Шопена. Китайський піаніст Лю Шикунь став володарем особливого призу на Міжнародному фортепіанному конкурсі ім. Ф. Ліста у 1956 р., а у 1958 р. – лауреатом II премії на Міжнародному конкурсі ім. П.І. Чайковського.

Після Культурної революції (1966-1976 рр.) у Китаї починається новий історичний етап. У період реформ та відкритості активізується міжнародна комунікація піаністів-викладачів, що поширилася на сферу педагогіки, доступність навчальних матеріалів, аудіо- та візуальних посібників і наукових досліджень. Різко збільшується кількість студентів у Центральній консерваторії в Пекіні та Шанхайській консерваторії. У той час відкриваються нові професійні навчальні заклади, коледжі та факультети при університетах у різних містах та регіонах Китаю. Піднесення фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї припадає на 80-ті роки ХХ ст., коли китайське суспільство переживає справжній «фортепіанний бум».

Найбільш відомими випускниками піаністами, завдяки діяльності яких продовжився розвиток фортепіанної освіти у Китаї, стали представники наступного покоління музикантів. Піаніст Чжао Бінго, випускник класу піаністки Т. Кравченко, закінчив Центральну консерваторію. Успішний педагог, будучи професором фортепіано, випустив понад сто студентів, серед яких відомий піаніст Ланг Ланг. Професор Ян Цзюнь навчався і працював у Центральній консерваторії. Він славився вимогливістю та прекрасною постановкою виконавської техніки. Випускники його класу активно провадять педагогічну діяльність у китайських консерваторіях: Цзю Цзинь, Мяо Нінбо, Пань Чунь, Лі Мінь, Гуань Чансінь, Лінь Є, У Ді.

Професор Сичуанської консерваторії Дань Чжаої став одним із найуспішніших педагогів фортепіано в Китаї, який виховав плеяду блискучих виконавців-піаністів: переможця Міжнародного фортепіанного конкурсу ім. Ф. Шопена Лі Юньді, переможців різноманітних конкурсів Чень Са, Цзо Чжан, Чжан Хаочень та ін.

Висновки. Фортепіанна освіта відіграє ключову роль у музичній культурі Китаю, посідаючи важливе місце у культурно-мистецькому та музичному житті країни. Завдяки своєму європейському походженню, фортепіано виступає не лише як музичний інструмент, а й як символ взаємодії між західною та східною культурами. Період формування засад та підвалин китайської фортепіанної освіти припадає на першу третину ХХ ст. Він позначений значним впливом педагогів-піаністів, представників європейської фортепіанної школи, появою покоління китайських піаністів-педагогів, створенням спеціалізованих навчальних закладів та поступовим «відкриттям» китайської культури до світових музичних тенденцій. Осередками фортепіанної освіти стають консерваторії та музичні факультети при університетах та коледжах. Сплеск фортепіанного виконавського мистецтва відбувається у середині 50-х років ХХ ст., коли перші китайські піаністи виходять на міжнародну арену. Справжній «фортепіанний бум» переживає китайське суспільство в останні десятиліття ХХ ст. Популяризація західної музики у Китаї стала тим фактором, що визначив не лише розвиток фортепіанної освіти, а й вплинув на формування музичної ідентичності країни в умовах глобального культурного співтовариства. Розбудова фортепіанної освіти в Китаї не лише вимагала адаптації європейських методик та творів до китайського контексту, але й викликала необхідність створення власних педагогічних матеріалів, які стали важливим джерелом знань для зростаючого покоління музикантів. Опора на традиції європейської фортепіанної освіти створила міцний ґрунт для стрімкого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва. Фортепіанна освіта в Китаї, хоч і виникає із західної музичної традиції, все ж знаходить своє власне місце в культурному ландшафті не лише країни, а й світу, об'єднуючи елементи світового та національного музичного досвіду.

Список використаної літератури

1. Чень Менмен. Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби. *Студії молодих учених*. 2019. С. 210-215. [https:// doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643](https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643)
2. Чжан Цзе. Розвиток фортепіанної освіти в КНР у ХХ – початку ХХІ століття. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2022. № 53. С. 129–138. DOI: <https://doi.org/10.34142/23128046.2022.53.10>
3. Bian Meng. The Formation and the Development of Piano Culture in China. Beijing: Huayue Publisher, 1996. 181 p.
4. Chang Ailing. The Role of Foreign Pianists in the Formation of the China's Piano Art. *Journal of Shandong Education Institute*. 2009. Vol. 06. P. 43-45.
5. Dan Cheng. International Journal of Frontiers in Sociology. *The nationalization characteristics of Chinese Piano Music works*. Vol. 3. Issue 15: 115-122. DOI: 10.25236/IJFS.2021.031515
6. Wang Changkui. Professional Piano Education in Chinese Piano Music Culture. *International Piano Education in Chinese Piano Music Culture*. Vol. 3, #1. P. 92-95.
7. Zhou Weimin. The History and Development of Piano Education in China. *Chinese Music*, 2010. Vol. 02. P. 144-150.
8. Zhou Zhou. The Demand of Piano Teaching for Children. *Little Performer*. 2006. Vol. 10. P. 42-43.
9. Zhu Hong, Su Zixuan. An analysis on higher music education models in China. *Revista de cercetare și intervenție socială*. 2018. Vol. 63. P. 105-130.

References

1. Chen Mengmeng, Huang Zi – kompozytor i vchenyi: tvorchi zvershennia fundatora natsionalnoi muzychnoi kytayskoi kultury novitnoi doby. *Studii molodykhuchenykh*. 2019. P. 210-215. [https:// doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643](https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643)
2. Zhang Ze. Rozvytok fortepiannoi osvity v KNR u XX – napochatku XXI stolittia. *Teoriia ta metodyka navchannia ta vykhovannia*. 2022. № 53. P. 129–138. DOI: <https://doi.org/10.34142/23128046.2022.53.10>
3. Bian Meng. The Formation and the Development of Piano Culture in China. Beijing: Huayue Publisher, 1996. 181 p.

4. Chang Ailing. The Role of Foreign Pianists in the Formation of the China's Piano Art. *Journal of Shandong Education Institute*. 2009. Vol. 06. P. 43-45.
5. Dan Cheng. International Journal of Frontiers in Sociology. *The nationalization characteristics of Chinese Piano Music works*. Vol. 3. Issue 15: 115-122. DOI: 10.25236/IJFS.2021.031515
6. Wang Changkui. Professional Piano Education in Chinese Piano Music Culture. *International Piano Education in Chinese Piano Music Culture*. Vol. 3, #1. P. 92-95.
7. Zhou Weimin. The History and Development of Piano Education in China. *Chinese Music*, 2010. Vol. 02. P. 144-150.
8. ZhouZhou. The Demand of Piano Teaching for Children. *Little Performer*. 2006. Vol. 10. P. 42-43.
9. Zhu Hong, Su Zixuan. An analysis on higher music education models in China. *Revista de cercetare și intervenție socială*. 2018. Vol. 63. P. 105-130.

DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO EDUCATION: HISTORY AND PERSPECTIVES

Fu Xi – Postgraduate student of the Department of Music Theory, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko

The article explores the history and development of Chinese piano education throughout the 20 th century. Its primary objective is to discern the specificities of the formation and progression of piano education in China during this period. Notably, the study focuses on the influential contributions of European educators, including Mario Paci, Boris Zakharov, Vladimir Gartz, as well as the initial cohort of Chinese pianist-educators like Xiao Youmei, Huang Zi, and Zhao Yuanren. These figures played pivotal roles in shaping the foundational principles of Chinese piano education. The pinnacle of piano performance in China is examined, particularly in the mid-20 th century, with notable pianists like Liu Shikun, Yin Chengzong, Gu Shengying, Li Ming-Qiang, and Fu Cong gaining international recognition. The article scrutinizes the significance of conservatories and music faculties in universities and colleges as key contributors to the establishment of piano education centers. A distinct focus is given to the post-Cultural Revolution era, which witnessed a rapid expansion of piano education. As a consequence, the latter part of the 20 th century witnessed a surge in piano performing arts in China, resulting in a veritable «piano boom».

Key words: Chinese piano education, piano history, Chinese pianists, music educational institutions, music education system, performance art.

UDC 78.03;78.21

DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO EDUCATION: HISTORY AND PERSPECTIVES

Fu Xi – Postgraduate student of the Department of Music Theory, Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko

The article delves into the history and development of Chinese piano education in the 20 th century, aiming to uncover the specifics of its formation and development during this period. Notably, it highlights the pivotal role played by distinguished European instructors, including Mario Paci, Boris Zakharov, and Vladimir Hartz, in laying the foundational principles of Chinese piano education. The emergence of the first generation of Chinese pianists and educators, namely Xiao Youmei, Huang Zi, and Zhao Yuanren, is explored with a particular focus on their contribution to the gradual integration of Chinese culture into global musical trends. The zenith of piano performance is situated in the mid-20 th century, marked by the international debut of Chinese maestros such as Liu Shikun, Yin Chengzong, Gu Shengying, Li Ming-Qiang, and Fu Cong. The article scrutinizes the pivotal role played by conservatories and music faculties in universities and colleges in establishing centers of piano education.

A distinct phase after the Cultural Revolution is separately highlighted, emphasizing the rapid dissemination of piano education during this period. The concluding decades of the 20 th century witness a surge in piano performing arts in China. As the century turns, Chinese society experiences a tangible «piano boom», accompanied by the emergence of globally acclaimed pianists like Lang Lang, Li Yundi, Chen Sa, Ju Jin, and others on the world stage. The development of piano education in China is depicted not only as an assimilation of European methods and works into the Chinese context but also as a necessity for creating indigenous pedagogical materials, which serve as vital knowledge sources for the burgeoning generation of musicians.

Key words: Chinese piano education, piano history, Chinese pianists, music educational institutions, music education system, performance art.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 7.071.1Д.Миллий:069:008(=161.2)(497.4)

ЗБЕРЕЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ ДЕЗИДЕРІЯ МИЛЛОГО В СТРУКТУРІ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СВИДНИКУ (СЛОВАЧЧИНА)

Фабрика-Процька Ольга – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ
<https://orcid.org/0000-0001-5188-1491>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.698>
olga.fabryka-protska @pnu.edu.ua
olgafp4@ukr.net

Комплексно окреслено історію створення та функціонування Музею української культури у Свиднику (Словацька Республіка). Мета закладу полягає у цілеспрямованому зосередженні, охороні, науковому опрацюванні та оприлюдненні музейних колекцій, які документують історичний та культурний розвиток автохтонних етнічних українців у Словацькій Республіці. Зазначено, що музей української культури у Свиднику є одним із найбільших музеїв нацменшин в Європі і нині входить до десятки найбільших музеїв Словаччини. Висвітлено специфіку збереження зразків мистецької спадщини художника Децидерія Миллого у структурі музею. Розкрито біографію та напрями творчості митця як одного з основоположників модерного образотворчого мистецтва на території Словаччини.

Ключові слова: ідентифікація, музей, мистецька спадщина, українська культура, західне пограниччя, етнос, художник, Словаччина.

Актуальність дослідження. Одним із важливих чинників культурної спадщини українців є архівні, музейні та бібліотечні колекції, створені в результаті громадських, культурно-освітніх, наукових, просвітницьких осередків та окремих ентузіастів не лише в Україні, а й багатьох країнах світу. Варто згадати діяльність етнографічної секції Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, завдяки ініціативі І. Добрянської та Ф. Коковського створення у 1930 р. Музею «Лемківщина» у Сяноці (Польща) як першого осередку збору і вивчення пам'яток історії та культури лемків. Установа проіснувала до 1945 р., а після війни та депортації лемків до України та західні землі Польщі фонди музею передано до Музею Сяницької землі, який згодом отримав назву Музей м. Сянока. Колекції пам'яток експонуються у «Музейних кімнатах» сучасної території Польщі (а в минулому – території Лемківщини) сіл Зиндранова, Білянка, Верхомля, Бортне, Новосанчівському скансені, музеях Кракова, Ланцуті, Ряшева, Перемишля [7]. До сьогодні значна частина експонатів минулого і сьогодення лемків та русинів-українців південних схилів Карпат збережено в етнографічних музеях у Руському Керестурі та Новому Саді (Сербія і Чорногорія), Канаді, США, а також Музеї української культури у Свиднику тощо.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить про активізацію дослідження широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою функціонування музеїв та збереження культурної спадщини українців не лише на території України, а й за кордоном (розвідки Л. Волинець, М. Мушинки, Д. Павличка, М. Сополіги, О. Фабрики-Процької та ін.).

Метою статті є комплексне розкриття специфіки функціонування Музею української культури у Свиднику (Словаччина) та збереження зразків мистецької спадщини художника Децидерія Миллого у структурі установи.

Виклад основного матеріалу. Важливим культурно-освітнім та науково-дослідним центром української культури Східної Словаччини є Музей української культури у Свиднику, створений у 1956 р. як філія Пряшівського крайового музею та прояв толерантності, взаємного порозуміння та зразкового співжиття словацького народу з національними меншинами. У ньому на основі науково-дослідної роботи поступово почала розвиватися його збирацька, експозиційна, виставкова, культурно-виховна та фахово-методична діяльність. Ця національна установа від початку свого виникнення намагається створити комплексну етнографічну експозицію, яка б на основі виразних матеріальних документальних артефактів представила відвідувачам цілісну картину про життєві умови русинів-українців у минулих століттях [6; 7]. Від 1967 р. одним із головних завдань музею стало дослідження народного будівництва та побуту. Реалізатором наукового дослідження та автором ідейного проекту є доктор історичних наук М. Сополіга. Свидницький скансен містить майже 50 пам'яток народної архітектури з різних русько-українських

місцевостей Східної Словаччини, 10 тис. етнографічних предметів і зразків декоративно-прикладного народного мистецтва та велику кількість документації згаданої проблематики (фотографії, магнітофонні записи, збірки рукописів). У музеї є бібліотека з матеріалами, що розкривають життя русинів (понад 25 тис. томів). Більшість об'єктів експозиції з документальною достовірністю сформовано в архітектурно-етнографічних комплексах, що нагадують традиційні сільськогосподарські садиби з таких сіл, як Улицький Кривий, Тополя, Рівне, Стаків, Ряшів, Кечківці, Якуб'яни, Нижні Репаші, Боглярка, Сулин, Оструня [6; 7].

Важливо, що до експозиції входять зразки народного будівництва, які, згідно історичним принципом, якнайкраще відтворюють соціальну картину села в минулому, а також еволюцію побуту й житла. Окрім основних будівель – дерев'яних хиж під солом'яними і гонтовими стріхами, в музеї представлено стодоли, стайні, сипанці, хлівчики, пивниці, студні тощо. Їх природна автентичність доповнена традиційними дерев'яними огорожами, плотами. Також є пожежна вишка з Нижніх Репаш, кузня зі Старини, колиба, пасіка та ін. Із громадських споруд представлена старовинна дерев'яна школа з Курова та мурована корчма – возарня зі Свидника.

Від 1975 р. Музей розпочав будову етнографічної експозиції просто неба. У 1986 р. до музею привезли дерев'яну церкву з Нової Полянки на Свидниччині, в якій збережено артефакти культового та сакрального характеру. В ній відбуваються служби Божі в старослов'янському обряді. «Органічним поєднанням архітектури народних споруд, природного середовища, знарядь виробництва, речей хатнього вжитку і окремих творів народного мистецтва (різьби по дереву, кераміки, художнього ткацтва, вишивання, писанкового розпису) створюється правдива й переконлива етнографічна експозиція культури і способу життя минулих генерацій. З 1964 року Музей перенесено до Свидника [6; 7].

Ця установа є одним із найбільших музеїв нацменшин в Європі і налічує понад 80 тис. експонатів. Наукова бібліотека музею налічує понад 30 тис. примірників книг, наукових публікацій.

М. Сополига, як перший директор Музею, разом із працівниками вивчають народну культуру, етнографію і фольклор української діаспори. Ініціатором та упорядником видавничої діяльності Музею української культури у Свиднику протягом десятиріч був відомий український вчений, голова Асоціації українців Словаччини, дослідник народної культури, фольклору і фольклористики української діаспори, академік М. Мушинка. Крім постійних експозицій, що висвітлюють побут та історію українців Карпат, в музеї організують періодичні виставки, приурочені до визначних ювілеїв Словаччини, художні персональні виставки, а також виставки з нагоди щорічного Свидницького свята культури українців Словаччини та ін.

Окрім постійних експозицій, що висвітлюють побут та історію українців Карпат, в музеї організуються періодичні виставки, приурочені до визначних ювілеїв Словаччини, художні персональні виставки та ін. З ініціативи працівників музею створено експозицію народної архітектури українців Словаччини (скансен), яку очолив директор МУК М. Сополига. Скансен розташований у мальовничій гірській місцевості Свидника на площі понад 11 га біля амфітеатру, де щороку, починаючи з 1954 р., відбувається традиційне Свято культури русинів-українців Словаччини.

Серед головних завдань Музею – документування основних періодів культурно-історичного та соціально-економічного розвитку українців Словаччини від найдавніших часів до сьогодні. Установа має відділи історії, культури і письменства, мистецтва (головним чином ікони), етнографії (матеріальна культура), фольклору та бібліотеку. В центрі Свидника на площі 1700 квадратних метрів серед пішохідної зони розташований триповерховий головний корпус музею.

Основну експозицію музею відкрито у 1991 р. Її вважають однією з найрепрезентативніших музейних експозицій у Словаччині. Вона демонструє історичний, соціально-економічний та культурний розвиток карпатського населення русинів, руснаків, лемків, зокрема культурно-історичні експозиції «Людина та природа» (кліматичні умови життя), «Слідами предків» (історичний розвиток оселення південної Лемківщини, зокрема портрети видатних постатей (Федора Корятовича, графа Юрія Другета), найдавніші пам'ятки духовної культури (напр. Спиські кириличні уривки євангелія з XIV століття, Остружницьке євангеліє 1492 р.), макети давніх архітектурних споруд (напр. Зборівський замок, Краснобрідський монастир), народний одяг, ремесла, народне мистецтво, галузь освіти національної меншини, книговидання [7].

Основою фахового опрацювання музейних матеріалів є тематичний розподіл, розміщений по групах. Окрім тематичних (предметних) каталогів, працівниками Музею створено місцевий (локальний) каталог за поодинокими українськими селами Східної Словаччини в алфавітному порядку. Така форма опрацювання та систематизації зібраних матеріалів дає можливість практичної орієнтації в окремих зібраннях та їх необмеженого використання щодо наукового вивчення, культурно-виховної, публікаційної роботи та ін.

В усіх експозиціях переважає власний документальний матеріал, представлений у виставкових залах. У 1966 р. фахові представники музею створили детальну систему класифікації музейних матеріалів, що стала основою їх наукового опрацювання. Система передбачала основні ділянки музейного фонду: загальна історія краю; історія літератури; етнографія; мистецтвознавство; словесна фольклористика; музична фольклористика. В основу покладено десятичну систему розподілу музейних матеріалів, яка застосовується в багатьох музеях світу.

Фонди музею налічують понад 70 тис. експонатів матеріальної і духовної культури русинів-українців. Те, що виставлено в експозиційних залах становить лише 5 %. Експонати є переконливими доказами, що це найзахідніша гілка українського народу. Окремі рукописні матеріали, першодруки та фахова література зберігаються у фондах бібліотеки (майже 50000 бібліографічних одиниць). Протягом десятиліть у стінах музею організовуються тематичні виставки. Результати науково-дослідницької роботи працівники музею опрацьовують та публікують у суспільнознавчих збірниках, фахових журналах та місцевій словацькій та українській періодиці [7].

Із 2016 р. директором Музею є український літературознавець у Словаччині, кандидат мистецтвознавства та філологічних наук Я. Джоганик.

Чудовою окрасою в структурі Музею української культури у Свиднику є Картинна галерея одного з найвидатніших митців лемківського походження, живописця і мистецтвознавця Дезидерія Миллого. «Сильні патріотичні почуття до свого рідного українського народу вели художника до того, що ще за життя він заповів свою творчу спадщину свидницькому Музею української культури. Бажання Д. Миллого виконала його дружина підписанням договору в 1975 р. І так у 1983 р. при цьому музеї була відкрита картинна галерея ім. Д. Миллого» [8].

Незважаючи на те, що мистецькі критики визнавали Д. Миллого словацьким художником, митець ідентифікував себе як українець, адже був уродженцем с. Кийов Старолюбовнянської округи, Пряшівського краю у лемківській родині. Існує легенда, що село заснували кияни, тобто українці. Цікаво, що усі свої роботи Д. Миллий підписував рідною мовою, свідомо ідентифікуючи себе українцем. Брав активну участь розбудові громадського життя місцевого українства, був членом правління Української народної ради Пряшівщини (1945 р.), а також завідувачем Реферату українських шкіл (1945-1948 рр.). Однак, на думку П. Колісника, варто констатувати, що «вельми цікавий доробок художника донині лишається майже поза увагою мистецтвознавців України, не має належного місця і в історії українського мистецтва...» [2].

Слід зазначити, що в сучасній словацькій версії Вікіпедії, окрім інформації про художника в контексті культурної спадщини українців Словаччини, можна прочитати про його русинське походження (з розвитком карпаторусинського руху як окремого народу, що не має нічого спільного з українцями на території Словацької Республіки), а також натрапити на визначення його як «карпаторусинського мистця». Загалом, ця тема є надзвичайно актуальною та складною на сьогодні, адже простежується очевидне намагання певних кіл змінити факт приналежності Д. Миллого до української (західноукраїнської) культури, приписуючи його творчий доробок до спадку іншої, відокремленої, питомо регіональної етнокультурної спільноти.

Безперечно, Д. Миллий ввійшов в історію модерного образотворчого мистецтва на Словаччині як один з його основоположників. Більшу частину свого життя він мешкав у Словаччині, яка у ті часи входила до складу держави Чехословаччина (винятком були лише роки його навчання (1926-1933) у Празькій художньо-промисловій школі). За висловом художника П. Колісника, про творчість Д. Миллого у Словаччині говорилося і писалося чимало, починаючи з його дебютів на виставках 1930-х рр. у Празі та Стокгольмі. Зокрема, про мистецьку творчість Д. Миллого писали Варош Марян, Саучін Ладислав, Гапак Степан, Немцова Гелена, Абеловський Ян та Байцурова Катаріна, Конечни Станіслав, Владислав Грешлик, Ілечкова Сільвія, Колісник Прокіп та ін.

Варто додати, що Д. Миллий у 1948 р. викладав у Вищій школі образотворчого мистецтва у Братиславі і певний час виконував обов'язки ректора установи. У творчому портреті Д. Миллого є чимало нагород. Зокрема, у 1962 р. митець отримав звання заслуженого художника, а згодом – народного художника ЧССР (1971 р.).

Митець першим звернув увагу на багатство народної творчості українців Східної Словаччини, яке художньо осмислив та зобразив крізь призму свого світосприйняття. Діапазон технік та жанрів у Д. Миллого широкий (пейзажі, фігуральні композиції, портрети, натюрморти). Художник ілюструє твори Івана Краска, Рудольфа Фабри, «Українські народні балади Східної Словаччини» тощо [5].

Зазначимо, що у 40–50-х роках ХХ ст. важливе місце у творчості Д. Миллого посідає тема Токаїка і трагічних подій у цьому селі. Їй присвячено чимало картин, графічних творів, що поєднуються в окремі цикли. До теми Токаїка та його героїв митець постійно повертався, щоб висловити свій протест проти

війни і фашизму («На відході (Токаїк)»). Своє розуміння пейзажу митець формулював так: «Важливо, щоб краєвид на картині був завжди у поєднанні з людиною, щоб відображував людське сприйняття і почуття, й навіть коли, природно, людина не мусить бути на картині намальована» [9; 25]. Варто додати, що практично на жодній з картин не знайдемо зображення людини, але її присутність там відчувається. Навіть на картині «Дівчина з квіткою» вона мов дух, який розчиняється у краєвиді.

У 1960-х роках у творчості Д. Миллого переважає пейзаж, який вражає емоційністю та експресивністю. Останні роки життя митця – це своєрідний синтез та творча зрілість. Краєвиди на картинах стають значно поетичнішими. За висловом дослідників, Д. Миллий поглиблює їх медитативність («Горизонт», «Краєвид зі скелями», «Вечірня балада», «Рівнина», «Засніжений краєвид», «Дівчина з квіткою», «Перед жнивими», «Панахида», «Довге поле», «Рівнина біля Кривого яру», «Літній вечір» та ін.). На місці імпресивних мазків стають великі площини, що тішать людське око. Їм притаманні легкість, простота, прозорість задумів. Композиції наближені до монументальності [7].

У творчому доробку митця чимало рисунків, графік, картин різних жанрів: портрет, фігуративна композиція, пейзаж, натюрморт. Полотна присвячені історичним темам, соціальним, суспільним проблемам. Проте, саме у краєвидах він зумів досягти те, що так наполегливо шукає живописець-митець усе своє творче життя, що майже неможливо висловити словами, лише відчути, споглядаючи твір. Художник зумів звичний краєвид «перетворити» на фантастичне явище, на диво. «Про пейзажі Дезидерія Миллого 1960-1971 рр. можна говорити як про фантастичні образи просторового обширу між Сходом і Заходом... пронизані таємничим світлом, однак самі джерела світла на них ніколи не зображені... Кожна форма подана декоративно, можливо, аж занадто площинно, але з тонкою градацією барв у власних межах. Практично відсутня лінія, рисунок твориться зіставленнями, грою світлих і темних площин. Узагальнення досягає, так би мовити, критичної межі Перед глядачем вже не ілюзорний ландшафт, але ще і не абстракція на тему краєвиду... Майстер зміг вийти за межі враження... Шукав опертя своїй творчості на рідному ґрунті, якраз будучи сучасним мистцем. Якщо в деяких його полотнах відчувається манера письма Клода Моне, то пейзажі пізнього періоду являються нам самотніми, унікальними творами...» [2; 33].

Варто додати, що до комплексу виставки Галереї в стилі бароко кінця XVIII ст. окрім творів Д. Миллого, експонуються взірці іконописного мистецтва XVI–XIX ст., світського мистецтва XX ст., можна побачити живописні зразки представників русько-українського образотворчого мистецтва походженням із Закарпатської області України та Північно-Східної Словаччини, тобто територій, які протягом століть в рамках Угорщини представляли спільний культурний простір, а саме художні роботи В. Касіяна, Й. Бокшая, А. Ерделі, А. Борецького, А. Коцки, Ф. Манайла, І. Кулеця, витвори народного різьбярства та педагога Е. Смеречанського, картини М. Сірика, митця-маляра, педагога, письменника, заслуженого художника України, члена Національної спілки художників України, Унії словацьких художників, Асоціації українських письменників, Спілки українських письменників Словаччини П. Колісника та ін. [7].

Слід зазначити, що потягом десятиріч Музей співпрацює з науковими закладами Польщі, Чехії, Угорщини, Англії, Румунії, України (Інститут народознавства НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Ужгородський національний університет, Закарпатський краєзнавчий музей та інші установи України) та інших країн.

Вітаючи працівників МУК з 40-річним ювілеєм їх установи, Надзвичайний та повноважний Посол України в Словаччині Д. Павличко наголосив: «Цей музей для України і для всього світового українства є одною з найдорожчих культурних інституцій; він є частиною нашої національної пам'яті» [4; 497].

Це підтвердила і представник Українського музею у Стемфорді (США) Л. Волинець, яка наголосила: «Обидва музеї – Український музей у Стемфорді і Український музей в Нью-Йорку – не дорівнюють ні у кількості, ні у якості експонатів, ні в науковій праці, яку веде Український музей у Свиднику [1; 497].

На сьогодні Свидницький музей української культури виконує багатогранну діяльність, специфічність якої полягає у поєднанні його трьох основних функцій: культурно-виховної, науково-дослідної та колекціонерської, яка певною мірою висвітлює і сучасний стан національної та культурної політики Словаччини. Сучасний стан Музею української культури у Свиднику – це результат півстолітньої кропіткої праці ентузіастів та їх постійної боротьби за існування та подальший розвиток. Тривалий час створюються систематичні перешкоди та точаться суперечки щодо української орієнтації музею.

Безперечно, протягом десятиріч Музей української культури досягнув чимало успіхів у сфері дослідження, документації та популяризації традицій русинів-українців Словаччини. Музей став визначним центром вивчення та документації культурно-історичного розвитку українців Словаччини, а також зайняв чільне місце серед музейних, науково-дослідних та культурно-освітніх закладів країни. Працівники музею щоденно працюють, доповненням та модернізацією музейних експозицій наближають для відвідувачів історію предків.

Однак, у перші десятиріччя ХХІ ст. постали й труднощі. «Зараз є чимало спекуляцій на тему ідентифікації. Нас розділили на дві національні меншини: русинів та українців і намагаються проводити без жодних аргументів пропаганду, що русини – це окремий народ, відмінний від українців... Це своєрідний сепаратизм. Русинську національність визнають, українську не хочуть», – зазначив в одному інтерв'ю доктор історичних наук Мирослав Сополига, якому, до речі, довелося керувати музеєм та бути упорядником восьми томів «Наукового збірника МУК» у найскладніший період функціонування музею (1990–2016 рр.). За висловом академіка М. Мушинки, музей «... став мішенню атак, головним чином з боку антиукраїнських елементів «Русинської оброди», які силоміць хотіли захопити Музей української культури і «деукраїнізувати» його – перетворити в Музей русинської культури. Їм вдалося тимчасово прихилити на свій бік і високих представників влади, яка за цей короткий період кілька разів міняла назву та підпорядкування музею і тричі звільняла директора з посади. Неймовірними зусиллями М. Сополізи вдалося відстояти первісний характер музею і навіть повернути йому назву «Музей української культури» [3; 135].

Висновки. Підсумовуючи, слід зазначити, що культура не може існувати без минулого. Вона ґрунтується на колективному досвіді народу, його традиціях, знаннях, уміннях. Лемки (русини) – давня назва етнографічної групи слов'ян, що проживали в гірських районах на кордоні сучасної України, Польщі та Словаччини. Побут і культура цього народу унікальні й єдині у своєму роді. Музей української культури у Свиднику за роки існування здобув почесне місце серед музеїв Східної Словаччини і за її межами, а творчий доробок Д. Миллого посідає особливе місце в історії мистецтва Словаччини та образотворчій культурі західного пограниччя українського етносу. Доведено, що фольклорно-етнографічна діяльність співробітників музею забезпечує відродження й розвиток мови і культури українців-русинів, збереження рукописних матеріалів, спеціальної літератури, архівів, видання наукової літератури українською мовою тощо.

Перспектива подальших досліджень. Безперечно, архіви на чужині, пам'ятки духовної та матеріальної культури українців є надзвичайно важливим джерелом пізнання. Саме функціонування музеїв в Україні та за її межами не дозволяють молоді забути про їх походження, їх коріння, про історію минулих часів та важкі реалії сьогодення, що спонукає до перспективи подальших досліджень у цьому напрямі.

Список використаної літератури

1. Волинець Л. Український музей в Америці. *Наук. зб. Музею української культури у Свиднику.* № 21. 1998. С. 497.
2. Колісник П. Кольорові мелодії між Сходом і Заходом: Дезидерій Миллий – фантастичні краєвиди. *Вісник Закарпат. Худож. інституту.* 2015. Вип. 7. С. 33.
3. Мушинка М. Науковий збірник Музею української культури у Свиднику, №: 20-27 (1995-2013). *Наук. зб. МУК* № 28. Свидник, 2016. С. 135.
4. Павличко Д. Доки буде існувати Україна, доти буде існувати цей славний музей. *Наук. зб. Музею української культури у Свиднику.* № 21. 1998. С. 497.
5. Сополига М. 35 років Музею української культури у Свиднику. Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві. 1990. С. 81.
6. Сополига М. Українці в прикордонних областях Карпат: проблеми акультурації, асиміляції, ідентифікації. *Матеріали між нар. наук. конф. (Свидник, 17–18 черв., 2011 р.).* *Наук. зб. Музею української культури у Свиднику.* Свидник, 2011. С. 350–360.
7. Фабрика-Процька О.Р. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація. Монографія; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т імені В. Стефаника». Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2020. 496 с., 24 іл.
8. Галерея ім. Дезидерія Миллого Музею української культури у Свиднику. Упоряд. М. Сополига. Свидник, 1989.
9. Pečková S. Dezider Milly. Bratislava : Tatran (Edicia Profilu). 1987. S. 25.

References

1. Volynets' L. Ukrayins'ky u muzey v Amerytsi. *Naukovyy zbirnyk Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku.* № 21. 1998. S. 497.
2. Kolisnyk P. Kol'orovi melodiyyi mizh Shkhodom i Zakhodom: Dezyderiy Myllyi – fantastychni krayevydy. *Visnyk Zakarpat-s'koho khudozhn'oho instytutu.* 2015. Vyp. 7. S. 33.
3. Mushynka M. Naukovyy zbirnyk Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku, №№: 20-27 (1995-2013). *Naukovyy zbirnyk MUK №28.* Svydnyk, 2016. S. 135.
4. Pavlychko D. Doky bude isnuvaty Ukrayina, doty bude isnuvaty tsey slavnnyy muzey. *Naukovyy zbirnyk Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku.* № 21. 1998. S. 497.
5. Sopolyha M. 35 rokiv Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku. *Slovats'ke pedahohichne vydavnytstvo v Bratislavi. Viddil ukrayins'koyi literatury v Pryashevi.* 1990. S. 81.
6. Sopolyha M. Ukrayintsi v prykorodnykh oblastiakh Karpat: problemy akul'turatsiyi, asymilyatsiyi, identyfikatsiyi. *Materialy mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi (Svydnyk, 17–18 chervnya 2011 r.).* *Naukovyy zbirnyk Muzeyu ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku.* Svydnyk, 2011. S. 350–360.

7. Fabryka-Prots'ka O.R. Narodna muzychna kul'tura lemків i rusyniv Karpat's'koho rehionu: tradytsiya, transformatsiya, identyfikatsiya. Monohrafiya; DVNZ «Prykarpat. nats. un-t imeni V. Stefanyka». Ivano-Frankivs'k: Suprun V. P., 2020. 496 s., 24 il.

8. Halereya im. Dezideriya Mylloho Muzeju ukrayins'koyi kul'tury u Svydnyku. Uporyadnyk M. Sopolyha. Svydnyk, 1989.

9. Plechkova S. Dezider Milly. Bratislava : Tatran (Edicia Profilu). 1987. S. 25.

PRESERVATION OF DEZYDER MYLLYI ARTISTIC WORKS IN THE STRUCTURE OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN CULTURE IN SVIDNÍK (SLOVAKIA)

Fabryka-Protska Olga – Doktor of Study of Art, Professor,
Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental
Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The article comprehensively outlines the history of the establishment and functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik (Slovak Republic). The purpose of the institution is to purposefully concentrate, protect, research and publish museum collections documenting the historical and cultural development of autochthonous ethnic Ukrainians in the Slovak Republic. It is noted that the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik is one of the largest museums of national minorities in Europe and is currently one of the ten largest museums in Slovakia. The specifics of preserving samples of the artistic heritage of the artist D. Myllyi in the structure of the museum are highlighted. The biography and directions of the artist's work as one of the founders of modern fine arts in Slovakia are briefly described.

Key words: identification, museum, artistic heritage, Ukrainian culture, western borderland, ethnos, artist, Slovakia.

UDC 7.071.1Д.Миллий:069:008(=161.2)(497.4)

PRESERVATION OF DEZYDER MYLLYI ARTISTIC WORKS IN THE STRUCTURE OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN CULTURE IN SVIDNÍK (SLOVAKIA)

Fabryka-Protska Olga – Doktor of Study of Art, Professor,
Professor of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental
Art of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Formulation of the problem. The author tries to disclose information about the important stages of creation and functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik (Slovakia), the structure, idea and tasks of this institution, the activities of its employees, and focuses on the preservation of the creative heritage of the artist D. Myllyi and his work. *The purpose of the study* is to comprehensively reveal the specifics of the functioning of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik (Slovakia) and how the samples of the artistic heritage of the artist D. Myllyi are preserved and popularized in the structure of the institution.

The research methodology necessitates the use of an interdisciplinary approach that takes into account the specifics of various fields of modern humanitarian knowledge. The research prioritizes the principles based on history, integrity, and objectivity, aimed at revealing the functioning of the museum and preserving the creative work of the artist D. Myllyi in its buildings.

The scientific novelty of the study is determined by an attempt to generalize the trends in the preservation of the spiritual and material culture of Ukrainians, namely the paintings of the artist D. Myllyi on the example of the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik (Slovakia).

Results. It should be emphasized that the spiritual and material culture of any ethnic group is based on the collective experience of the people, their traditions, knowledge, and skills. By preserving the monuments of the past, the Museum of Ukrainian Culture in Svidnik has gained an honorable place among the museums of Eastern Slovakia and beyond, and the creative work of D. Myllyi holds a special place in the history of art in Slovakia and the visual culture of the western borderland of the Ukrainian ethnic group. The proposed study is relevant and timely today, as it contains information little known in Ukraine and will find its place in lecture courses on art history, ethnology, art, culture and art of the Ukrainian diaspora. *Prospects for further research.* It is the functioning of museums in Ukraine and abroad that does not allow young people to forget about their origins, their roots, the history of the past and the difficult realities of the present, which encourages further research in this area.

Надійшла до редакції 21.10.2023 р.

УДК 75. (477)

ПРОСТОРОВІ ІДЕЇ СУПРЕМАТИЗМУ: ВІД ПЛОЩИНИ ДО ОБ'ЄМУ

Прокопчук Інна Юхимівна – кандидат мистецтвознавства, доцент
доцент кафедри дизайну, Національний лісотехнічний університет України,
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.699>
inna.prokopchuk@ukr.net

Мета статті полягає у теоретичному обґрунтуванні концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст. *Методологічною основою* дослідження є системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. Використано сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів (індукції, історизму, синтезу, комплексний міждисциплінарний та системний підходи), що дають змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта. *Наукова новизна* полягає в аналізі процесів розвитку творчої концепції супрематизму, у визначенні місця і ролі художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст. Дослідницька увага зосереджується на вивченні питань мистецьких процесів 1910-1920-х рр. у період становлення основних стилетворюючих напрямів, пов'язаних із виходом у безпредметність, а саме: формування концептуальних проблем мистецтва супрематизму та конструктивізму. Не претендуючи на всеосяжність, авторка статті прагне висвітлити питання процесу вироблення стильового компоненту в межах супрематизму, а саме: в якій послідовності включалися до цього компоненту такі елементи як колір, геометричні фігури, об'єм, простір, в якій ієрархії перебували ці елементи, та які з них становили ядро супрематизму. Для розкриття теми проаналізовано основні періоди розвитку супрематизму К. Малевича від зображення площинних геометричних фігур у ілюзорному просторі до об'ємних абстрактних композицій, що виходили в процесі художніх експериментів з формою у реальний простір. *Висновки.* Супрематизм, як один із стилетворчих мистецьких напрямів розвивався на зламі новітніх деструктивних формальних експериментів, що творили лабораторію «чистих» форм, кольорів, площин, простору, готуючи підґрунтя до нового етапу в історії мистецтва ХХ ст. Супрематизм відірваний від реального світу, підкреслено філософський у своїх проявах був вбудований в безпредметність і спадково пов'язаний з кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом. При значущій ролі кольору та об'єму, вирішальним для формування стильового компонента супрематизму було поєднання простих геометричних площин з простором (або з білим тлом як його символ). Поєднання саме цих елементів стилетворюючого стрижня супрематизму виявилось найбільш загальною стильовою ознакою. Ранній, площинний супрематизм від початку був орієнтований на вихід у простір. Це визначило вплив супрематизму і на стилістику предметного середовища, і на його вихід в об'ємну структуру предмета. Творець нової художньої концепції дивився на світ не як на об'єкт зображення, а як об'єкт художнього перетворення, що проявило себе як системний напрям у царині творення художньо-естетичних теорій і творчої практики.

Ключові слова: живопис, композиція, образ, форма, колір, простір, об'єм, живописні елементи, пластично-колірна побудова, мистецтво авангарду.

Постановка наукової проблеми. Думка, що «кожному часові – своє мистецтво» була однією з найважливіших для авангардної свідомості. Спрямованість на нове мистецтво, «абсолютну, чисту творчість», поставала як установка на пошук нових форм, що б відповідали сучасному життю.

Однією з точок пошуків нового було мистецтво минулого, певним чином трактоване. Художники авангарду трактували творчість своїх попередників як копіювання, пасивну імітацію, а тому стверджували іншу модель відносин із довколишнім світом. Д. Бурлюк, О. Екстер, К. Малевич та інші художники-новатори заявили у мистецтві, що зміст живописного твору, цінний для людини обізнаної, залишається і у творі, вільному від звичних предметно-образотворчих форм. Цій ідеї було призначено стати головним мотивом розгортання різноманітних форм і відгалужень безпредметної творчості, якою була захоплена значна кількість художників абсолютно різних спрямувань.

Наукова новизна обраної теми характеризується проблематикою дослідження. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, аналіз яких дозволяє визначити місце і роль творчої концепції супрематизму в історії мистецтва ХХ ст.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ століття.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом наукових досліджень НЛТУ України в межах комплексної теми наукової роботи кафедри дизайну «Дослідження з теорії і практики дизайну, мистецтва, культури та розвитку дизайн-освіти в Україні» (zareestrovana в УкрІНТІ, № 0121U110772 від 23.04.2021 р.).

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження в контексті тих явищ і процесів, які мали найбільший вплив на його розвиток. Використано сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів (індукції, історизму, синтезу, комплексний міждисциплінарний та системний підходи), що дають змогу з більшою мірою повноти й вірогідності висвітлити неоднозначну картину існування комплексного об'єкта.

Аналіз останніх досліджень. За останні роки спостерігається своєрідне піднесення у дослідженні творчості К. Малевича. Опубліковано чимало його текстів (передрукованих із малотиражних та рідкісних видань), виходять праці про творця супрематизму (монографії, збірки, каталоги). Завдяки виставковим експозиціям з усього світу розширилося і коло його художніх творів, уведених до наукового обігу. Хоча принципово нових, раніше невідомих художніх творів не з'явилося, візуальний ряд залишився тим самим. Можна лише відзначити, що зросла естетична цінність, власне, супрематичних творів.

На сучасному етапі в теоретичному осмисленні окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у комплексному теоретичному контексті гуманітаристики: мистецтвознавчі, культурологічні, філософські, театральні студії мистецтва авангарду (Д. Горбачов, Т. Кара-Васильєва, О. Лагутенко, Л. Лозова, І. Мелешкіна, І. Несен, О. Петрова, Т. Павлова, Г. Склярєнко, О. Тарасенко, О. Федорук); праці закордонних учених присвячені питанням становлення та теоретичного підґрунтя супрематизму з різних аспектів (Саймон Баєр [1], Джейн Голдман [3], Мехмет Акіф Каплан [6], Еллісон Лі [7], Павел Мосціцкі [8], Анджей Туровські [9], Жан-Клод Маркаде [18]); аналіз мистецтва модернізму крізь призму природничо-наукових концепцій, точних наук, а також містичних та окультних традицій міститься у працях Тессель М. Бодуен [2], Лінди Хендерсон [4;5]. У працях цих науковців певною мірою висвітлюються питання підвалин мистецької теорії авангарду, вони є актуальними й науково цінними. Вагомим матеріалом із теорії мистецтва модернізму залишаються теоретичні праці й представників авангарду, таких як О. Екстер [21], К. Малевича [15–17]. Утім аналіз друкованих та електронних джерел засвідчив недостатню кількість наукових розвідок українських дослідників, присвячених процесам розвитку творчої концепції супрематизму, актуалізації його змісту як стилетворчого художнього напрямку в історії мистецтва ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Кардинальний крок до «звільнення живопису» зроблено в період визрівання у В. Татліна ідеї створення контррельєфів, у К. Малевича – ідеї супрематизму живопису. Такий «новий живописний реалізм», за висловом К. Малевича, був представлений у грудні 1915 р. на II останній футуристичній виставці картин під назвою «Нуль-десять», де й були експоновані «рельєфи», «кутові контррельєфи» або так звані «підбори підвищеного типу» В. Татліна та серія супрематичних робіт К. Малевича. Відтоді розгорнулася боротьба за лідерство двох основних безпредметних напрямів авангардного мистецтва – супрематизму та конструктивізму.

Насправді лінія безпредметного мистецтва, яку формував В. Татлін, почала складатися ще за рік-півтора до виставки «Нуль-десять». Свої перші протоконструктивістські – абстрактні тривимірні роботи, що стали своєрідним синтезом живопису та скульптури, скомпоновані з різних матеріалів (деревина різних порід, метал, скло, картон, шпалери, фольга і т.п.) і по-різному оброблених – механічно та живописно (пензлем, розприскуванням, поліруванням, припорошуванням товченим склом), що вийшли з картинної площини, художник експонував на виставках «Перша виставка живописних рельєфів» (Москва, 1913–1914 рр.), «Трамвай В» (Перша футуристична виставка, Петроград, березень 1915 р.) і «1915 рік» (Москва, березень 1915 р.).

Відразу після цих виставок у творчості багатьох художників з'явилися різноманітні варіанти так званої живописної скульптури, що пришвидшило рух до абстрактного мистецтва в переході від живопису до тривимірних об'єктів із використанням абсолютно нетрадиційних для живопису матеріалів. Це була новітня оригінальна концепція формотворення шлях якої був дотичним із тенденціями неопримітивізму, кубізму, кубофутуризму в живописі.

Така тенденція продовжувалася до виставки «Нуль-десять», на якій В. Татлін не лише експонував свої «рельєфи» і «контррельєфи», а й підготував буклет, очікуючи приголомшливого успіху від представлених безпредметних рельєфів. В. Татлін не знав, що К. Малевич на цій виставці презентуватиме живописний супрематизм, а також спеціально написаний маніфест «Від кубізму до супрематизму». Сенсацією на виставці став показ серії безпредметних живописних полотен К. Малевича і запропонований для усього нового періоду мистецтва авангарду термін «супрематизм» – на зміну «футуризму». Власне, у такому новому слововжитку віддзеркалилась принципово важлива обставина: різні напрями авангарду розвивались в активному взаємозв'язку.

Отже, перші класичні періоди двох основних безпредметних напрямів авангарду (супрематизму та конструктивізму), двох полярних варіантів розуміння характерних ціннісних вимог часу та відповідей на них майже збігаються в часі: супрематизм К. Малевича – це 1915–1919 рр., конструктивізм В. Татліна – 1914–1917 рр., твори яких вже тоді через виставки та публікації вводилися у творчий і науковий обіг.

К. Малевич стверджував, що його живопис перетворився «у нуль форм», його крок до супрематизму, повний розрив з усім минулим мистецтва. Однак і його живопис, і тексти свідчать, що йдеться про пошук шляху, який опирається на аналіз мистецтва та ідею розвитку. Ідея створення форми з нічого, «ніщо» як точка відліку, має відбиток «чистої негативності». Спробуємо зрозуміти логіку твердження «творчість з нічого», адже здоровий глузд говорить: так не буває. Що ж тут малося на увазі?

Звертаючись до текстів художників, декларацій та творчих кредо новітніх мистецьких напрямів, не треба забувати, що їхнє мислення образне, метафоричне. Навіть тоді, коли художники претендують на теоретичні судження. При цьому вони можуть бути (і навіть, як правило) неточні в тому розумінні, що називається, власне, науковим. Тут може стверджуватися «самоцілісність» слова

в поезії, кольору та фактури в живописі й т.п. Але їхня правдивість в іншому – у відображенні цінностей і образів, на яких фокусується свідомість художника [3]. К. Малевич у своєму філософському маніфесті «Супрематичне дзеркало» зводив світ і людське розмаїття до нуля. Посилаючись на правила розуміння логічного, він стверджував, що якщо творення то шлях до Бога, а «його шляхи є непізнаними», то і він, і той шлях також дорівнює нулю. У релігійно-філософському значенні, особливо в латинській культурі, зазначає А. Туровскі, значення супремації понятійно належить до вищих сфер і найвищого Бога, як до кінцевості, смертності, матеріального неіснування, кінця, небуття [10; 271].

«Чиста творчість», у розумінні К. Малевича, це та творчість, яка бере початок нібито «з нуля»: не з готових, кимось створених або природних форм, не з того, що вже було і є, а – з початку. Оскільки, на думку апологета такої ідеї, майстер створює річ: із того, що ще не має форми – з матеріалу, з речовини, яка не містить відбитків попередньої творчості. З такої точки зору «ніщо», «нуль-форм» і матеріал, речовина – синоніми, те, що було до форми і до творчості. Художник у такому випадку і спрямовувався до «первинної», нібито «нульового» стану творчості. Творчість, що виходить із «нуля форм», а не з готової сходинки, яку вже створила природа або людина, і бачилася отут як «абсолютна творчість». Оскільки мова велася про світ видимого й зображуваного, «ніщо», елемент, матеріал мислилися відносно конкретики предметних форм реальності. «Ніщо» виявлялося площиною, кольором, найпростішими геометричними фігурами [8; 90–92].

Колір, лінія, форма, фактура осмислювалися в мистецтві як «елементи живопису». Тож коли свідомість спрямовується до «первинності», у ній актуалізується, за логікою речей, низка знань і значущих «первнів». У числі таких первнів є матеріал (матерія) і елемент.

Різноманіття первинності свідчить, що в межах розглянутого погляду на мистецтво могли бути розвинені різні художні концепції, залежно від того, що з цієї первинності або її сполучень обиралося або підкреслювалося. Наступний крок до концептуальної визначеності полягав, зокрема, у конкретизації трактування «матеріалу», «елементу» або «нуля форм». Безпредметництво своїми трьома головними фундаторами В. Кандинським, К. Малевичем і В. Татліним – запропонувало зовсім різні художні концепції, які трактували ідею «першоелементів» цілком по-різному.

Супрематизм на першому етапі не виходив за межі живопису, трактувався як крок до його першооснови, першоелемента кольору. Колір тут – і матеріал і елемент. Супрематизм спочатку і задумувався як «верховенство» кольору, фактично ж у ньому не одна первинна, початкова ідея, а сукупність ідей, що склалися в концепцію [9; 37–38].

1915 р., коли зароджується супрематизм і паралельно – «робота з матеріалами» В. Татліна, окреслилося протиставлення композиції свідомій побудові, конструкції картини. Конструктивізм поставив цю опозицію в центр своєї концепції.

Концепція безпредметного мистецтва – явище ціннісного перегляду не лише творів, а позицій мистецтва. У фокусі безпредметної творчості перебували життя, мистецтво (суб'єкт творчості), їхні відносини. Утверджувався власний погляд на проблему «мистецтво і життя». Супрематизм не був запереченням зображальності в живописі, він заперечував зображальність тому, що хотів бачити художника в іншій якості, ніж колись. Бажав бачити художника, який не зображає щось, що вже має свою форму і живе своїм життям, а – суб'єктом «абсолютної творчості». Завдання полягало в тім, щоб, залишаючись художником-живописцем, стати в позицію, характерну для предметної творчості.

На протосупрематичному етапі в живописі найактивнішими були не кубізм і футуризм, а такі напрями, як кубофутуризм, алогізм, що виокремився від нього, і неопримітивізм. Звичайно, названі напрями не стали основними в системі авангардного мистецтва, але були важливими у формуванні загального художнього тла, стали необхідним каталізатором у створенні складного стильового поля з різних художніх напрямів.

Супрематизм, у формально-естетичному плані найвищою мірою, самодостатній, унікальний стилетворчий художній напрям авангарду ХХ ст., що не піддається логічному поясненню. Але можемо проаналізувати зовнішні фактори, сполучення яких було характерним для творчості К. Малевича, що дозволить зрозуміти причини та імпульси, що впливали на формування супрематизму. Важливим є дослідження його формальної специфіки, його могутнього відриву 1915 р. від інших напрямів авангардного мистецтва [7; 312].

Серед сучасних дослідників немає повної згоди про час появи супрематизму як терміна та художньо-композиційної системи, утім, усі схильні датувати його у межах 1915 р.

К. Малевич, як і багато інших художників, на початку 1910-х років опановував уже сформовані системи мистецтва кубізму і футуризму. Але вже в 1912–1914 рр., позначені найактивнішим мистецьким проривом кубофутуризму, К. Малевич прагнув відійти від його класичних прийомів і намагався на

їхньому синтезі створити щось принципово нове, що відрізняло б його від творів інших художників, які також працювали в цьому напрямку. Тут можемо говорити про деструктивні елементи, які додали кубофутуризму рис алогізму. Кубофутуризм і алогізм виявилися запасним виходом з еволюційного процесу зміни творчих концепцій, у першу чергу, для безпредметного мистецтва [20].

1915 р. К. Малевич у серії супрематичних полотен, враховуючи і відомий «Чорний квадрат» до виставки «Нуль-десять», вийшов до межі безпредметництва з живописними композиціями, елементи яких були очищені від зайвих деталей і зарясніли геометричною новизною на білому тлі. Супрематизм стилістично рішуче відмежувався від усіх попередніх авангардних напрямів і яскраво виділявся серед безпредметних течій, які щойно формувалися.

Упровадження супрематизму в структуру авангардного живопису було дещо ускладнено тим, що це був перший художній напрям новітнього живопису, композиції якого були вкрай простими та легко відтворюваними. Такої легкості тиражування формальних композицій до супрематизму не було. Будь-що в супрематизмі, особливо в його початковому періоді, могло бути легко запозичене, відтворене або скопійоване. К. Малевич усвідомлював, що вельми скупий набір художньо-композиційних засобів і прийомів супрематизму є надто простим і може бути швидко освоєним. Кубізму, кубофутуризму треба було вчитися, а супрематизм потрібно лише один раз побачити, адже весь набір раннього супрематизму складався зі сполучень геометричних за формою, однокольорових, як правило, ортогонально розташованих геометричних фігур, які доволі часто не перетиналися і розташовувалися на білому тлі в межах картинної площини. К. Малевич відразу виділив основний характер першофігур – трьох найпростіших геометричних фігур (символів) – квадрат, коло, хрест, а також чорний колір [6]. Так, у максимально концентрованому вигляді супрематичний живопис поставав перед глядачем у чорному квадраті на білому тлі та інших супрематичних першофігурах, що мало зміст виходу до «нуля форм». Саме на рівні такої формальної безстрашності К. Малевич і здійснив переворот у стилетворчих процесах першої третини ХХ ст.

До виставки «Нуль-десять» К. Малевич планував видати брошуру, у якій бажав оприлюднити назву нововинайденого творчого напрямку, який в теорії мав означати «примат» (тобто першість). У листі К. Малевича до М. Матюшина 1915 р. художник писав: «Вважаю, супрематизм є найбільш вдалим, оскільки означає панування» [10; 271]. Мистецтвознавець А. Туровські вважають, що значення терміна «супрематизм» передає зверхність, панування, вищість, керівництво, перевагу над кимсь або чимсь. Натомість, Л. Жадова вважала, що К. Малевич намагався підкреслити вищість характеру супрематизму «у ставленні до всіх пошуків лівої творчості» [10; 271]. На перший погляд зрозуміло: головне в супрематизмі – колір, про що неодноразово однозначно стверджував сам К. Малевич. У численних статтях і брошурах творець супрематизму неодноразово протиставляв колір зображенню об'єкта.

Утім К. Малевич, саме як художник, а не теоретик, розумів, що колір без форми не має жодних можливостей претендувати на створення нового стилю. Стиль – це проблема форми, це добре розумів художник, оскільки серед інших безпредметних напрямів живопису саме супрематизм мав ретельно розроблену формально-композиційну систему засобів і прийомів художньої виразності.

К. Малевич протиставляв колір не формі, а зображенню об'єкта. Безпредметну форму та прийоми сполучення форм він уважно розробляв. Особливого значення художник надавав збереженню ортогональності геометричних елементів у живописних супрематичних композиціях, будував ці композиції, розкладаючи кольорові площини за певними правилами для отримання необхідної завершеної комбінації, не дозволяючи кольору домінувати. Власне так і виник супрематизм, який на рівних формували і колір, і форма [1].

Виставка «Нуль-десять» була важливим рубіконом у творчій біографії К. Малевича, утім, як і для мистецтва авангарду загалом. Для художника з презентацією першої серії супрематичних творів пов'язані неабиякі переживання з приводу можливої втрати пріоритету, несприйняття нового терміна, оскільки на виставці йому заборонили використовувати новий термін і в підписах під картинами, і в каталозі, а першою опоненткою стала О. Екстер.

Протягом першого п'ятиліття (1915–1919 рр.) формування супрематизму К. Малевич жорстко та безкомпромійно окреслював нову стильову художньо-композиційну систему, включаючи в неї такі формотворчі засоби та прийоми, які привертала його увагу ще до появи безпредметності. Однією з таких стильових знахідок, безумовно, був білий простір картини (білий супрематизм з'явився 1918 р.), у якому ніби «витають» паралельно передній площині, майже не торкаючись і перетинаючись, одноколірні площинні геометричні фігури. Художник ніби випускав у небо дитячих «повітряних зміїв». Уроки, що засвоїв К. Малевич із засад кубізму та футуризму, були двома найважливішими елементами супрематичного живопису: це сила тяжіння і невагомості (статика і динаміка), що наочно

демонструються у роботах «Супрематизм (жовте і чорне)» (1916 р.), «Супрематизм (Живописні об'єми в русі)» (1916 р.), «Супрематична композиція» (1917 р.).

Біле тло як глибокий (безмежно глибокий, майже космічний) простір – це відкриття К. Малевича, його візуальна візитівка раннього супрематизму, оскільки ранній супрематизм – це площинний кольоровий безрапортний геометричний орнамент на білому тлі. К. Малевич з дитинства дивився на білі площини стін і грубок українських хат, які селяни розписували кольоровими малюнками. У свій час він писав: «Колір – творець простору! Простір – ось ключове слово» [19; 56].

Важливим є спостереження французького мистецтвознавця Ж-К. Маркаде про простір у живописі К. Малевича. Дослідник стверджує, що одна із суттєвих рис живопису Малевича ... – це наближення заднього плану картини до переднього, який зайнятий головними або другорядними персонажами. Немає жодного бажання створити ілюзію, оману простору. І що відрізняє малевичівський неопримітивізм 1910–1913 років від його неопримітивізму кінця 1920-х років, так це такий постсупрематичний прийом, завдяки якому художник створює декілька просторових планів за центральним або центральними персонажами. Задній план проявляється, у той час як на початку 1910-х років у художника не спостерігається навіть прагнення створити ілюзорну глибину [18; 205].

Із висновків Ж-К. Маркаде випливає, що К. Малевич вийшов у супрематизм, не маючи до цього у творах глибинного простору. Геометричні фігури в композиціях були ніби спресовані на першому плані, незважаючи на просвіти по боках. Ще до створення перших супрематичних полотен у художника була тенденція до створення тла в окремих роботах 1913–1914 рр. майже безпредметним, нейтральним простором. Майстер звільнив більшу частину простору за першим планом від деталей і лінії горизонту, далі він прибрав з цього тла будь-які предметні зображення, зробив його білим і розташував там ортогональні площини, надавши ілюзії безмежної, космічної глибини. Саме на такій ранній стадії розвитку супрематизму К. Малевич ніби розтягнув спресовані доти геометричні фігури, розташувавши їх на тлі білого безпредметного простору і на першому плані, і в глибині.

Отже, перша характерна риса ранньої супрематичної стилістики – це білий простір тла картини, друга характерна риса – одноколірні геометричні фігури, що з добре продуманим розрахунком розташовані на полотні.

У момент виходу в безпредметність, абстракцію були певні моменти, що зближували пошуки К. Малевича і В. Кандинського. І це те, що В. Кандинський і особливо К. Малевич рішуче повернули концепцію форми в абстрактному живописі. Вони не зображали абстракцію, вони зробили предметом мистецтва самі виражальні засоби – колір, форму, лінію. У перші роки виходу до безпредметності К. Малевич ретельно сортував увесь арсенал художньої виразності, відбираючи те, що мало увійти в художньо-композиційну систему супрематизму. І особливо ретельно він досліджував простір і геометрію безпредметного живопису.

Кубізм позначився розкладенням живописних форм, футуризму справедливо належить тематичний динамізм з часового простору, який у результаті руйнував предмети задля створення візуального руху на полотні. Кубофутуризм, на думку К. Малевича, був занадто скромний, нагромаджував купу рухомих предметів, розкладених на окремі деталі. У супрематизмі художник замінив нагромадження дрібних гострих елементів кубофутуризму, що стискали простір, на кольорові геометричні фігури, які вільно «плавали» у білому просторі, як наприклад, у роботі «Супремус № 56» (1916 р.). Відчинивши цим вікно в білий космос, з якого і почав формувати новий напрям, відбираючи до нової художньо-композиційної системи елементи, що вирують ніби в невагомості – так з'явилися перші «космічні супреми» 1916–1918 рр.

На відміну від перших супрематичних композицій 1915–1916 рр., де геометричні елементи окремо існували в білому просторі, у космічних супремах різноманітні геометричні фігури, по-перше, перебувають у русі, а по-друге, вони становлять щось на зразок абстрактних будівель, утворених із кількох елементів, часто зв'язаних між собою прямою або вигнутою лінією.

Серед космічних супрем існує велика кількість ескізів, які розробляв художник попередньо олівцем із пояснювальними написами. У цій серії ескізів зберігається один із найважливіших постулатів раннього супрематизму – геометричні елементи, які є в ортогональному розташуванні щодо площини картини. Аксонометрій тут не побачимо, але вони можуть домислюватися, оскільки зображене на ескізах коло може означати і круглу площину, і кулю, відповідно квадрат може бути кубом.

Презентовані на виставках нові твори К. Малевича справляли настільки яскраве враження, що в 1916–1918 рр. утворилось об'єднання його послідовників «Супремус», до якого увійшли прогресивно налаштовані, відомі на той час так звані «амазонки авангарду» – Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, К. Богуславська, Н. Генке, О. Екстер та інші [14; 113].

Проте, живописні твори супрематичної групи послідовників К. Малевича (за винятком, зрозуміло, самого митця), наприкінці 1917–1918 рр. відходили від художньо-композиційної системи супрематизму й ставали частиною широкого творчого напрямку – безпредметного кубізму. Так в абстрактних композиціях О. Екстер, яка «з перших рук» отримувала уроки кубізму в П. Пікассо і Ж. Брака доволі часто проступали навички цього художнього напрямку. Це твердження простежується у безпредметних живописних композиціях художниці «Динамічна композиція» (1916 р.), «Безпредметна композиція» (друга пол. 1910-х), «Кольоровий динамізм» (1916–1917 рр.), «Рух площин» (1916–1917 рр.), «Безпредметна композиція» (1917 р.), «Безпредметне» (1917–1918 р.) спостерігаємо нашарування великих геометричних площин, чистих за кольором, але ці площини не взаємодіють із простором, що їх оточує, як це було в роботах К. Малевича.

О. Екстер у наочних постулатах кубізму бачила можливості знайти відповіді на запитання, які завжди зачіпала першочергово: співвідношення і зв'язок об'єму і площини, фактури і форми, композиції і ритму. Живопис художниці характеризує підвищена увага до динаміки і кольору. У низці абстрактних робіт О. Екстер – «Конструктивний натюрморт» (1917 р.), «Абстракція» (1917 р.) художниця відмовляється від супрематичних стандартів. У них немає білого класичного тла, кольорові площини вриваються одна в одну, заповнюють усю поверхню картини й втрачають якості однотонності, що свідчить про формування власного варіанту безпредметності. У двох роботах з однією назвою «Кольорові ритми» (1917; 1918) О. Екстер розтинає статичну композицію, складену з нашарованих кількох кіл, іншою геометричною формою – гострим трикутником, ілюструючи теоретичну засаду кубофутуризму щодо динаміки однієї форми, яка руйнує загальну статику.

Мистецтвознавчий аналіз безпредметних робіт О. Екстер безперечно говорить про захоплення кубофутуристичною стилістикою і не дозволяє побачити формальну спорідненість їх із супрематичними роботами К. Малевича.

О. Екстер концентрувала увагу на дослідженні руху кольору по конструкції, що наочно простежується у низці різноманітних «Кольорових конструкцій» 1920-х років – «Супрематизм» (1921 р.), «Конструкція планів (Ритми кольору)» (1921 р.), «Кольорова конструкція» (1921 р.), «Конструктивна динаміка» (1921 р.), «Кольорова конструкція» (1922 р.), «Конструкція» (1922–1923 рр.), «Лінійна конструкція» (1923 р.). Для цієї серії оригінальних безпредметних робіт характерне загострення кольорових площин, що дрібніють, з'являються різної товщини смуги, які художниця активно використовуватиме у театральних декораціях.

Безпосередній чи опосередкований вплив супрематизму К. Малевича спостерігаємо в роботах інших митців, які працювали в Україні та надихалися ідеями новітньої живописної системи. Наприклад, у роботах К. Редька «Аналітичний ескіз» (1922 р.), «Світло й тінь у симетрії» (1922 р.); Б. Косарева «Супрематичний натюрморт» (1920-ті), «Супрематичний пейзаж» (1920-ті), «Ейфелева вежа» (1920-ті), «Супрематизм» (1920-ті); Д. Штеренберга «Цукерки» (1919 р.), «Натюрморт із тарілкою та серветкою» (1920-ті).

Наступний період еволюції супрематизму К. Малевича проявився у використанні живописних супрематичних композицій у якості орнаментального декору на побутових речах. Наслідком реалізації орнаментально-декоративних потенцій супрематизму в побутових речах (подушки, скатертини, ширми, парасольки, аксесуари для одягу) стала плідна співпраця художників авангарду та народних майстринь у майстерні с. Вербівка Кам'янського повіту Полтавської губернії (нині – Кам'янський р-н Черкаської обл.).

«Вербівка»¹ була не лише одним з українських кустарних центрів, а й унікальною лабораторією авангардного мистецтва [14; 112]. Активними співробітниками цієї артілі кустарного мистецтва стали члени художнього об'єднання «Супремус», які реалізовували свої новітні концепції, створюючи шкідки для подальшого виконання в середовищі народних майстринь-вишивальниць.

Як пише Т. Кара-Васильєва: «У 1915 році Н. Давидова спільно з Є. Прибильською та О. Екстер організувала «Виставку сучасного декоративного мистецтва. «Вишивки та килими за ескізами художників» у московській галереї Лемерсьє [14; 113].

У своєму життєписі Є. Прибильська (машинипис зберігається у приватному архіві м. Києва) згадує: «До 1915 року накопичується матеріал для виставки. І ця виставка відбулася в Москві в грудні 1915 та січні 1916, у листопаді 1917 року в Галереї Лемерсьє...» [10, с. 389]¹.

На виставці експонувалися малюнки народних майстрів, розроблені спеціально для вишивки, і водночас демонстрували свої роботи художники-супрематисти: Н. Генке, К. Богуславська, Н. Давидова, К. Малевич (ескізи для шарфа, подушка), Л. Попова (скатертина, сукня, подушка), І. Пуні (стрічка, подушка, ескізи для вишивок), Г. Якулов (шарф, панно, скатертина, подушка). На виставці представлено чимало яскравих декоративних творів для декору інтер'єру та одягу. Загалом 280 робіт. Лідером за чисельністю експонованих шкідків (46), на виставці була О. Екстер [10; 385–386].

1915–1917 рр. стали найактивнішими в роботі артілі «Вербівка», асортимент виробів, прикрашених вишивками, щоразу зростав – жіночі сукні, театральні сумочки, шалики, стрічки, віяла, паски, обкладинки для книг і багато інших речей, у яких декоративні потенції супрематизму, його художній лексикон якнайкраще проявлялися. Художники підійшли до вишивки як виду мистецтва, що вирішує суто живописні проблеми – співвідношення кольору, фактури, певних об'ємів, підкреслення чіткого контуру та кольорової площини.

На «Другій виставці сучасного декоративного мистецтва. Вишивки за ескізами художників, виконаними селянами Вербівки» (6 грудня 1917 р.) експонувалося понад 400 зразків вишивок із використанням супрематичних композицій у вигляді безрапортного орнаменту, про що свідчать світлини з виставки 1917 р.

При дослідженні викладеного матеріалу окреслюються певні дискусійні моменти – історики мистецтва традиційно вважають, що К. Малевич уперше виставив свою серію супрематичних робіт на виставці «Нуль-десять» у грудні 1915 р., а перша «Виставка сучасного декоративного мистецтва. Вишивки та килими за ескізами художників» у листопаді 1915 р. (у каталог виставки внесено його ескізи для двох шарфів і подушки – на місяць швидше. Виникає логічне запитання: коли ж уперше К. Малевич представив свої супрематичні композиції?

Уперше таке запитання поставила американська дослідниця Ш. Дуглас. У одній із своїх статей вона запитує: «... чи не була дебютом супрематизму не виставка «Нуль-десять», а виставка декоративного мистецтва, або навіть – чи не виявилось захоплення прикладним мистецтвом одним із стимулів розвитку спрощеної абстракції супрематизму?» [12; 103]. Далі дослідниця припускає: «У нас немає відомостей про зацікавленість К. Малевича прикладними мистецтвами до супрематизму, і ми завжди вважали, що така зацікавленість виникла у нього в зв'язку з безпредметними формами супрематизму.

Можливо також, і це найголовніше, – він міг думати, що новий стиль просто залишиться непоміченим на шарфах і подушках, і, що також є можливим, він був правий, оскільки безпредметний орнамент на тканині вже був загальноприйнятим, і його не помічали» [12; 103].

Отже, запитання так і залишається відкритим і контроверсійним, але з упевненістю можемо говорити про унікальний досвід творчої спілки професійних художників і народних мисткинь в Україні. Декоративно-орнаментальне використання новітньої стилістики у виробках, у вигляді вишивки та аплікації, уможливило еволюцію супрематизму до реального простору. Співпраця з майстрами «Вербівки» дала можливість, не трансформуючи живопис супрематизму, перенести композицію картини з живопису в декор. Утім, таке завершення розвитку супрематизму К. Малевича не задовольняло, він аналізував інші варіанти еволюції.

Важливо відзначити і той факт, що ще за рік до появи супрематизму К. Малевича та його відомого «Чорного квадрата» О. Богомазов у теоретичному трактаті «Живопис та елементи» (1914 р.) торкається концептуальних питань теорії живопису та впливу абстрактних елементів на психіку глядача, систематично викладаючи основні принципи супрематизму. Так, у розділі «Форма» О. Богомазов описував значення мінімалістської форми квадрата як первинної спрощеної форми, і це стосувалося не лише форми, а й первинного контрасту між поєднанням білого та чорного з основними тонами [11; 140–145].

Виявляється, що наукове есе О. Богомазова, де художник обґрунтовує геометрично площинну форму в якості основного прикладу, випереджає створення першої серії супрематичних робіт К. Малевича. Однак, незважаючи на незбагненну схожість ідей, не було встановлено наявності особистих контактів К. Малевича з О. Богомазовим упродовж 1913–1915 рр., окрім контакту через посередництво О. Екстер.

Наступним еволюційним кроком супрематизму К. Малевича стало спрощення засобів виразності, де художник вводив нові обмеження, які призводили до рамок, де ще була можлива художня формально-стилістична система, а далі вже йшла геометрія та спектроскопія. К. Малевич обмежував застосування кривих, гострих кутів, кольору, кольорового тла тощо – це вилилося у «5 вимір» (економію супрематизму) [1].

До 1919 р. у формально-стилістичному плані супрематизм становив систему гранично простих (5-й вимір) площинних елементів (у 2-х вимірах), що плавають (4-й вимір) у безкінечному просторі. Був 1-й, 2-й, 4-й і навіть 5-й виміри, а 3-го (глибини та об'єму) майже не було. У цьому й полягала дивна оригінальність супрематизму, що починав виходити в предметне середовище без об'ємних елементів.

Від 1918 р. починається розвиток об'ємного супрематизму. У творчості К. Малевича майже одночасно з'являються архітектони й планіти, але логіка їх появи була різною. Архітектони – це «сліпа» архітектура (за термінологією К. Малевича, архітектоніка). Це не утилітарні та безмасштабні об'ємні композиції. А планіти – це вже об'ємні композиції з функцією, це масштаб (поверхи, тераси і навіть люди на них). Архітектони – реальні об'єми, вони не супроводжуються текстами, оскільки вони «сліпі» і «німі».

У 1923–1926 рр., усього за три роки, К. Малевич створює серію класичних архітектонів. Серед класичних архітектонів митця чотири головних: два горизонтальні – «Альфа» (1923 р.) й «Бета» (1923 р.) два вертикальні – «Гота» (існує два варіанти) (1923 р.) і «Зета» (1923 р.). Названі архітектони найвідоміші, їх публікували в багатьох виданнях 1920-х років. Часопис «Нова генерація» не залишився осторонь і познайомив українських шанувальників мистецтва, з 5-ма архітектонами К. Малевича [17; 116-124]. Критики уважно стежили за експонуванням саме архітектонів, бо їхня поява перевела увагу із супрематичного живопису на супрематичну архітектуру.

Архітектони склалися з гіпсових паралелепіпедів різноманітної конфігурації. За розмірами гіпсові елементи можна розподілити на три групи – великі, середні, малі (останню групу можна умовно вважати співрозмірною людині. У контексті з великими елементами власне малі елементи надають цим гіпсовим моделям якості архітектурних об'ємів, тут маємо справу з прецедентом художнього відкриття – стильового символу супрематизму, його формально-композиційний вихід до архітектури.

Характерним є відгук тогочасного художнього критика С. Єфимовича про виставку К. Малевича у київській картинній галереї 1930 р.: «Художня діяльність Малевича, творця напрямку супрематизму і т. зв. архітектони, широко відома не лише в нашому Союзі, а й закордоном, де К. С. брав участь у декількох виставках Берліну, Парижу, та Америки. Його роботами в плані супрематизму і архітектонами тепер цікавиться і художня думка Заходу...»² [13; 3]. І. Жданко згадувала про київську виставку творів К. Малевича: «На відкритті не було жодних промов, взагалі, атмосфера на ній не скидалася на офіційний захід. Відвідували її, переважно, студенти, художники, молодь. Запам'яталась велика кількість архітектонів (17), переважали білі, розфарбованих я не пам'ятаю...» [10; 414].

Супрематичні твори Малевича багатоваріантні, є низки варіацій на одну й ту ж тему, де геометричні елементи витають на білому тлі, ніби це колажі з кольорових наклейок. Особливо наочно така варіантність проявилася в архітектонах, де композиції видозмінювалися шляхом перебудови окремих елементів. Ба більше, такі варіанти були не проміжковими пошуками форми, а усі вони були самостійними творами.

Отже, класичні архітектони К. Малевича (1923–1927 рр.) можемо розглядати як період у формально-естетичній еволюції супрематизму (від живопису до архітектури). Незважаючи на всі складнощі, процес розвитку супрематизму у класичних періодах і формах (1915–1919 рр., 1923–1917 рр.) відігравав значну роль у формуванні художніх концепцій ХХ ст.

Висновки. Супрематизм, як один із стилетворчих мистецьких напрямів розвивався на зламі новітніх деструктивних формальних експериментів, які творили лабораторію «чистих» форм, кольору, площин, простору, готуючи підґрунтя до нового етапу в історії мистецтва ХХ ст. Супрематизм відірваний від реального світу, підкреслено філософічний у своїх проявах був вбудований в безпредметництво й спадково пов'язаний з кубізмом, футуризмом і кубофутуризмом.

При значущій ролі кольору та об'єму, вирішальним для формування стильового компонента супрематизму було поєднання простих геометричних площин з простором (або з білим тлом як його символ). Поєднання саме цих елементів стилетворюючого стрижня супрематизму виявилось найбільш загальною стильовою ознакою. Ранній, площинний супрематизм від початку, від нульового рівня формотворення був орієнтований на вихід у простір. Це визначило вплив супрематизму і на стилістику предметного середовища, і на його вихід у об'ємну структуру предмета.

Творець нової художньої концепції дивився на світ не як на об'єкт зображення, а як на об'єкт художнього перетворення, що проявило себе як системний напрям у царині творення художньо-естетичних теорій і творчої практики.

Перспективи подальшого дослідження. Матеріали статті дають підставу для того, щоб вести подальші культурологічні, мистецтвознавчі розвідки, присвячені вивченню супрематизму щодо кольорових, пластичних та ритмічних чинників які становлять складне і досі ще недостатньо вивчене явище в художньо-естетичній системі модернізму.

Примітки

¹ Вербівка – майстерня декоративно-прикладного мистецтва, яку організувала 1912 р. Н. Давидова, перша голова Київського кустарного товариства, що сприяло організації в Київській, Полтавській, Чернігівській та Волинській губерніях спеціальних шкіл, майстерень, музеїв, кустарних складів, виставок народних майстрів [14; 113].

² У вказаному життєпису С. Прибильської, очевидно помилково, вказано дати відкриття виставок. Відповідно до збережених каталогів цих виставок, має бути листопад 1915 р. і відповідно грудень 1917 р. Про виставку в січні 1916 р. відомостей немає.

³ У березні 1926 р. К. Малевич представив 4 планіти на міжнародній виставці сучасної архітектури у Варшаві, і 1927 р. на персональній виставці, де експонувалися 73 живописні роботи, майже 25 рисунків, кілька архітектонів. 1927 р. К. Малевич також експонував власні архітектони на виставці в Дессау («Архітектон «Гота 2-А»).

Список використаної літератури:

1. Baier Simon. *Economy and Excess. Malevich and the Survival of Painting*. In: Kazimir Malevich. *The World as Objectlessness*. Ostfildern, 2014. S. 63–79. URL: <http://edoc.unibas.ch/44735/>
2. Bauduin T. M. Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century. *Journal of Religion in Europe*, 2012. 5 (1), 23–55. URL: <https://doi.org/10.1163/187489211X583797>
3. Goldman Jane. *Modernism, 1910–1945. Image to Apocalypse*. N.Y. Palgrave Macmillan, 2004. 312 p. <https://doi:10.1007/978-1-4039-3839-8> URL: https://www.academia.edu/82965554/Modernism_1910_1945
4. Henderson Linda Dalrymple. (2004). Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century. *Science in Context*, 2004. 17 (4). Cambridge University Press, 423–466. DOI:10.1017/S0269889704000225
5. Henderson Linda Dalrymple. Rethinking Modern Art, Science, and Occultism in Light of the Ether of Space: Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, and Kazimir Malevich. In *The History of Art and 'Rejected Knowledge': From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, ed. Anna Korndorf. Moscow: The State Institute of Art Studies, 2018. 218–237. URL: https://www.academia.edu/38163739/Rethinking_Modern_Art_Science_and_Occultism_in_Light_of_the_Ether_of_Space_Wassily_Kandinsky_Umberto_Boccioni_and_Kazimir_Malevich
6. Kaplan Akif. Paradox in Kasimir Malevich: The Revolutionary Supreme Traditional Stance. *Gazi University J Sci, Part B*, 10 (3). Istanbul University, 2022. S. 247–257. URL: https://www.academia.edu/95724360/Paradox_in_Kasimir_Malevich_The_Revolutionary_Supreme_Traditional_Stance
7. Leigh Allison. Between Communism and Abstraction: Kazimir Malevich's. *White on White in America, American Communist History*, 2019. 18 (3-4), 310–324. DOI: 10.1080/14743892.2018.1464844
8. Moscicki Pawel. The White History of Our Canvases: Malevich and the Experience of Colour. *Konstelacje. Sztuka i doświadczenie nowoczesności*: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014. 87–115.
9. Turowski, Andrzej. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków, 2004. 541 s.
10. «Він та я були українці». *Малевиц та Україна*. Антологія [укл. Д. О. Горбачов., упоряд. С. Папета, О. Папета]. Київ: Сім-Студія, 2006. 456 с.
11. Богомазов О. Картина – глядач: [Фрагменти з трактату «Живопис та елементи»]. *Хроніка–2000*. № 1. Київ, 1992. С. 140–154.
12. Дуглас Ш. Беспредметность і декоративність. *Вопросы искусствознания*, 1993. № 2–3. С. 96–106.
13. Єфимович С. Виставка творів художника Малевича. *Радянське мистецтво*. 1930. № 14. С. 3–7.
14. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні Художниками Авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття*: [зб. ст. / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України; за гол. ред. М.І. Яковлева; редкол.: В.Д. Сидоренко та ін.]. Київ: Фенікс, 2012. С. 111–121.
15. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура. *Авангард-Альманах*. Київ, 1920. № 6 (квіт.). С. 91–94.
16. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва, Поль Сезанн. *Нова генерація*. Харків. 1928. № 6. С. 438-446.
17. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури. *Нова генерація*. 1928. Харків. № 2. С. 116–124.
18. Маркаде Ж.-К. *Малевич*. Київ: Родовід. 2013. 304 с.
19. Нерс Ж. Казимир Малевич (1878–1935) и супрематизм. Москва: Taschen. 2003. 96 с.
20. Прокопчук І. Мистецтво українського авангарду 1910-початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: автореф. дис... канд. миств. спец. 17.00.05 / ЛНАМ. Львів, 2015. 20 с.
21. Экстер А. Виставка декоративных рисунков Евгении Прибыльской и Ганны Собачко. *Театральная жизнь*. Киев, 1918. № 9. С. 10–11.

References

1. Baier, Simon. (2014). *Economy and Excess. Malevich and the Survival of Painting*. In: Kazimir Malevich. *The World as Objectlessness*. Ostfildern, 63–79. URL: <http://edoc.unibas.ch/44735/> [in English].
2. Bauduin, T. M. (2012). Science, Occultism, and the Art of the Avant-Garde in the Early Twentieth Century. *Journal of Religion in Europe*, 5 (1), 23–55. URL: <https://doi.org/10.1163/187489211X583797> [in English].
3. Goldman, Jane. (2004). *Modernism, 1910–1945. Image to Apocalypse*. N.Y. Palgrave Macmillan. 312 p. <https://doi:10.1007/978-1-4039-3839-8> URL: https://www.academia.edu/82965554/Modernism_1910_1945 [in English].
4. Henderson, Linda Dalrymple. (2004). Editor's Introduction: I. Writing Modern Art and Science – An Overview; II. Cubism, Futurism, and Ether Physics in the Early Twentieth Century. *Science in Context* 17 (4). Cambridge University Press, 423–466. DOI:10.1017/S0269889704000225 [in English].
5. Henderson, Linda Dalrymple. (2018). Rethinking Modern Art, Science, and Occultism in Light of the Ether of Space: Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni, and Kazimir Malevich. In *The History of Art and 'Rejected Knowledge': From the Hermetic Tradition to the 21st Century*, ed. Anna Korndorf. Moscow: The State Institute of Art Studies, 218–237. URL: https://www.academia.edu/38163739/Rethinking_Modern_Art_Science_and_Occultism_in_Light_of_the_Ether_of_Space_Wassily_Kandinsky_Umberto_Boccioni_and_Kazimir_Malevich [in English].
6. Kaplan, Akif. (2022). Paradox in Kasimir Malevich: The Revolutionary Supreme Traditional Stance. *Gazi University J Sci, Part B*, 10 (3). Istanbul University, 247–257. URL: https://www.academia.edu/95724360/Paradox_in_Kasimir_Malevich_The_Revolutionary_Supreme_Traditional_Stance [in English].

7. Leigh, Allison. (2019). Between Communism and Abstraction: Kazimir Malevich's. *White on White in America, American Communist History*, 18 (3-4), 310–324. DOI: 10.1080/14743892.2018.1464844 [in English].
8. Moscicki, Pawel. (2014). The White History of Our Canvases: Malevich and the Experience of Colour. *Konstelacje. Sztuka i doświadczenie nowoczesności*: Muzeum Sztuki w Łodzi, 87–115. [in English].
9. Turowski, Andrzej. (2004). *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków. 541 s. [in Polish].
10. «Vin ta ya byly ukrainsi». Malevych ta Ukraina (2006). Antolohiia [ukl. D. O. Horbachov., uporiad. S. Papeta, O.Papeta]. K. : Sim-Studiia, 456 s. [in Ukrainian].
11. Bohomazov O. (1992). Kartyna – hliadach : [Frahmenty z traktatu «Zhyvopys ta elementy»]. *Khronika–2000*. № 1. S. 140–154 [in Ukrainian].
12. Duglas Sh. (1993). Bespredmetnost I dekorativnost. *Voprosy iskusstvoznaniya*, № 2–3. S. 96–106.
13. Iefymovych S. (1930). Vystavka tvoriv khudozhnyka Malevycha. *Radianske mystetstvo*. № 14. S. 3–7. [in Ukrainian].
14. Kara-Vasyleva T. (2012). Formuvannia dyzainu v Ukraini Khudozhnykamy Avanhardu. *Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu XX stolittia* : [zb. statei / In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy ; za hol. red. M.I. Yakovleva ; redkol. : V.D. Sydorenko ta in.]. K. : Feniks. S. 111–121. [in Ukrainian].
15. Malevych K. (1920). Arkhitektura, stankove maliarstvo ta skulptura. *Avanhard-Almanakh*. Kyiv. № b (kviten). S. 91–94. [in Ukrainian].
16. Malevych K. (1928). Analiza novoho ta obrazotvorchoho mystetstva, Pol Sezann. *Nova heneratsiia*. Kharkiv. № 6. S. 438–446. [in Ukrainian].
17. Malevych K. (1928). Maliarstvo v problemi arkhitektury. *Nova heneratsiia*. Kharkiv. № 2. S. 116–124. [in Ukrainian].
18. Markade Zh.-K. (2013). *Malevych*. Kyiv: Rodovid. 304 s. [in Ukrainian].
19. Nere, Zhil. (2003). *Kazimir Malevich (1878–1935) i suprematizm*. M.: Taschen. 96 s. [in Russian].
20. Prokopchuk I. (2015). Mystetstvo ukrainskoho avangardu 1910-kh — pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhniy vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: avtoref. *Dys. Na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva. nauk: spets. 17.00.05. LNAM*. Lviv. 20 s. [in Ukrainian].
21. Ekster A. (1918). Vyistavka dekorativnykh risunkov Evgenii Pribilskoy i Ganyi Sobachko. *Teatralnaya zhizn*. Kiev. № 9. S. 10–11 [in Russian].

SPATIAL IDEAS OF SUPREMATISM: FROM PLANE TO VOLUME

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor
Department of Design, National Forestry University of Ukraine,

The purpose of the article is to theoretically substantiate the concept of Suprematism, to actualize its content as a stylistic artistic movement in the history of twentieth-century art. *The methodological* basis of the study is a systematic and historical approach to the study of the subject of research in the context of those phenomena and processes that had the greatest influence on its development. A combination of traditional research methods and approaches (induction, historicism, synthesis, integrated interdisciplinary and systemic approaches) was used, that allowed for a more complete and reliable coverage of the ambiguous picture of the existence of a complex object. *The scientific novelty* lies in the analysis of the processes of development of the creative concept of Suprematism, in determining the place and role of the artistic movement in the history of twentieth-century art. The research focuses on the study of the artistic processes of the 1910 s and 1920 s during the formation of the main style-forming trends associated with the exit into non-objectivity, namely, the formation of conceptual problems of Suprematism and Constructivism. Without pretending to be comprehensive, the author of the article seeks to highlight the process of developing a stylistic component within Suprematism, namely: in what sequence such elements as color, geometric shapes, volume, space were included in this component, in what hierarchy these elements were located, and which of them formed the core of Suprematism. To reveal the topic, the main periods of the development of K. Malevich's Suprematism are analyzed, from the depiction of planar geometric shapes in illusory space to voluminous abstract compositions that were created in the process of artistic experiments with form in real space. *Conclusions*. Suprematism, as one of the artistic styles, developed at the turn of the newest destructive formal experiments that created a laboratory of «pure» forms, colors, planes, and space, preparing the ground for a new stage in the history of twentieth-century art. Detached from the real world, emphatically philosophical in its manifestations, Suprematism was embedded in non-objectivity and hereditarily associated with to Cubism, Futurism, and Cubo-Futurism. Given the significant role of color and volume, the combination of simple geometric planes with space (or with a white background as its symbol) was crucial for the formation of the style component of Suprematism. The combination of these elements of the stylistic core of Suprematism turned out to be the most common stylistic feature. From the very beginning, from the zero level of forming, early, planar Suprematism was oriented towards entering space. This determined the influence of Suprematism on the stylistics of the subject environment and its entry into the three-dimensional structure of the object. The creator of the new artistic concept looked at the world not as an object of image, but as an object of artistic transformation, which manifested itself as a systematic direction in the field of artistic and aesthetic theories and creative practice.

Key words: painting, composition, image, form, color, space, volume, pictorial elements, plastic and color construction, avant-garde art.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 738.1 (477) «19»

**ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ РОЗПИСУ В ОЗДОБЛЕННІ ФАРФОРУ – ФАЯНСУ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Руденченко Алла Андріївна – доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри декоративного мистецтва і реставрації,
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ
[https:// orcid.org/0000-0001-9354-8216](https://orcid.org/0000-0001-9354-8216)
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.700>
a.rudenchenko@kubg.edu.ua

Крюкова Ганна Олексіївна – доцент кафедри образотворчого мистецтва,
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ
[https:// orcid.org/0000-0001-5559-668X](https://orcid.org/0000-0001-5559-668X)
a.kriukova@kubg.edu.ua

Висвітлено основні традиційні українські розписи, що застосовувалися у декоруванні тонкої кераміки другої пол. ХХ ст. Виявлено, що в оздобленні глиняних виробів використовувалися опішнянський, васильківський та косівський розписи. Натомість в оформленні фарфору і фаянсу простежувався петриківський, вдало адаптований для різних форм посуду та сервізів. Охарактеризовано творчість таких майстрів «петриківки», як М. Тимченко, Г. Павленко, В. Клименко-Жукової та П. Тарасенко, котрі сприяли популяризації означеного виду розпису. З'ясовано, що вагому роль у розповсюдженні тенденції застосування «петриківки» в оздобленні фарфору-фаянсу мала діяльність Київського експериментального керамічно-художнього заводу. Виявлено використання означеного традиційного мотиву й у продукції Коростенського фарфорового виробництва, зокрема завдяки художниці М. Тимченко.

Ключові слова: кераміка, фарфор, фаянс, декорування, петриківський розпис, Україна, друга половина ХХ століття.

Постановка проблеми. Відомо, що декоративне мистецтво України упродовж багатьох століть славить самобутніми розписами, серед яких петриківський, васильківський, опішнянський, косівський, самчиківський та полтавський. Більшість з означених видів були універсальними й застосовувалися для оздоблення екстер'єру та інтер'єру будинків, простого керамічного посуду, кахлів або виконувалися окремо у вигляді «мальованок» [5]. Так, косівський притаманний Гуцульщині, а опішнянський і васильківський характерні для декорування низки усталених форм, як куманці, кринки, молочники тощо.

При цьому петриківський розпис чи не єдиний, який у другій пол. ХХ ст. трансформований з площинної поверхні не лише для оздоблення глиняної кераміки, а й для фарфору–фаянсу. Тому виникає необхідність охарактеризувати особливості адаптації «петриківки» для оформлення тонкостінних виробів, як нового варіанту втілення традиційного мотиву українського декоративного мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Ґрунтовним дослідженням, яке розкриває всі тонкощі декорування вітчизняного фарфору-фаянсу є праця О. Школьної «Київський художній фарфор ХХ століття» (2011) [8]. Авторка детально характеризує передумови виникнення КЕКХЗ, його розвиток та мистецьку спадщину загалом та окремих художників, які працювали на підприємстві. Натомість наявна інформація щодо використання петриківському розпису у фарфорі та фаянсі окреслює шлях подальшого дослідження означеної теми.

Поглиблюють питання «петриківки» у дизайні тонкої кераміки Київського експериментального керамічно-художнього та Коростенського фарфорового заводу М. Лампека [2] та А. Чуднівця [7] у низці своїх публікацій (2019 р.). Особливу увагу у роботах указаних науковців присвячено творчості провідних майстрів, що спеціалізувалися на петриківському розписі фарфору. Загальним тенденціям декорування української тонкої кераміки України присвячені праці Н. Ревенка [3], А. Титаренко [6], А. Варивончик [1].

Мета статті полягає у висвітленні специфіки застосування традиційних розписів в оздобленні українського фарфору-фаянсу другої пол. ХХ ст. у контексті діяльності місцевих керамістів-художників.

Виклад основного матеріалу. Упродовж тривалого часу в кожній місцевості України розвивалися окремі види декоративно-прикладного мистецтва, техніки виконання виробів і способів їх декорування. Якщо розглядати керамічні твори, то в їх оздобленні домінувало використання традиційних розписів, які різнилися за мотивами, колоритом і безпосередньо технікою нанесення на поверхню. Так, опішнянський та васильківський прикрашали глиняний керамічний посуд, у складі якого були досить усталені форми для місцевого побуту. Найчастіше рослинні візерунки у притаманних кольорах для означених розписів застосовувалися на різних формах тарілок, мисок, глечиків, куманців, ємностях для приготування їжі тощо.

Натомість яворівський розпис, що виник у XVIII ст., простежується здебільшого в окремих декоративних картинах, у меншій кількості в оздобленні дерев'яних виробів. Самчиківський розпис, як наймолодший у цій царині, характерний для оформлення екстер'єру та інтер'єру будинків Хмельницької обл. [1, 5].

Найбільш універсальних серед означених технік має петриківський розпис, який простежується у дизайні посуду, дерев'яних речах і самостійних декоративних композиціях. Традиційно розпис виконується на білому тлі і охоплює майже всю площину предмету. Домінують рослинні мотиви, які зображуються у вигляді окремих квіток, бутонів чи складних букетів. Рідше, але у флористичних творах, вимальовувалися зооморфні та орнітоморфні сюжети. Ще однією характерною рисою «петриківки» є яскрава кольорова палітра, що ґрунтується на трьох основних кольорах – червоному, синьому та жовтому. Проте, вправні художники вміли через ці кольори значно розширювати загальний колорит.

До кінця XIX століття багатобарвний петриківський розпис прикрашав різноманітний глиняний посуд, проте через кілька десятиліть майстри звернулися до нового штибів матеріалів – фарфору та фаянсу.

О. Школьна зазначає, що вже на початку XX ст. фарфор потрапляє до широкого побутового вжитку і поступово замінює народну кераміку. Так, уже знаний спосіб оздоблення був адаптований на поверхні нових тонкостінних творах [4; 206].

Першопрохідці-художники, які застосували петриківський розпис у декоруванні фарфору, діяли на Київському експериментальному керамічно-художньому заводі. Зокрема, до провідних майстрів, що спеціалізувалися на «петриківці», належали В. Клименко-Жукова, М. Тимченко та Г. Павленко. Це були здебільшого представники київської школи, які надали традиційній техніці оздоблення самобутності, оригінальності та нової інтерпретації вже усталених мотивів [2].

Так, авторський стиль художниці В. Клименко-Жукової (1921–1965 рр.) сформувався під час навчання у Петриківській школі декоративного малювання, яке проходило під керівництвом знаної майстри «петриківки» Т. Пати [2; 9].

Фарфорові вироби, які розписувала В. Клименко-Жукова, вирізняли складні композиції, вишукана колірна гама, яка часто будувалася на контрастах. Унікальним умінням означеної майстрині було вміння поєднувати традиційні та нововведені елементи, зокрема тендітні графічні лінії та штрихи. Яскравим утіленням творчих експериментів і оригінальної манери виконання вирізняються її роботи, створені у період її діяльності на Київському експериментальному керамічно-художньому заводі (1944–1964 рр.) [7].

Нетривіальний підхід художниці демонструють розписні фарфорові твори 50-х років XX ст. У них майстерно перепліталися такі традиційні мотиви петриківки, як «гребінець» та «горішок» із новою манерою ажурного виконання з характерною асиметричністю.

Унікальне поєднання досвіду у Петриківській школі декоративного малювання Т. Пати та Київської школи майстрів народного мистецтва репрезентують твори Тимченко Марфи Ксенофонтівни (1922–2009 рр.). Завдяки навчанню у таких знаних митців декоративного мистецтва, як О. Кулик, М. Рокицький та Т. Флора, вона вміла вдало трансформувати складні квіткові композиції у межі фарфорового посуду [2, 7, 8].

Крім того, М. Тимченко розширила межі використання петриківського розпису від окремих творів до тиражного виробництва. Так, останнє стало можливим у зв'язку з діяльністю майстрині на Коростенському фарфоровому (1941 р.) та Київському експериментальному керамічно-художньому (1954–1972 рр.) заводах. Оздоблення виробів, яке виконувала М. Тимченко, втілювало багатогранність традицій розпису і новаційного рішення їх адаптування на новий матеріал.

Цікаву інтерпретацію отримав петриківський розпис у декоруванні виробів Тернопільського фарфорового заводу, зокрема у творчості П. Тарасенко (1911-1979 рр.). Художник один із не багатьох на визначеному підприємстві застосовував для оформлення фарфору петриківські мотиви. Вирізнялися роботи автора легким спрощенням малюнку вже усталених зображень квітів і яскравий колорит. Чудовим зразком мистецької спадщини П. Тарасенко є чайний сервіз «Святковий» (1972 р.) [5, 6].

Але застосування петриківського розпису на вказаному підприємстві було рідкістю, ніж постійною практикою. Найбільшого розвитку означений розпис отримав, безумовно, на КЕКХЗ, де став його своєрідною візитівкою. При цьому діяльність провідних майстрів київської школи вплинула на декорування фарфору-фаянсу й інших виробництв України другої пол. XX ст. Саме у майстернях Київського експериментального керамічно-художнього заводу заклали стилістичні основи адаптації традиційної петриківки у формування тонкої кераміки, виробили самобутні варіації композицій і розширили кольорову палітру. Крім того, фахівцями КЕКХЗ були випускники Межигірського художньо-керамічного технікуму, які збагатили означений мотив і адаптували його й для розпису фаянсу [8].

Висновки. В українському декоративно-прикладному мистецтві відома низка традиційних розписів, зокрема опішнянський, петриківський, васильківський, яворівський, самчиківський та косівський. Кожен із

них мав свої композиційні засади, сюжети, характерний колорит та призначався до певного простору чи предметів.

При цьому для декорування фарфору-фаянсу застосовувався активно петриківський розпис, який, завдяки діяльності таких майстрів, як В. Клименко-Жукова, Т. Тимченко, Г. Павленко, П. Тарасенко, набув сучасного відображення. Означені художники вміло адаптували усталені форми розпису у межі нових тонкостінних виробів, трансформували типові квіткові зображення, не втрачаючи їх національної самобутності. Загалом, епіцентром поширення тенденції використання традиційного петриківського розпису і надання йому сучасного звучання було притаманне продукції Київського експериментального кераміко-художнього заводу. Надалі ця практика отримала продовження в оздобленні асортименту Коростенського фарфорового заводу та Тернопільського фарфорового заводу.

Список використаної літератури

1. Варивончик А.В. Кераміка в контексті художніх промислів України. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13094/1/Varivonchik.pdf> (дата звернення: 12.11.2023).
2. Лампека М.Г. Продукція Київського експериментального кераміко-художнього заводу в фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Проблеми образотворчого, пластичного та ужиткового мистецтва*. Київ, 2019. С. 88–92.
3. Ревенок Н.М. Дефініції стильових ознак художнього фарфору-фаянсу України XIX – початку XX ст. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique*, 2021. Volume 6. С. 141–143.
4. Розова Т.М., Кубко В.П. Антропологія колекціонування. *Культурологічний альм.* Вип. 1. 2023. С. 202–212.
5. Сто років колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва: *Зб. наук. пр.* / За ред. М. Селівачова. Київ : Златограф, 2002. 250 с.
6. Титаренко А. Різновиди форм і декору тарілок старого українського фарфору Волині з колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва. *Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2013. С. 166–172.
7. Чуднівцев А.С. Петриківський розпис, як феномен української художньої культури: дис.... канд. миств. спец. 26.00.01. Київ. 2019. 280 с.
8. Школьна О.В. Київський художній фарфор ХХ століття. Київ : День Печати, 2011. 400 с.
9. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси: у 2 кн. Київ : Вид-во «День Печати», 2013. Кн. 2: Історія виробництва (сер. XVII – поч. ХХІ ст.): табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. 400 с.

References

1. Varyvonchik A. V. Keramika v konteksti khudozhnikh promysliv Ukrainy. [Ceramics in the context of artistic crafts of Ukraine]. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/13094/1/Varivonchik.pdf> (data zvernennia: 12.11.2023) [in Ukrainian].
2. Lampeka M.H. Produktsiia Kyivskoho eksperymentalnoho keramiko-khudozhnoho zavodu v fondakh Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva. [*Products of the Kyiv Experimental Ceramic Art Factory in the funds of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art*]. Problemy obrazotvorchoho, plastychnoho ta uzhytkovoho mystetstva. 2019. S. 88–92.
3. Revenok N.M. Defynitsii stylovykh oznak khudozhnoho farforu-faiansu Ukrainy KhKh – pochatku KhKh st. [*Definitions of stylistic features of artistic porcelain-faience of Ukraine of the 19 th – early 20 th centuries*]. Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique. Volume 6. S. 141–143.
4. Rozova T.M., Kubko V.P. Antropolohiia kolektsionuvannia. [Anthropology of collecting]. Kulturolohichniy almanakh. Vyp. 1. 2023. S. 202–212
5. Sto rokiv kolektsii Derzhavnogo muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva: Zb. nauk. prats / Za redaktsiieiu M. Selivachova. [One hundred years of the collection of the State Museum of Ukrainian Folk Decorative Art: Collection]. Kyiv : Zlatohraf, 2002. 250 s.
6. Tytarenko A. Riznovydy form i dekoru tarilok staroho ukrainskoho farforu Volyni z kolektsii Natsionalnoho muzeiu ukrainskoho narodnoho dekoratyvnoho mystetstva [Varieties of forms and decoration of plates of old Ukrainian Volyn porcelain from the collection of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art.]. *Naukovyi visnyk Shkhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky*. 2013. S. 166–172 [in Ukrainian].
7. Chudnivets A.S. Petrykivskiy rozpys, yak fenomen ukrainskoi khudozhnoi kultury. [Petrykiv painting as a phenomenon of Ukrainian artistic culture]. dys.... kand. myst-va, spets.: 26.00.01. Kyiv. 2019. 280 s.
8. Shkolna O. V. Kyivskiy khudozhnii farfor KhKh stolittia [Kyiv artistic porcelain of the 20th century]. Kyiv : Den Pechaty, 2011. 400 s.
9. Shkolna O.V. Farfor-fayans Ukrayiny XX stolittya: infrastruktura galuzi, prom. ta ekonom. polityka, organizacijno-tvorchi procesy: u 2 kn. [Shkolna O. V. Porcelain faience of Ukraine of the twentieth century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes: In 2 books]. Kyiv : Vydavnyctvo «Den Pechaty», 2013. V. 2: Istorya vyrobnyctv (ser. XVII – poch. ХХІ st.): tabl., reyster imen providnykh majstriv galuzi [V. 2: History of productions (mid XVII – early XXI century): Tables, register of names of leading masters of the industry]. 400 s. [in Ukrainian].

**TRADITIONAL UKRAINIAN PAINTINGS IN THE DECORATION OF PORCELAIN AND
FAIENCE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

Rudenchenko Alla – doctor of pedagogical sciences, professor, Professor of the Department of Decorative Arts and restoration, Faculty of Fine Arts and Design Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

Kriukova Ganna – Associate Professor of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv

The article highlights the main traditional Ukrainian paintings that were used in the decoration of fine ceramics of the second half of the XX century. It was found that Opishnia, Vasylkiv and Kosiv paintings were used in the decoration of clay products. Instead, in the design of porcelain and faience, Petrykivka was traced, which was successfully adapted for various forms of dishes and sets. The work of such masters as M. Tymchenko, G. Pavlenko, V. Klymenko-Zhukova and P. Tarasenko, who contributed to the popularization of this species of painting, is characterized. It was found that an important role in the spread of the trend of using «Petrykivka» in the decoration of porcelain and faience Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory. The use of this traditional motif in the products of Korosten porcelain production was revealed, in particular thanks to the artist M. Tymchenko.

Key words: ceramics, porcelain, faience, decoration, Petrykivka painting, Ukraine, the second half of the XX century.

UDC [738.1] (477)

**TRADITIONAL UKRAINIAN PAINTINGS IN THE DECORATION
OF PORCELAIN AND FAIENCE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

Rudenchenko Alla – doctor of pedagogical sciences, professor,

Professor of the Department of Decorative Arts and restoration

Faculty of Fine Arts and Design Borys Grinchenko Kyiv University

Kriukova Ganna – Associate Professor of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose is to determine the specifics of the use of traditional paintings in the decoration of Ukrainian porcelain and faience of the second half of the XX century. In addition, the aim is to reveal the activities of local ceramist artists.

Results. The article highlights the main traditional Ukrainian paintings that were used in the decoration of fine ceramics of the second half of the XX century. It was found that Opishnia, Vasylkiv and Kosiv paintings were used in the decoration of clay products. Instead, in the design of porcelain and faience, Petrykivka was traced, which was successfully adapted for various forms of dishes and sets. The work of such masters as M. Tymchenko, G. Pavlenko, V. Klymenko-Zhukova and P. Tarasenko, who contributed to the popularization of this species of painting, is characterized. It was found that an important role in the spread of the trend of using «Petrykivka» in the decoration of porcelain and faience Kyiv Experimental Ceramic and Art Factory. The use of this traditional motif in the products of Korosten porcelain production was revealed, in particular thanks to the artist M. Tymchenko.

Research methodology. The study applies general scientific principles, methods and approaches. Principles of comprehensiveness, historical-chronological, historical-comparative, historical-cultural methods, art historical analysis and cross-cultural methods are applied.

Novelty. It is associated with the study of the peculiarities of adaptation of «Petrykivka» for the design of porcelain and faience, as a new variant of the embodiment of the traditional motif of decorative art of Ukraine.

The practical significance. To deepen knowledge about the use of Petrykivka painting in the decoration of porcelain and faience of the XX century.

Key words: ceramics, porcelain, faience, decoration, Petrykivka painting, Ukraine, the second half of the XX century.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 738.81:069.5 А. Каменщик «1920/1930»

ХУДОЖНІ КАХЛІ 1920-1930-х рр. ІЗ ПРИВАТНОЇ КОЛЕКЦІЇ АНДРІЯ КАМЕНЩИКА

Коман Галина Михайлівна – викладач кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну,

Прикарпатський національний університет

ім. В. Стефаника, м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0003-3935-8870>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.701>

halyna.koman@pnu.edu.ua

Кахлі, відомі в Україні ще з XIV ст., посіли чільне місце серед численних видів художньої кераміки. Впродовж цього тривалого часу кахельна справа еволюціонувала в спільному вирі з українським декоративно-прикладним мистецтвом, тому пічні кахлі увібрали у себе як технологічні, так і декоративні особливості того чи іншого періоду в історії вітчизняного ужиткового мистецтва. Завдяки своїм функціональним та оздоблювальним функціям пічні ансамблі ставали своєрідним акцентом у формуванні інтер'єрного середовища.

Стаття присвячена дослідженню художніх особливостей пічних кахлів 1920-1930-х рр. із приватної колекції Андрія Каменщика (м. Львів). Висвітлено типологію, характерні композиційні особливості та мотиви декорування кахлів. Завдяки проведеному мистецтвознавчому аналізу вдалось виокремити основні мотиви та композиційні засоби, якими митці оздоблювали пічні кахлі.

Ключові слова: пічні кахлі, приватна колекція, стиль ар деко, художня промисловість.

Постановка проблеми. Проводячи дослідження експозицій українських музеїв художнього напрямку, авторка статті зіштовхнулася із проблематикою певних прогалин в історії вітчизняного прикладного мистецтва. Деякі його стилеві напрями потребують більшої презентації в експозиційних залах музеїв задля якісного висвітлення їх художніх та історичних характеристик. І саме твори з приватних колекцій виконують роль відсутніх «пазлів» у формуванні цілісного образу декоративного та образотворчого мистецтва України. Дедалі частіше українські колекціонери та збирачі творів мистецтва відкривають свої колекції для громадськості. Вони оприлюднюють їх як на власних виставках, у співпраці з музейними фондами, так і сторінках друкованих та електронних видань. Зокрема, завдяки численній збірці реставратора, колекціонера пічної кахляної кераміки та традиційного українського гончарства львів'янина Андрія Каменщика, можна заповнити наявні прогалини в історії української художньої кераміки.

Актуальність наукового опрацювання кахлярських виробів минулого століття зумовлена активним переоблаштуванням та ремонтом тогочасних споруд, отже прискореним руйнуванням вцілілих печей в наші дні.

Результати пропонованого дослідження можуть бути застосовані для подальшого вивчення особливостей стилю ар деко у творах декоративно-прикладного мистецтва, наявних як в експозиціях музеїв України, так і в приватних збірках.

Огляд останніх публікацій. Проблеми зародження та розвитку українського кахлярства висвітлені у дослідженнях відомих вітчизняних науковців: О. Голубця, О. Ноги, Р. Шмагала. Т. Кари-Васильової, З. Чегусової [1-5]. Про особливості розвитку традицій в українському гончарстві ХХ – початку ХІХ ст. йдеться у статті О. Клименко «Українське гончарство ХХ – початку ХХІ століття: традиції, інновації, аматорство, кітч» [8]. Результати виставки «Керамічний код Івана Левинського» (Львів, 2019–2020 рр.) знайшли своє відображення в альбомі «Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця ХІХ – початку ХХ ст.». Численні репродукції ужиткової кераміки кахельної фірми Івана Левинського та статті дослідників презентують їх продукцію як яскраве мистецьке явище доби модерну [6]. У цих дослідженнях поза увагою залишається висвітлення стилістичних особливостей кахлів міжвоєнного періоду.

Метою публікації є мистецтвознавчий аналіз типології, композиційних та стилістичних особливостей пічних кахлів 1920-1930-х рр. ст. із приватної колекції Андрія Каменщика.

Новизна наукового дослідження. У статті вперше проаналізовано типологію, художні особливості кахлів міжвоєнного періоду, які були поширені на теренах західних областей України.

Виклад основного матеріалу. Українське кахлярство бере свій початок ще з ХІV ст. Проте, кінець ХІХ – початок ХХ ст. – важливий період для розвитку вітчизняного кахлярського виробництва, на яке вплинули тогочасні історичні, соціально-економічні, культурні чинники. Тоді небувало розквіту набуло промислове та будівельне виробництво [6; 165]. Вже початку ХІХ ст. керамічні фірми Галичини змогли не лише суттєво витіснити виробників Західної Європи, але й отримати міжнародне визнання [7; 192]. Важливу роль у розвитку українського художньо-промислового кахлярства відіграли тогочасні художні товариства, художньо-промислові навчальні заклади різного типу.

Зацікавлення і любов до художніх кахлів у колекціонера, архітектора за освітою львів'янина А. Каменщика зародилась ще з дитинства. Адже він часто гостював на канікулах у бабусі та дідуся в Івано-Франківську, в будинку 1938 р. по вул. Гординського, 1. Тоді в оселі родичів ще були печі сірого та жовтого кольору з кахлярні в Потеличі. Пан Андрій пригадує, як у 1984-1987 рр. серед зруйнованих приватних вілл, які в той час ліквідували під новобудови, на теперішніх вул. Чорновола, Мазепи, Вірменській, він знаходив залишки сецесійних кахель. Згодом у період навчання у Львові на архітектурному факультеті А. Каменщик підпрацьовував помічником пічника. Тоді він уперше спробував себе в якості реставратора пічних кахлів і почав формувати збірку кахляних виробів. Нині Андрій Васильович зібрав неймовірну колекцію пічних гарнітурів, що містять лицьові, кутові, карнизні, цокольні кахлі ХІХ – першої третини ХХ ст. Власник збірки, окрім колекціонування, також виконує фахові реставраційно-відновлювальні роботи пічних комплексів.

Посеред великого асортименту колекційних кахлів чільне місце посідають вироби кахлярства 20-30-х рр. ХХ ст. Ці кахлі здебільшого зібрано з помешкань Львова міжвоєнного періоду, але також

є виробни з Івано-Франківська, Чернівців, Стрия, Дрогобича. Серед кахлів згаданої колекції є виробни як місцевих виробників, так і західноєвропейських фабрик.

Серед численних зразків привертають увагу пічні майолікові кахлі фабрики І. Левинського у Львові. Це підприємство відіграло ключову роль у становленні українського художньо-промислового кахлярства. Тут виготовляли масивні яскраво оздоблені поліхромні майолікові печі і каміни. Багато виробів експонували за кордон [6; 165]. Крім цього, в колекції є кахлярські виробни фабрики з Глинська, Потелича, Шувська. Також у збірці Андрія Васильовича наявні кахляні колекції чеських та польських виробників.

Еволюціонування стилю ар деко в кахлярській справі. Для печей періоду сецесії притаманним було «килимове» розташування декору, густо декорований карниз. Інколи сецесійні пічні кахлі оздоблювались і рельєфом, і розписом водночас. Такий прийом підкреслював виразність химерного рослинного декору. При народженні стилю ар деко від пізньої сецесії простежується тяжіння до геометризму, спрощення (Рис. 1). Для кахельних зразків раннього ар деко фірми І. Левинського характерним був стилізований геометричний мотив, що нагадує елементи «кутасики» з народної дереворізьби (Рис. 2). Дещо схожі кахлі львівська фірма виготовляла у міжвоєнний період, уже після смерті великого підприємця (Рис. 3). Проте, рельєф цих виробів більш контрастний.

У збірці колекціонера виділяються рідкісні для Львова взірці з мотивом «павутини», виготовлені на фабриці І. Левинського у міжвоєнний період (Рис. 4). Варто сказати, що цей художній елемент часто трапляється на виробках декоративно-прикладного мистецтва 1920–1930-х рр. (кована решітка балконів кінотеатру «Люм'єр», м. Івано-Франківськ).

Для пічних кахлі стилю ар деко характерним є щільне розташування елементів композиції, симетричність (осьова, центрична) (Рис. 5). Привертає увагу колірна гамма пічних кахель міжвоєнного періоду – від синього до золотисто медового. Кахлі покривали кольоровими ангобами (фарби на основі глини) та напівпрозорими поливами, які після випалу набувають вигляду скловидного шару. Пічні ансамблі цього періоду мають стриманий, лапідарний силует, інколи декоровані скромними карнизами з орнаментальними смугами, без об'ємних аттикових завершень, «коронки» (Рис. 6, 7). Варто провести паралель між інтер'єрним наповненням 1920-1930-х рр. та архітектурними декоративними елементами. Наприклад, рельєфні елементи деяких кахель нагадують мотиви сграфіто, що трапляються на фасадах тогочасних архітектурних споруд (Рис. 8). Часто в композиціях кахлів використано вертикалізовані звужені овали в паралельному розташуванні.

Печі 1930-х рр. набувають ще більшої художньої лаконічності, рельєфом оздоблюють лише наріжні кахлі (Рис. 9, 10). Такий раціоналізм, стриманість згодом зумовили перехід до функціоналізму та конструктивізму. Прослідковується округленість країв пічних завершень та кутових кахлів. Це дуже нагадує об'ємні силуети меблів та екстер'єри тогочасних споруд.

У міжвоєнний період українські митці у своїх творчих роботах активно використовували художньо-композиційні принципи, сформовані під впливом європейських течій [5; 62]. Черговим підтвердженням цього є те, що в кахлярському виробництві того періоду можемо простежити риси стилю ар деко.

Висновки. Колекціонер Андрій Каменщик зібрав унікальну колекцію пічних кахлів ХІХ – першої третини ХХ ст. Мистецтвознавчий аналіз, проведений авторкою статті дав можливість заповнити прогалини в історії вітчизняного кахельного виробництва. Було виокремлені основні художні характеристик пічних кахель міжвоєнного періоду, які були поширені на теренах Західної України та увійшли до збірки Андрія Васильовича. На основі композиційного оздоблення кахельних зразків вдалось прослідкувати особливості народження стилю ар деко, визначити основні мотиви та декоративні засоби, які застосовували митці при оздобленні печей, а саме: мотив «павутинки», стилізовані «кутасика», геометризовані композиції, рифлені та «кришталкові» елементи.

На противагу химерній рослинній орнаментіці пічним кахлям сецесії, виробни в стилістиці ар деко оздоблювались стриманим геометризованим, чітким, лаконічним, симетричним декором. У 1920-1930-ті рр. велику увагу кахельні виробництва приділяли пошуку колірної гамми ангобів, полив, якими покривались кахлі. Використовували глибокі відтінки синього, коричневого, зеленого кольорів. Починаючи з 1920-х рр. прослідковується спрощення в силуеті пічних ансамблів, їхні завершення плоскі, без використання пишних, рельєфних «коронки». А з 1930-х рр. у більшості рельєфним декором оздоблюються лише наріжні кахлі печей.

Упродовж останніх десятиліть прослідковується активне переоблаштування споруд міжвоєнного періоду, що спричиняє прискорене руйнування вцілілих кахлевих печей. Завдяки відновлювально-реставраційним роботам, які проводить Андрій Васильович, вдається зберегти

численні пічні колекції кахельного вітчизняного та іноземного виробництва, вироби яких були поширені на теренах Західної України.

Ілюстрації



Рис. 1. Пічна кахля чеської фабрики «Leto», приватна колекція А. Каменщика, поч. XX ст.



Рис. 2. Пічна кахля фірми І. Левинського, приватна колекція А. Каменщика, поч. XX ст.



Рис. 3. Наріжні кахлі фірми І. Левинського, приватна колекція А. Каменщика, 1920–1930-ті рр.



Рис. 4. Пічна кахля фірми І. Левинського. приватна колекція А. Каменщика, 1920–1930-ті рр.



Рис. 5. Пічна кахля з мотивами ар деко. приватна колекція А. Каменщика.



Рис. 6. Піч фабрики І. Левинського в стилі ар деко. приватна колекція А. Каменщика, 1920-х рр.



Рис. 7. Піч кахельної фабрики з Глинська, житловий комплекс офіцерів по вул. Остроградських, Львів, приватна колекція А. Каменщика, 1920–1930-х рр.



Рис. 8. Пічна кахля, приватна колекція А. Каменщика, 1920–1930-х рр.



Рис. 9. Наріжні кахлі польської фірми «Skawina», приватна колекція А. Каменщика, 1920–1930-х рр.



Рис. 10. Наріжна кахля, приватна колекція А. Каменщика, 1920–30-х рр.

Список використаної літератури

1. Голубець О.М. Керамічні вироби фірми Івана Левинського. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: Історія, теорія, практика: *Вісник Львів. держ. ін-ту прикладного та декоративного мистецтва: Зб. наук. пр.* Львів, 1991, Вип. 2. С. 46–53.
2. Нога О. Іван Левинський: художник, архітектор, промисловець, педагог, громадський діяч. Львів : Основа, 1993. 78 с.
3. Нога О. Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840–1940). Львів : Українські технології, 2001. 392 с.
4. Нога О., Шмагалю Р. Між Сходом і Заходом. Кераміка Галичини кінця XIX – початку XX ст. в контексті міжнародних зв'язків. Контакти і взаємовпливи. Львів : Логос, 1994. 120 с.
5. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. С. 62.
6. Керамічний код Івана Левинського в естетичному вимірі українця кінця XIX – початку XX ст. / за ред. А. Клімашевського. Львів : Ін-т народознавства НАН України. Харків : Раритети України, 2020. С. 165.
7. Колупаєва А. Українські кахлі XIV – початку XX століть. Історія. Типологія. Іконографія. Ансамблевість. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2006. С. 192.
8. Клименко О. Українське гончарство XX – початку XXI століття: традиції, інновації, аматорство, кітч: Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2011. Вип. 11. С. 4-11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2011_11_3 (дата звернення: 16.10.2023).

References

1. Holubets O.M. Keramichni vyroby firmy Ivana Levynskoho. De-koratyvno-uzhytkove ta obrazotvorche mystetstvo: Istoriia, teoriia, praktyka. Visnyk Lvivskoho derzhavnogo instytutu prykladnogo ta dekoratyvnoho mystetstva: Zbirnyk naukovykh prats. Lviv, 1991. Vyp. 2. P. 46–53.
2. Noha O. Ivan Levynskyy: khudozhnyk, arkhitekhtor, promyslovets, pedahoh, hromadskyy diiach. Lviv : Osnova, 1993. 78 p.
3. Noha O. Ukrainska khudozhno-promyslova keramika Halychyny (1840–1940). Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 2001. 392 p.
4. Noha O., Shmahalo R. Mizh Skhodom i Zakhodom. Keramika Halychyny kintsia XIX – pochatku XX st. v konteksti mizhnarodnykh zviyazkiv. Kontakty i vza-yemovplyvy. Lviv : Lohos, 1994. 120 p.
5. Kara-Vasyliieva T., Chehusova Z. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh «velykoho styliu». Kyiv : Lybid, 2005. P. 62.
6. Keramichni kod Ivana Levynskoho v estetychnomu vymiri ukrainsia kintsia XIX – pochatku XX st. / za red. A. Klimashevskoho. Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy; Kharkiv : Rarytety Ukrainy, 2020. P. 165.
7. Kolupaieva A. Ukrainski kakhli XIV – pochatku XX stolit. Istoriia. Typolohiia. Ikonohrafiia. Ansamblevist. Lviv : Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2006. P. 192.
8. Klymenko O. Ukrainske honcharstvo XX – pochatku XXI stolittia: tradytsii, innovatsii, amatorstvo, kitch : Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii. 2011. Vyp. 11. P. 4-11.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2011_11_3 (data zvernennia: 16.10.2023).

ART TILES OF THE 1920-30S FROM A PRIVATE COLLECTION ANDRII'S KAMENSHCHYK

Koman Halyna – teacher of the Department of Visual Arts, Decorative and Applied Arts, and Design Methods of Teaching
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk

Kahliv, known in Ukraine since the 14 th century, occupied a prominent place among numerous types of artistic ceramics. During this long time, the tiling business evolved in a common vortex with Ukrainian decorative and applied art, therefore, kiln tiles absorbed both technological and decorative features of one or another period in the history of domestic applied art. Due to their functional and decorative functions, stove ensembles became a peculiar accent in the formation of the interior environment.

The article is devoted to the study of the artistic features of stove tiles of the 1920-1930 s from the private collection of Andrii Kamenshchuk (Lviv). The work highlights the typology, characteristic compositional features and motifs of tile decoration. Thanks to the conducted art analysis, it was possible to single out the main motifs and compositional means with which the artists decorated the stove tiles.

Key words: stove tiles, private collection, art deco style, art industry.

UDC 738.81:069.5 A. Kamenshchuk «1920/1930»

ART TILES OF THE 1920-30S FROM A PRIVATE COLLECTION ANDRII'S KAMENSHCHYK

Koman Halyna – teacher of the Department of Visual Arts, Decorative and Applied Arts, and Design Methods of Teaching
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Ivano-Frankivsk

Formulation of the problem. While researching expositions of Ukrainian art museums, the author of the article encountered the problem of certain gaps in the history of domestic applied art. Some of his stylistic directions require a greater presentation in the exhibition halls of museums in order to qualitatively highlight their artistic and historical characteristics. And it is the works from private collections that play the role of the missing «puzzles» in the formation of a holistic image of the decorative and fine arts of Ukraine. More and more often, Ukrainian collectors and collectors of works of art open their collections to the public. They publicize them both at their own exhibitions, in cooperation with museum funds, and on the pages of printed and electronic publications. In particular, thanks to the numerous collection of the restorer, collector of kiln-fired ceramics and traditional Ukrainian potter from Lviv, Andrii Kamenshchuk, it is possible to fill the existing gaps in the history of Ukrainian artistic ceramics.

The relevance of the scientific study of tiled products of the last century is due to the active rearrangement and repair of the buildings of that time, hence the accelerated destruction of the surviving kilns in our days.

The results of the proposed study can be applied to further study the features of the Art Deco style in works of decorative and applied art, available both in the expositions of museums of Ukraine and in private collections.

Key words: stove tiles, private collection, art deco style, art industry.

Надійшла до редакції 2.10.2023 р.

УДК 745.52/75.04 (4-011/-015) «11–15»

СХІДНІ КИЛИМИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Белнакіта Уляна Миколаївна – здобувачка кафедри образотворчого мистецтва,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-9082-8415>
<https://doi.org/10.35619/ucpnmk.v46i.702>
zpr.ukr.ua@gmail.com

Статтю присвячено дослідженню мотивів орієнтальних килимів в образотворчому мистецтві Європи XII–XVI ст. Виявлено, що перші образи східних килимів почали зображувати в італійських фресках XII ст. З'ясовано, що до XIV ст. подібні образи здебільшого нагадували візерунки керамічних і мармурових підлог, а згодом почали виступати як самостійні акцентні вироби в просторі картин. Загалом слід зазначити, що початково сприйняття цих творів в Європі спричинило появу запиту на окремий сегмент професійного олійного живопису з присмаком запозичення візантійських сакральних композицій, часто із введенням орнітоморфних чи зооморфних образів. Надалі, вже з XV ст. у колах митців як Італійського, так і Північного Відродження, виокремилася мода на введення до полотен мотивів візерунків килимів із Святої землі Константинополя, які здавна виготовляли вірменські ткачі, а також анатолійських автохтонних виробів із присмаком східних джерел інспірацій, котрі поклали початок надалі моди в Європі на турецькі та пізніше (з XVI ст.) перських ісламських килимів, що цінувалися за екзотизм.

Ключові слова: живопис, образотворче мистецтво, східні килими, орієнталізм, орнамент, візерунок, Відродження, мотив, XII–XVI ст.

Постановка проблеми. З часу поширення олійної техніки в Європі від XV ст. провідні художники Відродження та Маньєризму вводили східні килими з унікальним орнаментальним строем і колористикою до своїх полотен, підсилюючи сприйняття образу портретованих у середовищі, їхній статус у суспільстві. З пізнього Середньовіччя поступово утворилася традиція демонстрації інтер'єрів можновладців та заможних громадян в оточенні ошатних, коштовних речей. Останні, з одного боку, були потрібні для показу генетики замовників, походження членів їх родин, прокладання «містків» до давнього (часто міфічного) родоводу. З іншого – дозволяли заявляти амбіції до накопичення скарбів, «перелицювання» і гру в героїв сералів і гаремів, мислення людини зі східним менталітетом чи прибічника давніх релігій, культурних традицій тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Проте, осмислення цієї частини європейської мистецької спадщини досі належним чином не було опрацьоване. На жаль, упродовж останніх трьох-п'яти років означеній проблематиці не приділялося достатньо уваги. Натомість, важливі відомості з орієнталізму представлені в однойменній книзі Е. Саїда 2001 р. [1]. Цінною в контексті теми, що розглядається, є наукова праця М. Спалланцані (2007 р.) «Східні килими у Флоренції епохи Відродження, значна частина даних якої за останні 16 років потребує суттєвого перегляду [8]. Окремо слід відзначити наукову розвідку Д. Карієра «Світова історія та її об'єкти» 2008 р. [5], у якій автор також побіжно торкається питань, що становлять наш професійний інтерес. З приводу розвитку мистецтва килимарства, ткацтва орієнтальних виробів на теренах Західної України межі доби Середньовіччя – раннього Нового часу відома лише наукова розвідка О. Школьніої та С. Прядко «Тапієярні та персієярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття», вміщена у журналі «Молодий вчений», 2021 р. [3; 128–130].

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки поширення мотивів орієнтальних килимів в європейському образотворчому мистецтві XII–XVI ст. та виявленні кола художників, що зверталися до цієї царини декоративно-прикладного мистецтва у своїй творчості.

Виклад основного матеріалу. Ранні твори при цьому у фресковому розписі траплялися ще на межі готичного і ранньоренесансового періодів, коли часто святі та донатори стояли на одному килимі, найчастіше розташованому біля трону. Святковий декор заморських килимів при цьому був покликаний створювати атмосферу урочистості та недосяжної святості. Поступово ця деталь багатьох розписів церков призвела до поширення моди на привозні диковинні вироби, до справжнього використання в інтер'єрах реальних храмів оригінальних імпортованих килимів східної генези.

Велике значення у перший період звернення до зображення таких виробів доби готики і раннього Ренесансу в образотворчому та монументально-декоративному мистецтві мав факт привезення вірменських і анатолійських предметів орієнтального походження. Вони сприймалися як частина символів доволі екзотичної у сприйнятті латинян Візантії, у розумінні певного іконічного містка між християнськими світами східного і західного обряду.

Адже Царгород сприймався тоді як священна земля, навіть клаптик від сакруму якої освячував увесь простір і тому його включали тлом для релігійних сцен. Адже більшість анатолійських килимів Візантії ткалися вірменськими ткачами-християнами. Вони здавна плекали орієнтальну високохудожню культуру орнаментики мініатюр й до Середньовіччя змогли напрацювати власний банк орнаментальних візерунків, укорінених у давніх, скритих духовних символах, що спочатку в Європі сприймалися як засади «християнських східних килимів».

Враховуючи той факт, що Венеція до VIII ст. знаходилася у складі Візантії, то відомо про європейський звичай в особливо урочистих випадках прикрашати всю площу Сан-Марко в центрі цього міста східними килимами. Це робилося містянами, котрі вивішували такі вироби з вікон множинних місцевих садиб і будинків заможних мешканців. При цьому часто деякі заморські символи куфичного, арабізованого письма, котрі прикрашали твори означеної доби частіше сприймалися як диковинні візерунки з особливою каліграфічною красою, яку до кінця не можна було збагнути в той час [5].

Такі маленькі і вузькі килими кшталту молельних тут використовувалися для декорування стін і частково як обереги, символ розкошу і добробуту. Натомість великі і широкі були особливо жаданим об'єктом інтер'єрів у царині художників, оскільки дозволяли їм отримувати найкоштовніші замовлення на живопис такого орієнтального змісту. Збереглися навіть листи А. Дюрера, що на початку XVI ст. шукав подібного стибу вироби для своїх творчих потреб, де згадував їх поруч із журавлиними перами [7].

По суті, східні теми у живописі відомих митців пізнього Середньовіччя – Нового і Новітнього часу мали свої джерела інспірацій, що тяжіли до прототипів килимових виробів і стилістики, пов'язаних із певними регіонами Далекого Сходу, земель Стародавньої Індії, Середньої та Західної Азії (включно з Кавказом), Близького Сходу, країн Перської затоки і Магрибу, іспано-мавританської культури Європейського континенту, переважно пов'язаними з канонами буддистської та мусульманської культурної традиції.

При цьому за деякими творами образотворчого мистецтва, де на рівних із репрезентативним художнім текстилем вводилися твори килимарства, дослідниками декоративно-ужиткового мистецтва впізнаються специфічні мистецькі технології, ворсові, безворсові, двосторонні орнаментовані килими тощо.

Зокрема, тканиня перським одинарним вузлом; азербайджанськими симетричним вузлом «Тюркбаф» та асиметричним «Фарсбаф» (кшталту перського) високої щільності; подвійним турецьким вузлом, використання середземноморської, або гобеленової техніки виконання виробів. В окремих випадках на атрибуцію джерел інспірацій тих чи інших виробів в інтер'єрах будівель, на ринкових площах і в сералях із водоймами у відкритих двориках-патіо впливає колористичний стрій виробів і специфіка художньо-образних особливостей виконання тих чи інших килимарських предметів.

У той же час можна зазначити, що в українському мистецтві ніколи комплексно не розглядалося питання дослідження цієї царини образотворчого мистецтва класичної доби розвитку (від опанування техніки олійного живопису від XV століття до часу завершення існування королівських академій в Європі та витіснення модерністичними течіями класичних художніх форм). Тому теоретичне підґрунтя даного дослідження фокусується на особності означеного питання у світовій мистецтвознавчій науці. А також на виділенні окремого орієнтального жанру образотворчого мистецтва Європи XV–XVI ст., у межах якого знайшло відображення моди на ці ідентифікатори добробуту в європейській культурній традиції.

Останній означений напрям був пов'язаний із зображенням дороговартістих, ошатних, реномових килимів у якості драперій трону, амвону, кіоту, кивоту, вівтарної частини, підніжжя Богоматері, Ісуса й інших важливих персонажів Святого Писання; показу цих видів репрезентативного текстилю в оселях можновладців різних країн; сарматського портрету; натрунних документів епохи, а також церемоніальних речей, які використовувалися в урочистих поховальних процесіях кшталту *Pompa Funerbris*, що були поширені впродовж XV–XVIII ст.; антуражу східних екзотичних ринків та елементу побуту в гаремній культурі.

При цьому точка зору на введення килимів у твори живопису класичної доби розвитку як на окреме мистецьке явище в межах доробку спудеїв і викладачів ранніх італійських академій, представників Північного ренесансу, знаних художників доби бароко-класицизму, зокрема й авторів так званого сарматського портрету, а також майстрів епохи академізму часів салонного мистецтва, в українському мистецтвознавчому дискурсі взагалі не була сформованою до недавнього часу.

Ця обставина, у свою чергу, вплинула на необхідність ретельніше підійти до дослідження одразу чотирьох художніх проблем – екзотизму як течії живопису Середньовіччя – Новітнього часу, орієнталізму як певного спрямування, окресленого географією розселення представників східних культур на мапі Європи, Азії, Африки, Індії та Індонезії; а також царини образотворчості класичної доби розвитку і власне окремого виду декоративно-ужиткового мистецтва, який стосується килимарства і дотичного до нього гобеленництва й відповідною культурною тапісярень і персіярень [2; 3].

Виходячи з означеної теоретичної проблематики, варто сформулювати наукову гіпотезу про розуміння килимів у живописі Європи XV – початку XX ст. не лише як антуражу інтер'єрів й екстер'єрів часо-просторового середовища, а й як важливого семіотичного і герменевтичного чинника розкриття значимого семантичного поля творів образотворчого мистецтва Європи з орієнтальними екзотичними компонентами та іміджевих акцентів стилетворення симбіозу східної і західної культур [6].

У цьому сенсі важливими є імена визначних митців, які замилювалися винятковим колоритом, орнаментальними візерунками [4], сюжетними і фігуративними композиціями «заморських» килимарських виробів, оновлювали свій сюжетно-образний репертуар, техніко-технологічний інструментарій задля показу диковинних цікавинок згідно тогочасної моди.

Так, починаючи з доби Проторенесансу спостерігаються епізодичні введення до творів ще тоді монументально-декоративного мистецтва мотивів килимів. Першопочатківцем у вказаній царині був учень Чимабуе доби Дученто – Дуччоді Буонісенья. У своїх фресках він зобразив сюжет «Введення до храму» з Мадонною і Немовлям та предстоячими, композицію яких розташував на килимовій доріжці зеленаво-цеглистої гама (1308–1311 рр.).

Цю ідею особливого декорування сакральної сцени за допомогою коштовних килимових виробів підхопили інші художники Треченто. Зокрема, Сімоні Мартіні у праці «Введення до храму» (1311–1320 рр.), «Святий Людовік Тулузький, що коронує Роберта Анжуйського, короля Неаполя» (1316–1319 рр.) й Амброджо Лоренцетті у творі «Мала Величність» (1340 р.), зобразили плат під ногами Богоматері, котрий поки що був більше схожий на тканину. Окремі частини цих композицій схожі на чорно-білі зображення тварин, вписаних у восьмикутні медальйони.

Натомість уже у творі Філіппов Ліппі «Діва Марія з Немовлям» 1340–1350 рр. під троні Богоматері проглядається тонкий килим із декором у вигляді парних видовжених птахів обабіч світового дерева. Вони можуть апелювати до західно азійських прообразів, характерних для візантійсько-перського й анатолійського мистецтва, де здавна були поширені візії Сирина та Алконоста як символів дихотомії амбівалентного світу (вишнього та дольного).

Подібного типу орнаментальні візерунки з парними орнітоморфними мотивами, вписаними у геометризовані медальйони, відомі за взірцями з міста Конья (характерний приклад – анатолійський килим з церкви Марбі, Швеція, виготовлений близько 1500 р.). Відомо, що Венеція мала активні торгівлі зносини з цим візантійським центром від XIII–XIV ст.

Але між тим означені митці підготували ґрунт для більшої уваги до важливих символічних матерій і килимів, що вже з наступного століття, епохи Кватроченто, стали частиною сакруму внутрішнього простору творів визначних італійських художників [8]. В окреслений час, майже синхронно, означені тенденції захопили з розробкою представниками нідерландського мистецького руху техніки олійного живопису, і кола представників мистецтва північніше від Альп. Враховуючи, що вже тоді, в добу Зрілого Ренесансу, у кожній європейській країні панувала певна мода на використання заморських, привозних килимових виробів, це позначилося й на полотнах відомих майстрів.

Потужний потік імпорту ісламських і буддійських килимів до Європи відзначався саме у XV ст., що суттєво збагатило західні мистецькі традиційні форми живопису нечуваними до того колористичними і композиційними фантазмагоріями. При цьому вимоги до товарів подібного штибу в Європі поступово позначилися на виробництві експортних килимів у країнах їх походження.

Так, уже у праці Грегоріоді Чекко («Шлюб Діви», 1423 р.) окрема увага була приділена килиму з тваринами, що знаходилися у зіткненні. Принагідно згадуються образи тріумфальної ходи тварин в Нововавилонському царстві (Брама Богині Іштар і Дорога Процесій), декори ападану в столиці Ахеменідського Ірану Персеполіса, ярусні композиції на піхвах горитів та пекторалях скіфо-еллінського мистецтва.

Цікаво прослідкувати самі теми картин і монументально-декоративних розписів європейських художників, до яких вводилися зображення килимів. Зокрема, класика й удосконалювача техніки живопису Яна Ван Ейка («Мадонна Лукка», 1430 р., «Портрет подружжя Арнольфіні», 1434 р. (Рис. 1)); а також Андре Мантенья (зображення турецького килима біля ніг Діви Марії у вітарі Сан-Дзено, 1456–1459 рр.), Петруса Крістуса («Богоматір із Немовлям на троні зі святим Єронімом та Франциском», 1457 р.), Домені коді Бартоло («Весілля підкидька», 1440 р.), Карло Кривеллі («Свята Катерина в Александрії» 1470 р.), Доменіко Гірландайо («Святий Єронім у келії», бл. 1475 р.), Антонеллода Мессіна «Святий Себастьян» (1475–1476 рр.), Ганса Мемлінга («Натюрморт із глеком і квітами», кінця XV ст.), Джентіле Белліні («Мадонна із Немовлям на троні», кінця XV ст.) було покладено початок новим тенденціям у живописі із введенням килимових творів, котрі були сприйняті в епоху Кватроченто – Маньєризму. Причому окремі килими атрибутовуються як ворсові (вище означений твір Петруса Крістуса, збірка Художнього музею Штеделя, м. Франкфурт-на-Майні, Німеччина).



Рис. 1. Ян Ван Ейк. Портрет подружжя Арнольфіні (на підлозі виглядає частина орієнтального килима). 1434 р.

Враховуючи те, що від цього часу збереглося менше натурних творів у матеріалі, ніж їх зображень на картинах, подібного стилю роботи наразі стають додатковим джерелом для мистецтвознавчих досліджень у галузі східних килимарських виробів, втрачених в оригіналі для науки назавжди. Проте, їхня фіксація дозволяє відтворити подібні взірці, які будуть мати значення як більш пізня репліка, взорована на вихідний виріб. При цьому деякі твори килимарства завдяки художникам, котрі їх закарбували на своїх полотнах для нащадків, навіть у подальшому отримали назву на честь цих майстрів, що увіковічили означені твори мистецтва.

Висновки. Отже, слід відзначити, що традиція зображувати східні килими у фрескових розписах була відома в Італії від XII ст. Із появою олійного живопису від XV ст. орієнтальні килими через свою цінність, рідкісність, значущість вводилися до композиції живописних творів художників Європи спочатку як підніжжя тронів і доріжки біля ніг Богоматері та святих. Часто це були раритетні мусульманські твори, зокрема й намазні, з зображенням міхрабу або Кааби, арабескових, куфічних написів тощо, семантика яких у той час більше свідчила про переможні здобутки християнства, екзотику і шик в інтер'єрах без глибоко розуміння культурного контексту цих речей.

Пізніше ці унікальні першоджерела митцями у просторі картин розташовувалися на стінах будівель, мостів, човнів; ними покривали столи і кивоти в просторі фресок і картин майстрів Італійського та Північного Відродження і Маньєризму. Особливою рисою цих східних творів у західних полотнах була поява в коронаційному просторі ініціацій. І лише в епоху бароко подібні витвори стали частиною антуражу сцен із заможними військовими, купцями і містянами, що не належали до монархічних родин Європи.

Список використаної літератури

1. *Сайд Едвард* В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи. 2001. 511 с.
2. Школьна О.В. Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів XVIII–XIX століть на теренах Східної Європи: монографія. Київ, 2018. 192 с.
3. Школьна О., Прядко С. Тапісярні та персярні на теренах Речі Посполитої XVIII століття. *Молодий вчений*, 2021. № 11 (99). С. 128–130.

4. Школьна О.В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його зберігання й експонування у вітчизняних музеях. *Історичні студії суспільного прогресу*. 2014. С. 67–79.
5. Carrier David. *A world art history and its subjects*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2008. 170 p.
6. King Donald and Sylvester, David. *The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century*. Arts Council of Great Britain, London, 1983. P. 10–78.
7. Rupprich Hans. *A. Dürer. Schriftlicher Nachlass / Writings (3rd ed.)*. Berlin : Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956. 356 s.
8. Spallanzani Marco. *Oriental Rugs in Renaissance Florence*. The Bruschetti Foundation for Islamic and Asian Art. Genova, 2007. 280 p.

References

1. Said, Edward V. (2001). *Orientalism [Orientalism]* / per. z anhl. V. Shovkun. Kyiv. 511 s. [in Ukrainian]
2. Shkolna, O. (2018). *Velykosvitski manufakturni kniaziv Radzyvilliv XVIII–XIX stolit na terenakh Skhidnoi Yevropy [Noble manufactories of the Radziwill princes of the 18th–19th centuries on the territory of Eastern Europe]* / monohrafiia. Kyiv. 192 p. [in Ukrainian]
3. Shkolna O., Priadko S. (2021) *Tapisiarni ta persiarni na terenakh Rechi Pospolytoi XVIII stolittia [Tapestry and Persian factories on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 18th century]*. *Molodyi vchenyi [A young scientist]*, № 11 (99). P. 128–130. [in Ukrainian]
4. Shkolna O.V. *Shovk u pobutiukraintsiv XVII–XIX st. i pytannia yoho zberihannia u eksponuvannia u vitchyznianikh muzeiakh. [Silk in the everyday life of Ukrainians in the 17th–19th centuries. And the issue of its preservation and display in national museums]*. *Istorychni studii suspilnoho prohresu*. 2014. S. 67–79. [in Ukrainian]
5. Carrier, David (2008). *A world art history and its objects*. University Park: Pennsylvania State University Press. 170 p. [in English]
6. King, Donald and Sylvester, David (1983). *The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century*, Arts Council of Great Britain, London, P. 10–78. [in English]
7. Rupprich, Hans, (1956). *A. Dürer. Schriftlicher Nachlass / Writings (3rd ed.)*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. 356 s. [in German]
8. Spallanzani Marco (2007). *Oriental Rugs in Renaissance Florence*. The Bruschetti Foundation for Islamic and Asian Art. Genova, 280 p. [in English]

ORIENTAL CARPETS IN THE FINE ARTS OF EUROPE DURING THE MIDDLE AGES

Belnakita Ulyana – Graduate student of the Department of Fine Arts Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article is devoted to the study of motifs of oriental carpets in the fine art of Europe of the 12th–16th centuries.

It was revealed that the first images of oriental carpets began to be depicted in Italian frescoes of the 12th century. It was found that until the 14th century, similar images mostly resembled the patterns of ceramic and marble floors, and later they began to appear as independent accent products in the space of paintings. In general, it should be noted that the initial perception of these works in Europe led to the emergence of a demand for a separate segment of professional oil painting with a flavor of borrowing Byzantine sacred compositions, often with the introduction of ornithomorphic or zoomorphic images. Later, already from the 15th century, in the circles of artists of both the Italian and the Northern Renaissance, a fashion for introducing motifs of carpet patterns from the holy and of Constantinople, which had long been made by Armenian weavers, as well as Anatolian autochthonous products with a flavor of eastern sources of inspiration, into canvases, stood out. The beginning of the future fashion in Europe for Turkish and later (from the 16th century) Persian Islamic carpets, which were valued for their exoticism.

Key words: painting, Fine Art, Oriental Carpets, Orientalism, Ornament, Pattern, Renaissance, motif, 12th–16th centuries.

UDC [745.52/75.04 (4-011/-015)"11–15"]

ORIENTAL CARPETS IN THE FINE ARTS OF EUROPE DURING THE MIDDLE AGES

Belnakita Ulyana – graduate student of the Department of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose is to determine the specifics of the spread of fashion for oriental carpets in the European art of the Middle Ages, starting with Gothic and early Renaissance fresco paintings of the 12th – 14th centuries, and ending with oil paintings of the High Renaissance and Mannerism.

Results. Considering the fact that since the spread of the oil technique in Europe from the 15th century, the leading artists of the Renaissance and Mannerism introduced oriental carpets with a unique ornamental structure and coloring to their canvases, enhancing the perception of the image of the portraits in the environment, their status in society. Since the late Middle Ages, a tradition of showing the interiors of powerful and wealthy citizens surrounded by elegant, valuable things has gradually developed. The latter, on the one hand, were needed to show the genetics of the customers, the origin of their family members, to build "bridges" to the ancient (of ten mythical) genealogy.

On the other hand, it was all owed to declare ambitions for the accumulation of treasures, «disguising» and playing heroes of seraglio and harems, thinking of a person with an Eastern mentality or a supporter of ancient religions, cultural traditions, etc.

Research methodology. The research uses a set of principles, methods and approaches. The principle of scientific comprehensiveness, art history approach, historical-genetic, historical-comparative (comparative), socio-cultural methods, as well as methods of typology, iconography and art history analysis are applied.

Novelty. The novelty of the study is related to the clarification of information about the circle of masters of European painting of the Middle Ages, who turned to the introduction of motifs of oriental carpets in to their canvases.

The practical significance. The obtained results allow us to retrospectively understand certain trends in the development of European medieval painting related to the motifs of oriental carpets in the paintings of well-known representatives of the Italian and Northern Renaissance and Mannerism.

Key words: painting, Fine Art, Oriental Carpets, Orientalism, Ornament, Pattern, Renaissance, motif, 12th–16th centuries.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 78(477.44)

ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ

[рец. на кн.: Кушка Наталія. Музична Вінниця. Вінниця : ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с.].

Сідлецька Тетяна Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький національний технічний університет,
м. Вінниця

<https://orcid.org/0000-0001-8209-8387>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.703>

sidletska79@gmail.com

Аналізується зміст книги Н. Кушки «Музична Вінниця» як важливого джерела з вивчення музичної культури Вінниці. Акцентується увага на найбільш яскравих розділах роботи, в яких висвітлюється становлення і розвиток музичної освіти, здійснюється огляд музично-театрального, концертного життя Вінниці, простежується розвиток хорового мистецтва, розкривається роль музичного інструментарію в музичній історії міста, подаються біографічні відомості про діячів музичної культури Вінниці. Підкреслюється актуальність і значущість видання, що є важливим підґрунтям для подальшого науково-теоретичного осмислення культурно-мистецьких процесів Вінниччини.

Ключові слова: музична культура Вінниці, музична освіта, хорове мистецтво, музично-театральне життя, концертне життя.

Останніми роками в українському мистецтвознавстві простежується тенденція збільшення кількості регіональних досліджень. Осмислення регіональних культурно-мистецьких надбань зумовлює усвідомлення власної культурної приналежності та відтворення цілісної картини національної культури як складової світової духовної спадщини.

Серед численних праць, в яких виявляються як особливості культурно-мистецького життя регіону загалом, так і проблеми розвитку окремих сфер музичного мистецтва нашу увагу привертає робота Н. Кушки «Музична Вінниця» [1]. Ця праця – результат майже двадцятирічної дослідницької роботи її авторки і спроба відтворити події та явища музичного життя Вінниці від найдавніших часів до середини ХХ ст. Відтак, актуальним є аналіз указаної роботи як важливого джерела з вивчення музичної культури Вінниці.

Книга Н. Кушки «Музична Вінниця» складається зі вступу, дев'яти частин, де на основі архівних документів, матеріалів періодики, фотодокументів, спогадів старожилів висвітлюється розвиток музичної освіти, театрального, концертного життя, хорового та інструментального мистецтва, подаються біографії музикантів. Завершує видання додаток, де вміщені примітки, іменний покажчик, джерела, покажчик змін назв вулиць, список скорочень.

У Вступі Н. Кушка розмірковує про важливість виявлення та дослідження музичного хронотопу Вінниці у взаємозв'язках із регіоном, країною, світом. Авторка визначає хронологічні межі дослідження, що охоплюють період від найдавніших часів до середини 1940-х рр.

Важливе місце у виданні відведено питанню зародження музичної освіти у Вінниці XV-XVIII ст. Авторка згадує про діяльність музичних цехів у місті, характеризує діяльність братських шкіл при православних і католицьких монастирях, у яких викладали спів і нотну грамоту. Особливу увагу дослідниця звертає на роботу музичної бурси при єзуїтському колегіумі, де готували співаків та музикантів. Авторка простежує становлення і розвиток музичної освіти у двох жіночих і чоловічій гімназіях, реальному училищі, учительській семінарії, відкритих наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. Дослідниця підкреслює важливу роль музичних дисциплін у цих навчальних закладах.

Спираючись на численні архівні документи і матеріали періодики, Н. Кушка характеризує діяльність спеціалізованих музичних навчальних закладів Вінниці – Народної (державної) консерваторії, музичного технікуму, музичної професійної школи, дитячої музичної школи у 1920-1930-х рр. Авторка характеризує викладацький, студентський і учнівський склад, подає перелік дисциплін, що викладалися у цих навчальних закладах, характеризує матеріально-технічну базу останніх. Аналізуючи статuti цих навчальних закладів, дослідниця підкреслює, що головною метою їхньої діяльності була підготовка професійних музикантів.

У третій частині Н. Кушка здійснює поглиблений огляд музично-театрального життя Вінниці від початку XVII ст. до середини 1940-х рр. Дослідниця розкриває історію будівництва і діяльності міського театру. Фрагменти листувань ініціаторки будівництва і першої директорки театру Т. Лентовської з міською управою і Думою, вміщені у книзі, роблять виклад матеріалу більш переконливим.

Значну зацікавленість викликає аналіз місцевої преси початку 1930-х рр., на основі якого дослідниця виявляє неточності щодо історії української опери у Вінниці, висвітлює маловідомі факти і аргументовано стверджує, що саме із 1929 р. «бере свій відлік» Вінницький театр опери та балету [1; 149]. Авторка подає відомості про склад оперної трупи, репертуар, гастрольну діяльність колективу, здійснює огляд театральної критики і на основі цього відзначає зростання професійної майстерності співаків, диригентів, режисерів театру в другій половині 1930-х рр.

Важливим у цій частині видання є відтворення хроніки театрального життя Вінниці періоду нацистської окупації 1941-1944 рр. Тут Н. Кушка на основі матеріалів окупаційної газети «Вінницькі вісті», спогадів артистів і публікацій сучасних дослідників розкриває діяльність Вінницького музично-драматичного театру тієї доби. Авторка подає інформацію про вистави, концерти і балетні вечори, що відбувалися в театрі. Маловідомі факти, що висвітлюються у цій частині дослідження заповнюють інформаційні прогалини у музичному житті регіону й міста.

Інформаційно насиченою є четверта частина роботи, присвячена розгляду концертного життя Вінниці з кінця XVIII ст. до 1930-х рр. Тут дослідниця подає відомості про велику кількість концертів інструментальної, вокальної, хорової музики у Вінниці. У цій частині містяться згадки про виступи у Вінниці у березні 1847 р. Ф. Ліста. Авторка також висвітлює виступи і репертуар місцевих артистів та виконавців з інших міст, зарубіжних митців, які гастролювали у Вінниці з початку XX ст. до кінця 1930-х рр. Дослідниця, зокрема встановила, що у місті відбувались виступи кобзаря В. Ємця, танцівниці А. Дункан, капели кобзарів із Харкова, Всеукраїнської капели бандуристів, хорової капели «Думка» та інших виконавців і колективів. Це свідчить про бурхливе концертне життя Вінниці у вказаний період.

Багатий джерельний матеріал уможливило відтворення у п'ятій частині етапів становлення і розвитку хорового мистецтва Вінниці. Дослідниця висвітлює творчу діяльність провідних хорових колективів міста – Українського хору Я. Бартка, художньої капели Г. Давидовського та створеної на основі останньої капели ім. М. Леонтовича під орудою С. Папа-Афанасопуло. Авторка, спираючись на численні рецензії, подає відомості про виконавський склад, репертуар, концертно-гастрольну діяльність колективів. Цей матеріал становить зацікавленість ще й тому, що розвиток хорового мистецтва дослідниця простежує в контексті складної суспільно-політичної ситуації в країні наприкінці 1920-1930-х рр.

Значну увагу у виданні приділено Вінницькій філармонії. Н. Кушка детально розкриває передумови виникнення та історію діяльності установи. Авторка відзначає різнобічність і строкатість філармонічних програм і підкреслює важливе значення діяльності Вінницької філармонії для розвитку музичного життя міста.

Частина сьома «Музичні інструменти та настроювачі» присвячена музичному інструментарію та його ролі в музичній історії Вінниці. Серед усього різноманіття музичних інструментів авторка приділяє увагу дзвонам, органу, фісгармонії та фортепіано. Дослідниця висвітлює історію використання дзвонів у різних сферах життя суспільства, подає відомості про функціонування дзвоноливарних заводів на Поділлі. Авторка простежує становлення і розвиток органного мистецтва, подає відомості про використання органів у католицьких костелах і монастирях Вінниччини. Поруч із цим розкриває історію поширення фісгармоній і фортепіано у краї, подає цікаві маловідомі факти про виникнення так званих депо (для прокату) та фабрик музичних інструментів у Вінниці й інших містах Поділля.

Цінним у роботі є фактологічний матеріал про діячів музичної культури Вінниці. Тут зібрано біографічні відомості про музикантів, композиторів, акторів, режисерів, танцівників, творчість яких пов'язана з містом. Видання вирізняє й те, що тут подається інформація не лише про визначних постатей музичної культури Вінниці, а й висвітлюється біографія маловідомих митців, що доповнює загальну картину музичного життя міста.

Робота Н. Кушки підготовлена на широкому документальному матеріалі, значна частина якого вперше пропонується для загалу. Джерельну базу дослідження становлять матеріали Державного архіву

Вінницької області, Вінницького обласного краєзнавчого музею, Громадської організації «Історія Вінниці», особисті архіви митців, періодичні видання. Для ілюстрування роботи використано світліни діячів музичної культури, мистецьких колективів, закладів освіти та культури, музичних інструментів, які значно доповнюють текст і дають можливість відтворити особливості музичної культури Вінниці у різні періоди.

Отже, праця Н. Кушки «Музична Вінниця» є актуальним і значущим виданням, в якому розкриваються маловідомі сторінки музичної культури Вінниці від найдавніших часів до середини ХХ ст. Указана робота є важливим підґрунтям для подальшого науково-теоретичного осмислення культурно-мистецьких процесів Вінниччини.

Список використаної літератури

1. Кушка Н. Музична Вінниця. Вінниця : ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с.

References

1. Kushka Natalia. Muzychna Vinnytsia. Vinnytsia : TOV «Vinnytska miska drukarnia», 2020. 480 p.

UDK 78(477.44)

TO THE PROBLEM OF RESEARCHING THE MUSICAL CULTURE OF VINNYTSIA [recension on the book: Kushka Natalia. Musical Vinnytsia Vinnytsia: Vinnytsia City Printing Company LLC, 2020. 480 pp.].

Sidletska Tetiana – Candidat of Art Criticism, Associate Professor
Vinnytsia National Technical University, Vinnytsia.

The content of N. Kushka's book «Musical Vinnytsia» is analyzed as an important source for studying the musical culture of Vinnytsia. Attention is focused on the most vivid sections of the work, in which the formation and development of music education is highlighted, an overview of the music-theatrical and concert activity of Vinnytsia is carried out, the development of choral art is traced, the role of musical instruments in the musical history of the city is revealed, and biographical information about the figures of Vinnytsia's musical culture is presented. The relevance and significance of the publication is emphasized, which is an important basis for further scientific and theoretical understanding of the cultural and artistic processes of Vinnytsia.

Key words: Vinnytsia musical culture, musical education, choral art, music-theatrical activity, concert activity.

Надійшла до редакції 02.10.2023 р.

УДК 378.22:7}{(477+73)}

МИСТЕЦЬКІ ДОКТОРСЬКІ ПРОГРАМИ: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Ржевська Майя Юрїївна – доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри театрознавства. Київський національний університет
театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-8085-6113>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.704>
maya.rzhevskaya@gmail.com

Констатовано існування різних типів докторських програм у галузі мистецтва, що стали альтернативою підготовці докторів філософії. Окреслено особливості мистецьких докторських програм, упроваджених в університетах США та країн Європи. Виокремлено їхні спільні риси та відмінності. Проаналізовано програми підготовки докторів музичного мистецтва в Істменській школі музики та Джуліардській школі, а також підготовки докторів красних мистецтв в Університеті Східного Лондона. Розглянуто передумови формулювання головних засад реалізації докторських мистецьких програм як етапу Болонського процесу.

Охарактеризовано документи, що регламентують реформи докторської освіти в сучасній Європі. Визначено спрямованість програми Artistic Research Doctorate в Університеті музики та сценічних мистецтв Відня.

Ключові слова: доктор мистецтв, доктор музичного мистецтва, мистецькі докторські програми, вища мистецька освіта.

Постановка проблеми. Запровадження в мистецьких навчальних закладах принципово нових освітньо-творчих програм, призначених для підготовки докторів мистецтв, ставить перед учасниками процесу низку питань – як теоретичних, так практичних. При наявності чітко сформульованих у відповідних документах загальних настанов організації навчання на третьому рівні (або у «третьому циклі») освіти, практика реалізації програм потребує постійного реагування, осмислення і (за необхідністю) коригування. Про актуальність проблеми свідчить активність висвітлення різних її аспектів у численних наукових публікаціях за кордоном. Значний інтерес може являти розгляд конкретних докторських програм мистецького спрямування в навчальних закладах, де вони впроваджуються

впродовж тривалого періоду, задовго до формулювання «Флорентійських принципів». Вивчення досвіду таких програм, як видається, може сприяти досягненню розуміння динаміки процесу, що привів до нинішнього реформування докторської підготовки, а також надати корисну інформацію щодо організації навчального процесу.

Огляд останніх публікацій. Висвітленню засад підготовки докторів мистецтв в Україні присвячені дослідження О. Безгіна, де проаналізовано законодавчу базу відповідних програм [2], сформульовано завдання, що стоять перед здобувачами, а також шляхи їхньої реалізації [1].

Праці зарубіжних науковців демонструють широкий діапазон тем і жанрів – від окремих статей до колективних монографій. Розділи монографій «Реформи вищої освіти в Європі» (2011 р.), «Практика як дослідження в мистецтві: принципи, протоколи, педагогіка, опори» (2013 р.), «Мистецькі дослідження та література» (2019 р.) тощо, а також статті в науковій періодиці («Журнал вищої освіти», «Журнал історичних досліджень музичної освіти») висвітлюють практику різних країн, характеризуючи як передумови формування, так і європейські реформи в галузі докторських програм (третього рівня/циклу освіти) та хід їхньої реалізації. Розглядаються також процеси, пов'язані з новітніми керівними структурами в освітньому середовищі Європи. При цьому значна кількість текстів, з якими вдалося ознайомитися, має досить гострий дискусійний характер. Приміром, А. Коттман у присвяченому докторській підготовці матеріалі з виразним підзаголовком «Тиха революція?» відзначає позитивні риси реформи – поміж іншого, те, що «можливість працевлаштування володарів докторських ступенів стала частиною зацікавленості університетів у ефективності їхньої підготовки» [13; 38]. Водночас автор констатує, що «включення третього циклу в Болонський процес спричинило появу наднаціональної сфери управління, в якій міжнародні організації та вищі навчальні заклади є головними дійовими особами у визначенні та поширенні політики» [13; 38], і сумує з приводу втрати різноманітності й «сильнішої стандартизації практики докторської підготовки» [13; 42].

Спостережена А. Коттман інтернаціоналізація політики вищої освіти, що триває [13; 30], привертає увагу до різноманітних докторських програм, що існували або продовжують існувати, у множинності їх варіантів.

Мета статті – окреслити особливості мистецьких докторських програм, що впроваджені в університетах США та країн Європи, виокремивши їхні спільні риси та головні відмінності.

Виклад основного матеріалу. У США дискусії навколо докторських програм точилися протягом кількох десятиліть ХХ ст., їх відлуння відчутне і нині. Докторські програми, що передбачали орієнтацію на практику – творчу або педагогічну – ставали предметом різнопланових міркувань у протиставленні програмам науковим (підготовка Ph. D.). Реалізація останніх на середину ХХ ст. безумовно успішною. «Немає жодних сумнівів, що вища школа у Сполучених Штатах виконує добру роботу з підготовки докторантів для дослідницьких позицій і для роботи в університетах, сконцентрованих на викладанні та науковій діяльності. <...> Наш досвід у підготовці цих людей вочевидь добре налагоджений», – писав американський дослідник у статті, опублікованій наприкінці 1960-х рр. [6; 261]. Водночас він задавався питанням, чи настільки потрібна вузька дослідницька спеціалізація для викладачів гуманітарних коледжів (liberal art colleges) та інших недослідницьких інституцій.

Одна з альтернатив ступеню «доктор філософії», орієнтованому на вузькоспеціалізовані дисциплінарні дослідження, від середини 1960-х була представлена проектом підготовки докторів мистецтв (DA), який впродовж трьох десятиліть існував на правах інноваційного «експерименту, що постійно триває» і був спрямований на формування «міждисциплінарних науковців як професійних викладачів коледжів» [20]. Термін «мистецтво», проте, використовується тут зовсім не у звичному вузькому сенсі слова, для позначення красного мистецтва як складової художньої культури. В американському визначенні гуманітарної освіти (liberal arts education) «мистецтво» означає здобуту майстерність, систему засвоєних знань і навичок. Підготовка в межах програм liberal arts education може включати не лише гуманітарні і соціальні науки, а також і природничі. Науково орієнтований ступінь «доктор мистецтв» (DA) може присуджуватися, приміром, із математики, як це сталося у 1968 р. із Дональдом Таранто (<https://www.genealogy.math.ndsu.nodak.edu/id.php?id=124034>)¹. Програми підготовки DA і донині продовжують реалізовуватися в низці закладів вищої освіти (як-от доктор мистецтв з біології, політичних наук, математики в Університеті Айдахо або доктор мистецтв з англійської педагогіки в Державному університеті Мюррея). Отримують подібну підготовку також і викладачі низки мистецьких дисциплін [2; 149].

Ще одна відповідь на питання про альтернативу Ph. D., цілком визначена, знайдена у середовищі музикантів: у музичних навчальних закладах США вже з початку 1950-х рр. реалізовувалися специфічні докторські програми. Передумови запровадження ступеня «доктор музичного мистецтва» (the Doctor of Musical Arts degree, DMA) формувалися на межі 1940-50-х рр., і найбільшу активність у цьому виявляли

фахівці в Університеті Іллінойсу в Урбана-Шампейн. Поступово цей ступінь «розвинувся й розповсюдився впродовж третьої чверті ХХ ст. і став основою академічної підготовки викладачів коледжів та університетів у площині музичного виконавства» [14; 19]. Від початку він відповідав потребам поглибленої підготовки кадрів хорових диригентів, а згодом поширився на інші сфери музичного мистецтва. Створення цієї програми, за твердженням М. Латімера, не мало спонтанного характеру; натомість воно стало результатом зусиль численних діячів музичної освіти, спрямованих на заповнення лакуни, що утворилася поряд зі ступенем доктора філософії в музиці [14; 19].

У 1952 р. освітня програма підготовки докторів музичного мистецтва отримала офіційне визнання у Національній асоціації музичних шкіл (NASM), що має статус головного акредитатора закладів вищої музичної освіти США. NASM визначила критерії відповідності для освітніх установ, які планували запровадити програму, і в 1953 р. відбувся національний запуск DMA [18].

Програми підготовки докторів музичного мистецтва донині залишаються важливою складовою академічної музичної освіти в США. При універсальності загальних настанов (перш за все вимоги високого творчого та інтелектуального рівня здобувачів), у різних закладах вони мають певні відмінності.

Наведемо приклад Істменської (Істменівської) школи музики Університету Рочестера, що запустила DMA однією з перших². Ґрунтуючись на багаторічному досвіді, заклад послідовно удосконалює свою освітню практику. Безумовною константою для програми, що має 60 кредитів, залишається орієнтація на сферу виконавства – претендент має показати «високі досягнення в музичній практиці з акцентом на виконавському та викладацькому мистецтві». Крім того, підкреслюються виняткові властивості, які він має виявляти: «Кандидат на цей ступінь має бути здібним художником, який демонструє інтелектуальні якості найвищого рівня» [11]. Обов'язковою вимогою для абітурієнтів є наявність ступеня магістра, а в деяких випадках – стаж роботи за фахом на відповідних посадах.

Детально розроблена програма навчання представлена у вільному доступі на сайті Істменської школи музики [4]. Для кожної спеціальності (а це композиція, диригування, старовинна музика, дослідження джазу та сучасні медіа, музичне виховання, сольне інструментальне виконавство, концертмейстерство та камерний ансамбль, а також оперна режисура як спеціалізація) розроблено окрему сукупність вимог і освітніх компонентів. Більше того, після двох семестрів (або 20 кредитів) навчання для здобувачів розробляються індивідуальні програми, що відповідають схильностям і потребам кожного з них. Різними є також формати кваліфікаційних робіт, що презентуються після складання письмового комплексного іспиту; вони варіюються навіть у межах однієї спеціальності; це стосується, зокрема, дослідницької складової (дисертації) та форм публічних виступів (концерти, докторські лекції).

Здобувачам ступеня DMA у Джульєрдській школі, одному з найпрестижніших мистецьких навчальних закладів світу, для отримання ступеня необхідно набрати 61 кредит впродовж дворічного стаціонарного навчання та завершальних заходів програми (загальний термін перебування в програмі може сягати п'яти років – до завершення роботи над дисертацією). Джульєрд запровадив докторську програму у своєму музичному підрозділі відносно пізно, у 1969 р., після переїзду до Лінкольн-Центру в Нью-Йорку [16; 185], однак нині має в її межах пропозиції для багатьох спеціалізацій. Тут здійснюється підготовка виконавців на дерев'яних і мідних духових, струнних, ударних оркестрових інструментах, арфі, гітарі, студіювання джазової та старовинної музики, а також докторські програми з композиції, оркестрового диригування, фортепіано, вокалу.

До здобувачів висуваються чітко регламентовані вимоги, подані в онлайн-каталозі Джульєрдської школи [7]. Усі докторанти (крім композиторів) повинні дати три сольних концерти, програми яких мають засвідчити широту їхніх репертуарних горизонтів. Особливий акцент зроблено на творах другої пол. ХХ ст.; треба представити принаймні один значний твір, написаний за останні 50 років. Композитори мають дати один повний концерт із власних творів. Ще одна важлива складова програми для кожного здобувача – лекція з виконавською складовою (lecture-performance) тривалістю приблизно одну годину на одному з майданчиків Школи. Передбачені також кваліфікаційні екзамени (на відміну від Істменської школи, і письмові, і усні). Заключним етапом програми є захист дисертації – оригінального дослідження актуальної проблеми. Композитори окрім есе (дисертації) про твір або твори інших композиторів, подають власний опус великої форми.

До студентів-докторантів висуваються доволі жорсткі вимоги, зокрема, обов'язкового відвідування занять протягом стаціонарного навчання (допускається не більше двох пропусків за семестр), а також дотримання стандартів академічної доброчесності. «Студент, який не відповідає стандартам докторської програми Джульєрда, на розсуд Школи може бути звільнений. <...> Студента можуть попросити залишити програму, якщо його робота в програмі вважається нижчою за рівень, необхідний для отримання ступеня DMA» [8].

Інші види мистецтв у докторських програмах університетів США окремо не представлені. Ступінь «доктор красних мистецтв» (DFA, Doctor of Fine Arts) виступає тут як почесний (*honoris causa*), такий, що присуджується задля визнання особливих заслуг того чи іншого діяча мистецтв. Натомість у Великій Британії поняття Doctor of Fine Arts асоціюється в першу чергу зі здобуттям ступеня через навчання в аспірантурі/докторантурі.

Упродовж 1990-х рр. у країнах Європи тривали обговорення щодо можливості надання художній практиці статусу дослідження. Зрештою створено академічну концепцію, згідно з якою основою докторантури мала стати саме особиста творчість здобувача, підкріплена дослідженнями дотичних до неї тенденцій сучасного мистецтва. Одним із варіантів реалізації таких підходів у галузі візуальних мистецтв стала програма підготовки докторів красних мистецтв у Великій Британії.

Наведемо приклад провадження програми, що успішно працює понад два десятиліття в Університеті Східного Лондона. На відміну від програм Ph.D., орієнтованих на здійснення наукових досліджень, мета майбутніх здобувачів докторського ступеня в межах цієї докторантури досягається шляхом аналізу та подальшої розробки власної творчої практики (і, звісно, розуміння особливостей контексту, до якого вона вписана). У залежності від інтенсивності обраного режиму навчання триває три або п'ять років. Потенційні вступники – митці, що здобули певних висот у своїй творчості. Претенденти на проходження програми мають виявити високий професійний рівень, що оцінюється по представленому портфолію, яке «має включати широкий спектр робіт, які демонструють <...> креативність, технічну компетентність і розуміння предметної області» [17]. Предметна область може належати до широкого кола явищ художньої культури і бути пов'язана з будь-якою формою сучасного мистецтва, що має візуальну природу: живописом, гравюрою, скульптурою, кіно, інсталяцією, фотографією тощо. Необхідність відмінно знати сучасне мистецтво є обов'язковою вимогою до абітурієнтів; не випадково цей пункт включено до переліку формальних критеріїв, що відповідають статусу та ідеології програми (обов'язкова наявність ступеня магістра, а також усталеної професійної практики, що має стати основою для проходження докторантури). Зміст навчання детально викладений у документі, що називається «Специфікація курсу», де виразно виявляється компетентнісний підхід до підготовки фахівців. Поміж інших відзначимо названі тут «навички для життя і роботи», пов'язані зі здатністю презентувати свою творчість, зокрема через організацію та кураторство художніх виставок [9].

Успішна практика підготовки DFA з візуальних мистецтв дала поштовх для розробки аналогічних програм з інших спеціальностей, і нині валідацію проходять докторські програми для різних підрозділів університету: сценічні мистецтва, кіно, мода, творче письмо для Школи мистецтв і креативних індустрій, а також мистецтво та архітектура для Школи архітектури, обчислювальної техніки та інженерії.

За спостереженнями науковців, дослідницькі практики 1990-х рр. факультетів візуальних мистецтв мистецьких шкіл англomовних країн та Скандинавії «на хвилі Болонського процесу поширилися на багато інших країн і досягли сфер дизайну, театру, кіно, музики та танцю» [5]. Це сталося в контексті особливої ситуації з докторськими мистецькими ступенями, що склалася в освітньому просторі Європи, де за останні два десятиліття активно здійснюються зусилля з оптимізації докторської підготовки. Стара система була піддана критиці, що стосувалася її ефективності в цілому та на рівні різних елементів: від кількісних та якісних параметрів і невідповідності потребам ринку праці до недостатньої «прозорості при прийомі, відборі та оцінці якості» [13; 29]. Результатом процесу обговорень, що включав численні дискусії освітян із різних країн, стала поява низки документів, призначених для фіксації засад заснування та функціонування таких програм. Перший з них під назвою «Зальцбурзькі принципи» підготовлений Європейською асоціацією університетів (EUA) і прийнятий у 2005 р. відповідно до ідеології та практики впровадження Болонської декларації як основа реформ для докторської освіти. Документ визначав загальний характер докторської освіти, інституційні обов'язки щодо докторської освіти, тривалість докторських досліджень, статус докторантів, а також аспекти нагляду та фінансування. Визначено специфіку аспірантури/докторантури як третього рівня (циклу) навчання. В оцінках нової системи, що впроваджувалася, виокремлення позитивних тенденцій поєднувалося з констатацією «сильної стандартизації практик докторської підготовки», що може призвести також «до стандартизації докторських ступенів у всій Європі» [13; 42].

Наступний документ, так званий «Зальцбург II», або «Зальцбурзькі рекомендації», став результатом узагальнення п'ятирічної практики втілення сформульованих раніше принципів і пропонував конкретні напрямки подальшого руху [12]. У контексті нашого дослідження суттєвим є положення про унікальність особистісних траєкторій розвитку здобувачів в межах докторських програм в силу оригінальності дослідницьких проєктів, а також з огляду на індивідуальний професійний розвиток кожного аспіранта.

Важливо підкреслити, що положення обох названих документів стосувалися програм підготовки докторів філософії. Проте, сформульовані в них принципи стали в подальшому основою для розробки

ідеології мистецьких програм. При цьому здійснювалися пошуки можливостей визначити прийнятні підходи для різних типів навчальних закладів, спільні засади для різних видів мистецтва, а також врахувати певну інертність деяких не схильних до наукової діяльності митців. Адже, стверджує Р. Нельсон, професор Королівської центральної школи мови та драми Лондонського університету, «для деяких практиків мистецтва вимога зробити трохи більше, щоб сформулювати свій дослідницький запит, є не виправданим нав'язуванням поза межами їхньої культури» [15; 4].

Інституціоналізація мистецьких докторських програм у сучасній Європі (тобто розробка й погодження принципів, норм, правил, статусів і ролей у цій сфері) завершена в 2016 р. і закріплена документом під назвою «Флорентійські принципи підготовки докторів мистецтв»³. Уявлення про складність процесу створення та погоджень дає пояснення у передмові: «Цей документ розроблено Робочою групою з мистецьких досліджень, створеною Європейською лігою інститутів мистецтв (ELIA), до якої також входять делегати Товариства мистецьких досліджень (SAR) та Асоціації європейських консерваторій, Академії музики та музичних шкіл (АЕС). Він був складений членами цієї групи, обговорений з робочою групою Ради з докторської освіти EUA та відредагований робочою групою ELIA до остаточного проекту. Доповідь схвалена радою представників ELIA 4 листопада 2016 р. та представлена на конференції ELIA, що проводиться раз на два роки у Флоренції, 2 грудня 2016 року» [19]. Організації, що брали участь у створенні освітньої концепції підготовки докторів мистецтв, є дуже представницькими. Приміром, Асоціація європейських консерваторій, академії музики та музичних шкіл (АЕС) є мережею, що налічує майже 300 закладів професійної музичної освіти у 57 країнах.

Попри природні труднощі, процес запровадження створених відповідно до «Флорентійських принципів» програм інтенсивно розгортається в різних країнах Європи. «Після тривалих дебатів щодо процедур, методів і результатів мистецьких досліджень, а також після термінологічних дискусій щодо *втіленого* та *неявного* знання, а також *дослідження мистецтв, для мистецтва* та *через мистецтво*, поле є добре встановленим, як теоретично, так і інституційно. Воно забезпечує багату базу для незліченних індивідуальних робіт і методологій, використовуючи різноманітні епістемологічні моделі, а також трансдисциплінарні практики співпраці та участі», – діляться своїми спостереженнями й сподіваннями дослідники [5; 1].

Спробуємо в загальних рисах окреслити особливості мистецької докторантури (Doctor Artium Program) в Університеті музики й сценічних мистецтв Відня (MDW, колишня Віденська консерваторія). Нині у цьому навчальному закладі проходить докторантуру український композитор Ілля Разумейко, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка 2020 р. Основою творчого проекту і досліджень навколо нього є оперна творчість самого композитора та його співавтора, Романа Григоріва. В одному з інтерв'ю І. Разумейко поділився власним баченням докторської програми, яку він проходить, Artistic Research Doctorate: «Це спеціальне навчання – одна з кінцевих, так би мовити, сліпих гілок розвитку європейського мистецтва, науки й культури докторантного типу. Це максимально можлива явна кульмінація концептуального мистецтва, науки, культури і бюрократії європейських університетів» [3].

І. Разумейко став одним із перших здобувачів ступеня доктора мистецтв у названому закладі, позаяк програма Doctor Artium відкрита тут із жовтня 2020 р. Навчання здійснюється впродовж шести семестрів із будь-якої музичної спеціалізації або сценічного мистецтва. Для реалізації програми при MDW створено Центр мистецьких досліджень (ARC), місія якого – бути аркою, мостом, що «з'єднує мистецтво та дослідження/науку, а отже, як розширення відкритого простору, у якому мистецтво та дослідження можуть взаємно надихатися й отримувати користь одне від одного» [10]. Вибір предметного поля достатньо широкий: «Докторська програма відкрита для всіх мистецьких дисциплін, представлених в університеті (музика, театр, кіно), а також трансдисциплінарних мистецьких дослідницьких підходів, які виходять за їх межі» [10]. Головними настановами здійснення програми є орієнтація на інноваційну мистецьку творчість, що своєю чергою веде до генерування дослідницьких питань в межах самого мистецтва. Мистецькі практики в такий спосіб отримують адекватне систематичне відображення, стверджують засновники програми.

Висновки. Розгляд кількох різновидів докторських мистецьких програм, що практикувалися або продовжують реалізовуватися нині у закладах вищої освіти США та країн Європи, дозволив виокремити деякі спільні риси і тенденції, що існують попри хронологічні та географічні відмінності. По-перше, мистецькі програми виникали від початку свого існування як альтернатива програмам підготовки науковців-дослідників, у прямій чи уявній дискусії з адептами Ph.D. Ініціаторам створення програм доводилося обґрунтовувати користь від їх запровадження та необхідність здобуття докторантами особливих компетентностей для викладання у вищих низки специфічних мистецьких дисциплін. По-друге, подібні програми завжди орієнтовані на вже здобуті професійні навички талановитих митців, які довели свою творчу спроможність і здатні до осмислення власної діяльності у контексті загальних

мистецьких процесів (творчість здобувача як основа реалізації докторської програми). Зазначимо також, що практично в усіх програмах присутня вимога вільної орієнтації в сучасному мистецтві.

У той же час, останні два десятиліття принесли зміни у цій сфері (принаймні в освітньому просторі Європи). Поміж організаційних відзначимо уніфікацію пошукуваного ступеня («доктор мистецтв» незалежно від закладу та спеціальності) та загальних принципів побудови освітньо-творчих програм, що викликає в деяких фахівців побоювання щодо втрати різноманітності. У змісті програм всіляко підкреслюється орієнтація не просто на сучасне мистецтво, а на його інноваційні прояви. Проте, процес втілення «Флорентійських принципів» знаходиться на початковому етапі, відтак практика підготовки докторів мистецтв як третього рівня вищої освіти потребуватиме підвищеної уваги практиків і дослідників.

Примітки

¹ За деякими даними, це перший випадок присудження ступеня DA в США.

² Примітно, що професором цього навчального закладу є Олег Крися – славетний скрипаль і талановитий педагог, який давно і надзвичайно органічно інтегрований до світового соціокультурного простору, а проте, ніколи не втрачав зв'язків з Україною. Свого часу О. Крися розпочинав свою педагогічну діяльність у Київській консерваторії. У Львові в 2013, 2016, 2019 рр. проводився Міжнародний конкурс скрипалів О. Криси (<https://olehkrysa-competition.com/?setlang=ua>). В Істменській школі музики засновано Стипендію Тетяни та Олега Криси для студентів, які хочуть здобути ступінь по класу скрипки чи фортепіано.

³Сім головних тез (пунктів) «Флорентійських принципів» повністю викладено в статті О. Безгіна [2, 151-152].

Список використаної літератури

1. Безгін О., Успенська О. Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва. *Культурологічна думка*. 2022. № 21. С. 168-178. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178>
2. Безгін О. Флорентійські принципи для підготовки доктора мистецтва. *Культурологічна думка*. 2020. № 18. С. 147-155. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155>
3. Євдокимова Н., Павлов Д. Композитори та режисери – про освіту, мультидисциплінарність і концепцію «відкритого твору». *The Ukrainians*. 2022. 8 лютого. URL: <https://theukrainians.org/hryhoriv-razumeiko/> (accessed: 25.05.2023).
4. 06.00 Graduate Professional Curricula (MM, DMA). 06.03.05 Program of Study – General Information (DMA) / Eastman School of Music. University of Rochester. URL: <https://www.esm.rochester.edu/registrar/policy/06-00/#06.03.05> (accessed: 14.09.2023).
5. Cardozier V. R. (1968) The Doctor of Arts Degree: A Review of the College-Teaching Question. *The Journal of Higher Education*, 5. 261-270. DOI: 10.1080/00221546.1968.11780282
6. Caduff, Corina and Wälchli, Tan. Introducing Literature in the Discourse of Artistic Research. *Artistic Research and Literature*. Brill, 2019. P. 1–9. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846763339_002 (accessed: 14.09.2023).
7. College Catalog 2023-2024 URL: <https://catalog.juilliard.edu/index.php>
8. C.V. Starr Doctoral Fellows Program URL: https://catalog.juilliard.edu/preview_entity.php?catoid=59&ent_oid=2874 (accessed: 14.09.2023).
9. Course Specification. Prof Doc Fine Art / University of East London. URL: <https://uel.ac.uk/sites/default/files/course-specification---prof-doc-fine-art.pdf> (accessed: 03.10.2023)
10. Doctor Artium Program / Artistic Research Center of mdw. URL: https://www.mdw.ac.at/ar_center/doctor-artium-program/ (accessed: 16.09.2023)
11. Doctor of Musical Arts / Eastman School of Music. University of Rochester. URL: <https://www.esm.rochester.edu/admissions/grad/dma/#composition> (accessed: 29.09.2023)
12. Doctoral Education – Taking Salzburg Forward: Implementation and New Challenges. 2016. URL: https://www.eua-cde.org/downloads/publications/2016_euacde_doctoral-salzburg-implementation-new-challenges.pdf (accessed: 09.09.2023).
13. Kottmann A. Reform of Doctoral Training in Europe: A Silent Revolution? *Reform of Higher Education in Europe* / Edited by J. Enders, H.F. de Boer and D.F. Westerheijden. University of Twente, The Netherlands. Sense Publishers, 2011. P. 29-43. URL: https://www.researchgate.net/profile/Harry-De-Boer/publication/281290136_Reform_of_Higher_Education_in_Europe/links/55e02a8808ae2fac4719643c/Reform-of-Higher-Education-in-Europe.pdf#page=35 (accessed: 19.10.2023).
14. Latimer, Marvin E., Jr. (2010). The Nation's First D.M.A. in Choral Music: History, Structure, and Pedagogical Implications. *Journal of Historical Research in Music Education*. 2010. Volume 32, Issue 1. P. 19–36. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F153660061003200103>.
15. Nelson, R. (2013). Introduction: The What, Where, When and Why of 'Practice as Research' In: Nelson, R. (eds) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan, London. P. 3-22. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137282910_1
16. Olmstead, Andrea. Juilliard: A History. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1999. 392 p.
17. Prof Doc FINE ART. Visual Arts / University of East London. URL: <https://uel.ac.uk/postgraduate/courses/prof-doc-fine-art> (accessed: 21.10.2023).

18. Taubman Howard. A Matter of Degree; Eastman School Sets Up Doctorate for Musicians // *The New York Times*. 1953. Oct. 25.

19. The «Florence Principles» on the Doctorate in the Arts / European League of the Institutes of the Arts (ELIA) URL: https://www.eaae.be/wp-content/uploads/2017/04/eaae_the-florence-principles.pdf (accessed: 10.09.23).

References

1. Bezghin O., Uspenska O. Metodичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва. *Kulturolohichna dumka*. 2022. № 21. С. 168-178. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178> [in Ukrainian].

2. Bezghin O. Florentiiski pryntsypy dlia pidhotovky doktora mystetstva. *Kulturolohichna dumka*. 2020. № 18. С. 147-155. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155> [in Ukrainian].

3. Yevdokymova N., Pavlov D. Kompozytory ta rezhysery – pro osvitu, multydystryplinarnist i kontseptsiiu «vidkrytoho tvoru». *The Ukrainians*. 2022. 8 лютого. URL: <https://theukrainians.org/hryhoriv-razumeiko/> (accessed: 25.05.2023) [in Ukrainian].

4. 06.00 Graduate Professional Curricula (MM, DMA). 06.03.05 Program of Study – General Information (DMA) / Eastman School of Music. University of Rochester. URL: <https://www.esm.rochester.edu/registrar/policy/06-00/#06.03.05> (accessed: 14.09.2023) [in English].

5. Cardozier V. R. (1968) The Doctor of Arts Degree: A Review of the College-Teaching Question. *The Journal of Higher Education*, 5. 261-270. DOI: 10.1080/00221546.1968.11780282 [in English].

6. Caduff, Corina and Wälchli, Tan. Introducing Literature in the Discourse of Artistic Research. *Artistic Research and Literature*. Brill, 2019. P. 1–9. DOI: https://doi.org/10.30965/9783846763339_002 [in English].

7. College Catalog 2023-2024 URL: <https://catalog.juilliard.edu/index.php>

8. C. V. Starr Doctoral Fellows Program URL: https://catalog.juilliard.edu/preview_entity.php?catoid=59&ent_oid=2874 (accessed: 14.09.2023) [in English].

9. Course Specification. Prof Doc Fine Art / University of East London. URL: <https://uel.ac.uk/sites/default/files/course-specification---prof-doc-fine-art.pdf> (accessed: 03.10.2023) [in English].

10. Doctor Artium Program / Artistic Research Center of mdw. URL: https://www.mdw.ac.at/ar_center/doctor-artium-program/ (accessed: 16.09.2023) [in English].

11. Doctor of Musical Arts / Eastman School of Music. University of Rochester. URL: <https://www.esm.rochester.edu/admissions/grad/dma/#composition> (accessed: 29.09.2023) [in English].

12. Doctoral Education – Taking Salzburg Forward: Implementation and New Challenges. 2016. URL: https://www.eua-cde.org/downloads/publications/2016_euacde_doctoral-salzburg-implementation-new-challenges.pdf (accessed: 09.09.2023) [in English].

13. Kottmann A. Reform of Doctoral Training in Europe: A Silent Revolution? *Reform of Higher Education in Europe* / Edited by J. Enders, H.F. de Boer and D.F. Westerheijden. University of Twente, The Netherlands. Sense Publishers, 2011. P. 29-43. URL: https://www.researchgate.net/profile/Harry-De-Boer/publication/281290136_Reform_of_Higher_Education_in_Europe/links/55e02a8808ae2fac4719643c/Reform-of-Higher-Education-in-Europe.pdf#page=35 (accessed: 19.10.2023) [in English].

14. Latimer Marvin E., Jr. (2010). The Nation's First D.M.A. in Choral Music: History, Structure, and Pedagogical Implications. *Journal of Historical Research in Music Education*. 2010. Volume 32, Issue 1. P. 19–36. DOI: <https://doi.org/10.1177%2F153660061003200103> [in English].

15. Nelson R. (2013). Introduction: The What, Where, When and Why of 'Practice as Research' In: Nelson, R. (eds) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan, London. P. 3-22. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137282910_1 [in English].

16. Olmstead, Andrea. Juilliard: A History. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1999. 392 p. [in English].

17. Prof Doc FINE ART. Visual Arts / University of East London. URL: <https://uel.ac.uk/postgraduate/courses/prof-doc-fine-art> (accessed: 21.10.2023) [in English].

18. Taubman, Howard. A Matter of Degree; Eastman School Sets Up Doctorate for Musicians. *The New York Times*. 1953. Oct. 25 [in English].

19. The «Florence Principles» on the Doctorate in the Arts / European League of the Institutes of the Arts (ELIA) URL: https://www.eaae.be/wp-content/uploads/2017/04/eaae_the-florence-principles.pdf (accessed: 10.09.23) [in English].

ART DOCTORAL PROGRAMS: FOREIGN EXPERIENCE

Rzhevskia, Maiia — Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies. Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (Kyiv, Ukraine)

The existence of various types of doctoral programs in the field of art, which have become an alternative to the training of doctors of philosophy, has been established. Features of artistic doctoral programs implemented in universities in the USA and European countries are defined. Their common features and main differences are highlighted. The programs for training doctors of musical arts at the Eastman School of Music and the Juilliard School,

as well as training for doctors of fine arts at the University of East London, were analyzed. The prerequisites for the formulation of the main principles of the implementation of doctoral art programs as a stage of the Bologna process are considered. The documents regulating reforms of doctoral education in modern Europe are characterized. The direction of the Artistic Research Doctorate program at the University of Music and Performing Arts, Vienna is determined.

Keywords: Doctor of Arts, Doctor of Musical Arts, artistic doctoral programs, higher art education.

UDC 378.22:7](477+73)

ART DOCTORAL PROGRAMS: FOREIGN EXPERIENCE

Rzhevskaya Maia — Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies. Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University (Kyiv, Ukraine)

Relevance of research. The introduction of fundamentally new programs in art educational institutions, intended for the training of doctors of arts, raises a number of questions for the participants of this process. Studying the experience of such programs help to understand the dynamics of the process that led to the current reform in the doctoral training, as well as provide useful information about the organization of the educational process.

Main objective of the study. The purpose of the article is to define the features of artistic doctoral programs implemented in universities in the USA and European countries, highlighting their common features and main differences.

The research methods. The method of analysis and comparative method, as well as the method of generalization, are applied.

Results and conclusions. The examination of several types of doctoral art programs, which have been practiced since the middle of the 20th century or continue to be implemented today in institutions of higher education in the USA and European countries, made it possible to single out some existing common features and trends. Artistic programs have emerged since their inception as an alternative to the research scholar (Ph.D.) training programs. Such programs are always focused on already acquired professional skills of talented artists who have proven their creative ability and are able to understand their own activity in the context of general artistic processes. All programs require free orientation in modern art.

The last twenty years have brought changes in this field (at least in the European educational space). Among the organizational ones, we note the unification of the general principles of building artistic doctoral programs, which makes some experts fear a potential loss of diversity. The content of the programs emphasizes the focus not just on modern art, but on its innovative manifestations. The process of implementation of the "Florentine principles" is at the initial stage, so the practice of training doctors of arts as the third level of higher education will require increased attention of practitioners and researchers.

Key words: Doctor of Arts, Doctor of Musical Arts, artistic doctoral programs, higher art education.

Надійшла до редакції 1.10.2023 р.

УДК 785.1:780.6.031.4](=161.2)(045)

ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ ВДОСКОНАЛЕННЯ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Цицирєв Віктор Миколайович – доцент, заслужений артист України, заст. декана факультету сценічного мистецтва, доцент кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків.
<https://orcid.org/0000-0003-3742-9153>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.705>
 teatralhdak@ukr.net

Охарактеризовано походження народного музичного інструментарію, еволюційну складову та конструктивну зміну ряду музичних інструментів, що широко використовується в рамках діяльності оркестру народних інструментів в Україні та в українській традиції. Саме на основі цього подається і розкривається питання вдосконалення народного музичного інструментарію за часів новітньої доби України. Також розглянуто питання походження музичних інструментів, що являють собою оркестрове наповнення.

Ключові слова: музичне мистецтво, професійні навички, народні інструменти, музика, народно-оркестрове виконавство, оркестрова діяльність, виконавська практика, інструменти.

Постановка проблеми та її актуальність. Актуальність теми дослідження викликана тим, що суттєво збільшився науково-дослідницький інтерес до діяльності оркестрів саме українських народних інструментів. Також помітно те, що промоція музичного мистецтва нашої країни стала дієвішою та

підкріпленою проектною діяльністю, зокрема в тандемі з митцями з різних країн та мистецьких інституцій. Питання походження народного музичного інструментарію і його вдосконалення також підіймаються в зв'язку з цим інтересом до українського оркестру народних інструментів. Зокрема з суто практичною метою, щоб розкрити всю амплітуду композиторської та виконавської майстерності, спрямованої саме на народні. Оскільки дослідження різних аспектів діяльності та різнобічного розвитку оркестрових колективів українських народних інструментів набирає обертів, цілком природним постає питання розгляду музичного інструментарію. Вдосконалення музичних інструментів дає змогу розвитку як виконавської майстерності, так і стимулює та пришвидшує розвиток композиторської діяльності в контексті здобутків національного музичного мистецтва. Видозміна музичних інструментів на сучасному етапі також потребує висвітлення і глибинного теоретичного дослідження через складність процесу реконструкції та аранжування історичних музичних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальну характеристику музичного інструментарію надає широке коло вітчизняних учених та теоретиків, особливо упродовж всього ХХ ст., а також продовжено цей рух загального висвітлення теми у ХХІ ст. Але паралельно з загальними дослідженнями історичного розвитку музичних інструментів були більш детальні наукові пошуки та дослідження еволюційних аспектів музичних народних інструментів від технічних характеристик до впливу на суспільно-культурне життя українців.

Серед відомих авторів, що вивчали історію народного музичного інструментарію були не лише теоретики-науковці, суто музикознавці, а й практики. Розглядаючи історичний контекст, варто зазначити те, що багато вітчизняних імен науковців і теоретиків (знакових для культурологічно-мистецького кола України) склали когорту перших дослідників, які вперше описали і вивчили українські народні інструменти. Так, серед них відомий український письменник, мистецтвознавець, бандурист і педагог Г. Хоткевич, що у 1930 р. написав книгу «Музичні інструменти українського народу». Ця книга була однією з перших спроб охарактеризувати українські народні інструменти не загально, а класифіковано та систематично. Вважається, що саме цей матеріал став поштовхом для розвитку українського народного інструментарію та його подальшого удосконалення. Серед інших знакових імен є і основоположник української класичної музики, відомий український композитор, педагог та громадський діяч М. Лисенко. У 1955 р. вийшла друком його книга «Народні музичні інструменти на Україні», де зібрано його тексти з будовою, устроєм та художньо-виражальними можливостями народних інструментів нашої країни.

Серед теоретиків, що цікавились темою музичних народних інструментів України відомі фольклористи та культурологи, мистецтвознавці та навіть історики. Серед них М. Сумцов, що підготував декілька великих публікацій, присвячених дослідженню народних музичних інструментів. Наприклад, у його роботі «Українські співці й байкари» (1910 р.) описуються особливості тих музичних інструментів, що побутували серед українського народу. В переліку цих музичних інструментів можна побачити як більш відомі сопілку, кобзу, бандура, бубон, цимбали, скрипку та ліру, знайшлося там місце опису також гусей, дуди, торбана та ін. Іншим відомим українським фольклористом був Д. Ревуцький, що охарактеризував та зробив короткий опис таких музичних інструментів як ліра, торбан, кобза, бандура, у своїй роботі «Українські думи та пісні історичні» (1919 р.). Важливим теоретичним матеріалом стають і музикознавчі праці відомого фольклориста Ф. Колесси, особливо його робота «Мелодії українських народних дум» (1978 р.).

Музикознавець В. Комаренко у книзі «Український оркестр народних інструментів» (1960 р.) подає опис характерних особливостей та теоретичне обґрунтування складу музичних інструментів в рамках діяльності народного оркестру української орієнтованості. Але найбільш яскраво теоретичні і практичні питання, пов'язані з темою музичних народних інструментів, подаються в матеріалах А. Гуменюка, що викладено у збірці «Українські народні музичні інструменти» (1967 р.). Схожими за змістовним наповненням є також праця М. Давидова «Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми)» (1998 р.) та раніше видана книга П. Іванова «Оркестр українських народних інструментів» (1981 р.). М. Давидов врахував працю свого колеги і у 2005 р. створив підручник «Історія виконавства на народних інструментах» (видання друге, доповнене вийшло за підтримки НМАУ ім. П.І. Чайковського у 2010 р. та розміщено у відкритому доступі в електронній бібліотеці «Культура України»), акцентувавши свою увагу саме на українській академічній школі виконавської майстерності. Також помітною роботою стала праця Л. Черкаського «Українські народні музичні інструменти» (2003 р.). Цей текст хоч і був написаний для широкого загалу читачів і рекомендований як посібник для викладачів музики в спеціальних та загальноосвітніх школах, але теоретики з українського інструментознавства активно почали використовувати у своїй роботі зі студентами вищих і середніх спеціальних навчальних закладів.

Окремі методичні матеріали та історичний контекст розвитку найцікавіших зразків музичних здобутків українського народу представлені в таких теоретичних роботах як статті В. Дейнеги

«Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів» (2002 р.) та Л. Шемет «Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України» (2015 р.), монографія Б. Водяного «Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування» (1993 р.).

У дисертаційному дослідженні О. Ільченка на тему специфіки народного інструментального мистецтва «Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства» (1996 р.) надається характеристика факторів розвитку народно-оркестрового виконавства і подається в стислому описі обґрунтування художніх основ специфічного народно-оркестрового виконавства та розглядаються на прикладі вдосконалення музичного інструментарію. Діяльність молодих вчених також спрямована на дослідження особливостей українських народних музичних інструментів. Варто згадати монографію Т. Сідлецької «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2009 р.).

Автор цієї статті також звертається до теми народних інструментів у своїй діяльності і має власні методичні розробки за темою доповіді. Зокрема у навчальному посібнику «Методичні засади обробки музичних творів для оркестру народних інструментів» (2006 р.) ним досліджуються аспекти вдосконалення народного музичного інструментарію.

Мета статті – визначити найбільш задіяний інструментарій в оркестрах народних інструментів та розкрити головні аспекти, пов'язані з існуванням цих засобів, а також визначити ключові моменти в рамках проблематики вдосконалення народного інструментарію.

Для досягнення поставленої мети першочерговим *завданням* постає дослідження найцікавіших зразків народного музичного інструментарію саме в контексті виконавської практики українського оркестру народних інструментів. Заради цього необхідно проведення аналізу і здійснення подальшого відбору найцікавіших зразків народного музичного інструментарію (які використовуються в українському оркестрі народних інструментів). Також фіксується загальний огляд та опис кожного з обраного переліку інструмента (спираючись на його конструкцію, факти з історії виникнення або характеристики звуку та ролі в музичному ансамблі тощо). Варто також дослідити технічні особливості гри на кожному з інструментів і коротко визначити їхні можливості та обмеження. Також як завдання постає питання підготовки результатів дослідження для подальшого використання в практиці виконавців та для сприяння розвитку української музичної культури в цілому.

Методологія дослідження. Серед застосованих підходів і методів обрано саме той дослідницький інструментарій, що дозволяє розкрити тему статті та виходячи з поставленої мети дослідження. Так, структурно-функціональний метод використано заради розгляду елементів дослідження з точки зору їхньої функції, ролі, прояву того, як окремі елементи взаємопов'язані між собою. Метод соціокультурної детермінації застосовано для аналітики народного музичного інструментарію, з урахуванням соціокультурних факторів, що визначають еволюційний рух та просування певних груп музичних народних інструментів. Найбільш широко задіяно в культурологічному підході історико-генетичний метод. Цей метод застосовувався для розкриття питання, що саме важливо з точки зору виникнення певного музичного інструментарію і його розвитку.

Наукова новизна. Через аналітичний виклад у даній роботі доведені уявлення про форми застосування музичного інструментарію в оркестрі народних інструментів. Також окрім фіксації історичних етапів розвитку, розкриваються питання вдосконалення та популяризації ряду аутентичних музичних інструментів. Поєднання історичного контексту і функціонального опису розкриває собою наукову новизну в рамках модернізації та промоції народного інструментарію.

Вклад основного матеріалу дослідження. Музична культура нашої країни сприяла широкому розквіту різних видів народного самобутнього мистецтва. Це проявлялось як у виконавській майстерності, так і в процесі виготовлення музичного інструментарію. Окремо постає питання ансамблевої музичної культури України, де широко використовується значна кількість народних музичних інструментів.

Має напрям традиційних українських музичних інструментів і тригерні питання, зокрема проблему, через яку багато самобутніх інструментів вважалися певний час повністю вибулими з ужитку чи навіть зниклими. Це відбулося через те, що є певна прихильність до окремих інструментів та груп при формуванні сучасних оркестрів народних інструментів. Якщо в радянській період і на початку незалежної України це було зумовлено обмеженістю виготовлення таких музичних інструментів, то сьогодні постає питання відсутності майстерності виконавців на певних народних інструментах та традиції передачі знань за цим напрямом. Тому нагальною потребою постає також і вивчення історії народного музичного інструментарію, як важливої складової матеріальної культури українського народу.

Українські народні музичні інструменти представлені трьома основними групами: різноманітні ударні інструменти, категорія духових інструментів, та найбільш закріплені в академічній виконавській школі струнні інструменти. Особливо яскраво це можна побачити в інструментальних ансамблях, про які

вперше згадується в нашій країні з кінця XVII – початку XVIII ст., а саме відомих під назвою Троїсті музики. У складі такого колективу були, зазвичай, задіяні або скрипка, басоля (бас) та бубен (у центральних областях), або у західних областях скрипки, цимбал та бубна. Такі колективи виконували функцію фонового забарвлення побуту життя селянства та грали переважно танцювальні і пісенні мелодії [13].

Через те, що історія виникнення народного музичного інструментарію, професійного становлення як самостійного напрямку та подальшого розвитку завжди тісно пов'язано із загальним процесом розвитку української музичної культури, варто чітко сформулювати теоретичні характеристики кожної складової частини. В процесі вдосконалення народного музичного інструментарію варто надати вичерпну характеристику кожного інструмента, а також матеріали, в яких буде показано технічні можливості інструменту та зазначено точний опис всіх наявних та художньо-виражальних засобів, доречно буде розкриття вузько направлених матеріалів типу прийоми гри на ньому тощо. Важливо знати й історичний контекст появи та подальшого розвитку кожного виду музичних інструментів. Звичайно, що зробити зараз це в рамках однієї статті вкрай складно, але охарактеризувати найбільш залучені інструменти в сьогоднішніх колективах оркестрів народних інструментів варто.

Система музичних інструментів за класифікацією Г. Хоткевича поділяється на три розділи: струнні, духові й ударні інструменти [16]. Тим самим Хоткевич зробив свою версію відомої наукової концепції класифікації музичних інструментів відомої під назвою «Класифікація Горнбостеля-Закса» і в якій музичні інструменти були поділені на чотири групи за єдиною категорією і залежно від джерела звуку (самозвучні, перетинкові, духові, струнні). Але Г. Хоткевич не позбавився від перетинкових (або мембранних за іншою назвою) інструментів, зробивши в своїй класифікації всередині ударних групування на окремо ідіофони і мембранофони.

Теоретики-музикознавці обґрунтовано довели той факт, що спочатку музичні інструменти мали все ж таки прикладне значення і виконували утилітарну побутову функцію. Особливо яскраво це помітно при вивченні найдавніших музичних інструментів, а саме – ударних. Вони були задіяні не лише як музичні інструменти в канонічному своєму значенні, а мали інші додаткові функції.

Окреслюючи таку рису, утилітарність – саме тут варто згадати весь напрям музичного інструментарію, де джерелом звуку стає сам корпус або його окрема частина. Це ідіофони, або самозвучні інструменти. Як видно з назви, їх виготовляють із матеріалу, що може видавати характерний звук. Такими матеріалами є деревина, метал; можна виготовляти з каменю тощо. Умовними «праотцями» таких інструментів є знаряддя епохи палеоліту. Саме і той період, більш відомий, як давньокам'яний вік (80 тис. – 13 тис. років тому), з'явилися кістяні, дерев'яні та навіть кам'яні об'єкти музичного характеру, що використовувались як інструменти для подачі сигналів громаді, наприклад для одночасного об'єднання зусиль під час різних трудових процесів. Ці об'єкти практично не мають додаткового вдосконалення. Серед і нині відомих речей побутового вжитку такі як дошки, металеві рейки, пластини і вироби типу підков, дзвони тощо. Поділ ідіофонів відбувається залежно від способу звуковидобування. Існує три загальних напрями ідіофонів – щипкові, ударні та фрикційні.

Найчисленнішою групою є саме ударні ідіофони, представлені самозвучними об'єктами, де звук народжується завдяки удару або самого предмета об інший, або взаємодія якоїсь рухомої частини на весь предмет чи звук створюється в процесі струшування чи при обертанні знаряддя з особливим відлунням. До таких ідіофонів належать тарілки, трикутники, різноманітні дзвони, бубончики, брязкальця, торохкала, калатала. Саме до цієї категорії належать знані етнографами за побутовими якостями рубель із качалкою, підкови, било та ін.

Найбільш популярними з ударних інструментів є тарілки. Їх в якості ударних музичних інструментів використовували далеко за межами України, в таких країнах як Китай, Японія, в ритуальній системі Бірми та навіть Єгипту. З щипкових інструментів найбільш відомою є дрімба, знайома багатьом також під своєю іншою назвою – варган [17]. Дрімба, як музичний інструмент, раніше була розповсюджена по всій Україні, а зараз набула найбільшого поширення у світі як музичного інструменту народної спрямованості. Сьогодні, завдяки популяризації традицій народного музичного мистецтва дрімба відома за своїм практичним використанням у гуцульському побуті, де грати на цьому інструменті вчать змалечку. Може мати вигляд, як маленька металева дужка або підкова та бути з одним або двома язичками. Саме ці язички притискають до зубів або до губ для гри. Звуковий будова відбувається завдяки щипанню язичка до видавання резонуючих звуків. Отримане звучання може коригуватись виконавцем завдяки положення рота та направленості дихання. Тоді в процесі використання на виході утворюється своєрідна вібрація. Виготовленням цього інструменту займалися професійні ковалі, але зараз все більше майстрів, що виготовляють цей інструмент з майже підручних матеріалів. З одного боку, це надає вдосконалення інструменту, але з іншого –

відбувається зменшення специфіки, інструмент набуває не притаманних рис звучання. Цей інструмент і сьогодні продовжують застосовувати у народних хорах Гуцульщини і Закарпаття.

Ще один вид, який за класифікацією Горнбостеля-Закса існує як самостійний, а у Г. Хоткевича як підвид ударних – це перетинкові інструменти, де джерелом звука є натягнута перетинка або мембрана. В якості матеріалу можливо було використовувати різноманітні міхури, шкіру, плівки тощо [12]. Саме мембранні інструменти були найпершими рукотворними музичними інструментами. Цей вид широко використовувався у культових заходах, обрядах, окремо був задіяний у військовій справі як форма організації війська в походах чи передача важливих сигналів оповіщення. Основу мембранофонів складають відомі українській традиції такі музичні інструменти як бубон, барабан та литаври. За способом звуковидобування вони також мають розподіл на три види: ударні, мирлитони та фрикційні. Важливо для української музичної історії те, що перетинкові інструменти з'явилися в Україні і активно розвивалися ще за часів Київської Русі.

Найдавнішим із цього напрямку можна вважати бубон (решето). Вважається, що головним завданням в оркестрі у бубна стає утримання темпоритмічності, підкреслення синкопів, та влучне надавання відповідного звукового колориту. Подібним за характеристиками є ще один музичний інструмент – бугай, проте виникнення його прослідкувати доволі складно і він майже не залучений в оркестровій системі. Свою назву інструмент отримав завдяки птахи, що мешкає в очеретах та має басовий звук. Виглядає бугай подібно до бубна, хоча це діжка з натягнутою шкірою і додатковим декоративним практично задіяним елементом у вигляді хвоста з кінського волоса. За цей хвіст музикант смирає вологими руками. За розміром має також виокремлення у вигляді цеберка і бербениці. Нині здебільшого використовується в ансамблях вуличних музик Закарпаття.

Найбільш відомий за воєнним використанням музичний інструмент, що навіть входив до клейнодів Запорізької Січі – це литаври. Вони були різних розмірів, є приклади коли в литаври могли бити одночасно до вісьмох чоловік і навіть більше. З поширенням традиції народних ансамблів, і ставши традицією з другої пол. ХХ ст. литаврами комплектувались майже усі професійні народно-інструментальні колективи [5].

Новим етапом стала поява духових інструментів (аерофонів), що слугували вже більш складним засобом зв'язку. Вони, як і ударні інструменти, також мають дуже давню історію. І саме ця категорія найбільше зазнала вдосконалення в функціональному виготовленні. Музикознавці та дослідники технології виготовлення музичних інструментів поділяють духові інструменти за способом звуковидобування. На сьогодні основними є розподіл на три підгрупи: флейтові (лабіальні), амбушюрні (мундштукові) та язичкові (лінгвальні).

Цей вид описаний науковцями докладно, проте є і специфічні майже позабуті зразки. Як то флюяра, інструмент, що був одним із найулюбленіших у звичайних жителів українських гір та вівчарів. Гуцульська традиція долучає мотиви флюяри в свої обрядові заходи (від поховання до весілля). Цікавим є і те, що в залежності від своїх розмірів у цього інструмента видозмінюється діапазон звучання. Цей інструмент має перспективу вдосконалення для використання в сучасних музичних форматах [3].

І третім, якісно новим, найближчим до нас у часі періодом в розвитку музичного інструментарію народного спрямування стала поява ще більш складної системи струнних інструментів (хордофонів). Прототипом струнних інструментів була звична багатьом річ – лук із туго натягнутою тятивою. Оскільки ці інструменти одні з перших набули слави поза теренами України – розвиток і вдосконалення цього напрямку музичного інструментарію доповнювався практиками інших культур. Але все ж таки цей напрям лишив в собі унікальну характерність народного музикування саме в українській традиції [1].

Струнні інструменти поділяються за технікою збудження коливань струни. Це може відбуватись завдяки гри смичком, щипів та ударів. Відповідно до цього струнні інструменти розрізняють на смичкові, ударні та щипкові. У смичкових хордофонів звук виникає шляхом коливань від водіння по струнах смичком, колесом тощо. До них в народній традиції належать скрипка, контрабас, ліра, басоля, козобас (бийкоза). У струнно-ударних музичних інструментів завдяки удару по струнах паличками створюється звуковидобування. В оркестрі народних інструментів цей вид представлений цимбалами. Натомість звуковидобування у щипкових хордофонів створюється завдяки щипків пальцями або плектром. Яскравими представниками цього виду є кобза, бандура, гуслі та торбан.

Духові та струнні музичні інструменти задовольняли не лише технічні музичні потреби на кшталт оповіщення чи залучення в ритуалах, а були направлені більше на духовні потреби народу. Тому можна зробити висновок, що на процес як виникнення, так і подальшого розвитку та удосконалення вплинув безпосередньо процес технічного, культурного та навіть економічного розвитку людства загалом і окремих регіонів. Саме за тим, як на конкретних територіях відбувались ці процеси і класифікація

музичних інструментів відбувалась за фактором так званого місце простору. І зараз існує система класифікації музичних народних інструментів на загальнонаціональні та регіональні.

Вдосконалення інструментів народних форм відбувається двома шляхами – через майстерність самого майстра і його інструментів для виготовлення, або через потребу саме музичної виконавської специфіки. Така форма вдосконалення зазвичай відбувається через намагання наблизити до сучасності певний історичний музичний матеріал або придати сучасним творам автентичного виконання при додатковій підтримці сучасних музичних інструментів.

Висновки. Розглядаючи музичний інструментарій оркестру народних інструментів, як характерної для українського національного музикування форми творчого існування, варто зазначити, що дослідження його походження, еволюційної складової та окреслення конструктивних видозмін підкреслює важливість зберігання та вдосконалення через сприйняття цієї форми українського музикування як духовного надбання нації. Українська музична культура історично сприяла формуванню народного музичного інструментарію та розвитку виконавської майстерності. Це відображено в створенні музичних ансамблів і культурних традиціях.

Українські народні музичні інструменти залишаються важливим елементом культурної спадщини та грають значну роль у сучасних виконавських практиках, сприяючи збереженню і розвитку української музичної ідентичності. Оскільки українці мали фонову музику для кожної життєвої події та застосовували музичний супровід щоб організувати свою працю і зробити тим самим процес більш ефективним – саме народні інструменти надавали те забарвлення та доповнювали побутове життя нашої країни. Утилітарність деяких музичних інструментів виявляється у їхній здатності генерувати звук без використання струн чи духових систем. В давньокам'яному віці з'явилися кістяні, дерев'яні та кам'яні музичні інструменти, які використовувалися для подачі сигналів громаді та координації праці під час трудових процесів.

Історія музичних інструментів України свідчить про періоди, коли деякі інструменти вважалися втраченими через втрату можливості їх виготовлення та виконавської майстерності. З метою збереження та відновлення українського народного музичного інструментарію та передачі знань наступним поколінням, важливо проводити докладне дослідження історії цих інструментів і розвивати відповідні музичні традиції та виконавську майстерність. Розуміння історичного контексту створення та розвитку музичних інструментів є ключовим аспектом дослідження народного музичного інструментарію та сприяє глибшому розумінню їхньої ролі в українській музичній культурі, а також допомагає вдосконалювати їх для сучасних виконавських колективів і оркестрів народних інструментів. Хоча термінологія визначення оркестру народних інструментів в теоретичних матеріалах має застосування у ставленні до періоду радянської традиції великих музичних колективів, але характеристика самих музичних інструментів подається з моменту їх виникнення. Крім музикознавців-теоретиків, до опису музичних інструментів залучались до опису окрім музикознавців-теоретиків ще й культурологи, етнографи та фольклористи.

Визначення важливості історії музичних інструментів сприяє кращому розумінню їхнього внеску в культуру та традиції різних народів, а також розкриває їхнє використання в музичних практиках. Проте, проблема вдосконалення музичного інструментарію залишається відкритою і певною мірою не вирішенню саме через брак глибинних розглядів кожного окремого музичного інструменту, враховуючи його історію виникнення, особливості звуковидобування та трансформацію з іншими музичними інструментами, а також залучення в творах українських композиторів минувшини і сучасності.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали дослідження є підґрунтям для практичного процесу вдосконалення музичного народного інструментарію, не втрачаючи зв'язок з історичним надбанням за цією темою та залишаючись в рамках специфіки музичної категорії народного мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Окреслена тема і напрям дослідження оркестру українських народних інструментів має перспективу як більш глибинного дослідження, так і в контексті розгляду народно-інструментальні музичної традиції. Наприклад, серед перспективних напрямів подальшого розвитку теми є вивчення історії практичного використання народних інструментів в українській музичній культурі. Також значимим є визначення і опис з ґрунтовними доказами ролі і окремих музичних інструментів (як в історичному контексті, так і у сучасних виконавських практиках українського народного оркестру).

На основі статті можна розпочати порівняння інструментів за їхніми звуковими характеристиками та можливостями в контексті музичного виконання. Науковці та дослідники можуть збільшити описову базу музичного інструментарію, а студенти-початківці доповнити практичними прикладами застосування та модернізації народних музичних інструментів в нинішньому музичному просторі України. Є потреба також в дослідженні творчих біографій тих майстрів, що безпосередньо вдосконалювали народні

інструменти. Доречним в рамках обраної теми буде питання розгляду можливостей використання та пошуку інноваційних підходів до покращення музичних інструментів у виконавській практиці.

Список використаної літератури

1. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: дис...канд. миств.: 17.00.03. Київ, 1993. 156 с.
2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ : Наук. думка, 1967. 241 с.
3. Давидов М. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 74-79.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.]. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. 420 с.
5. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2002. Вип. 22: *Музичне виконавство*. Кн. 8. Київ, С. 119-129.
6. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Муз. Україна. 1981. 110 с.
7. Колеса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ, 1978. 95 с.
8. Колеса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С. Грици. Київ, 1970. 592 с.
9. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів. Київ, 1960. 82 с.
10. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Передмова М. Щоголя. Київ, 1955. 62 с.
11. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Київ, 1919. 300 с.
12. Сідлецька Т. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія. Вінниця : ВНТУ. 2009. 184 с.
13. Сумцов М. Українські співці й кобзарі. Харків, 1910. 19 с.
14. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930. 288 с.
15. Цицирев В. Методичні засади обробки музичних творів для оркестру народних інструментів: Навч. посіб. / Харк. держ. акад. культури, 2006. 76 с.
16. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с. (Народні джерела).
17. Шемет Л. Народні музичні інструменти в традиційно-побутовій культурі Слобідської України. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. (2015). Харків : ХДАК, 2015. Вип. 51. 236 с.

References

1. Vodiany, B. Narodna instrumentalna muzyka Zakhidnoho Podillia: problema evoliutsii tradytsiinykh form muzykuvannia // Dys. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv, 1993. 156.
2. Humeniuk A. Ukrainian folk musical instruments. Kyiv : Scientific thought, 1967. 241 p.
3. Davydov M. (1998). Folk-instrumental culture of Ukraine (achievements and problems). *Ukrainian musicology. Issue. 28*. Kyiv, 1998. P. 74-79.
4. Davydov M. History of performance on folk instruments. (Ukrainian Academic School): tutor. [for higher and among music education acc.]. Kyiv : NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 2005. 420 p.
5. Deinega V. Musical instruments as an indicator of the specificity of an orchestra of folk instruments. *Scientific Bulletin of P.I. Tchaikovsky National Academy of Sciences. Issue 22: Musical performance*. Кн. 8. Kyiv, 2002. P. 119-129.
6. Ivanov P. Orkestr ukrainskykh narodnykh instrumentiv. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1981. P. 110.
7. Kolesa F. Melodii ukrainskykh narodnykh dum. Kyiv, 1978. P. 95.
8. Kolesa F. Muzykoznavchi pratsi / Pidhot. do druku, vstup. stattia i prym. S. Hrytsy. Kyiv, 1970. 592.
9. Komarenko V. Ukrainskyi orkestr narodnykh instrumentiv. Kyiv, 1960. 82 p.
10. Lysenko M. Narodni muzychni instrumenty na Ukraini / Peredmova M. Shchoholia. Kyiv, 1955. 62 p.
11. Revutskyi D. (1919). Ukrainski dumy ta pisni istorychni. Kyiv, 1919. 300 p.
12. Sidletska T. Kulturno-istorychna evoliutsiia ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv: monohrafiia. Vinnytsia : VNTU, 2009. 184 p.
13. Sumtsov M. Ukrainski spivtsi y kobzari. Kharkiv, 1910. 19 p.
14. Khotkevych H. Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Kharkiv, 1930. 150 p.
15. Tsytsyriev V. (2006). Methodical principles of processing musical works for an orchestra of folk instruments: Teaching. manual / Hark. state Acad. cultures Kh., 2006. 76 p.
16. Cherkaskiy L. Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv : Tekhnika. (Narodni dzherela), 2003. 264 p.
17. Shemet L. Narodni muzychni instrumenty v tradytsiino-pobutovii kulturi Slobidskoi Ukrainy. *Kultura Ukrainy. Seria : Mystetstvoznavstvo: zb. nauk. pr. M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. derzh. akad. kultury; za zah. red. V. M. Sheika*. Kharkiv : KhDAK. 2015. Vyp. 51, 236 p.

GENERAL QUESTIONS IMPROVEMENT OF FOLK MUSICAL INSTRUMENTS WITHIN THE ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN FOLK INSTRUMENT ORCHESTRA

Tsytsyriev Victor – Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Deputy Dean of the Faculty of Theatre Arts, Associate Professor of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, city of Kharkiv

The origin of folk musical instruments, their evolutionary component, and the structural changes of several musical instruments widely used within the activities of the Ukrainian Folk Instrument Orchestra are described. Based

on this, the issue of improving the folk musical instruments during the times of Independent Ukraine is addressed. The origins of musical instruments that constitute the orchestral repertoire are also discussed.

Key words: music, musical art, folk and orchestral performance, orchestra activity, performance practice, folk instruments, professional skills.

UDC 785.1:780.6.031.4](=161.2)(045)

GENERAL QUESTIONS IMPROVEMENT OF FOLK MUSICAL INSTRUMENTS WITHIN THE ACTIVITIES OF THE UKRAINIAN FOLK INSTRUMENT ORCHESTRA

Tsytsyriev Victor – Associate Professor, Honoured Artist of Ukraine, Deputy Dean of the Faculty of Theatre Arts, Associate Professor of the Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, city of Kharkiv

The purpose of the study is to determine the future potential of the professional development of the audiovisual field in Ukraine, as well as the possibilities of introducing innovative methods into the educational process of students studying audiovisual arts based on the experience of European countries.

Relevance of the research topic. Ukraine is currently experiencing a certain wave of interest in the activities of namely Ukrainian folk instruments orchestras. This is caused by the more effective promotion of our country's music art, supported by project activities specifically in collaboration with artists from various countries and artistic institutions. The issue of folk musical instruments origin and their improvement is also raised in connection with this interest in the Ukrainian folk instrument orchestra., particularly, with the purely practical value.

Purpose of revealing of the article is to determine the most used instrumentation in folk instrument orchestras and to reveal the main aspects related to the existence of these instruments. Also to determine the key points in the framework of the problem of improvement of folk instruments.

Research Methodology. Among the applied approaches and methods, the research instrumentarium was carefully chosen to address the article's topic and align with the research objectives. The structural-functional method was employed to examine the elements of the study interms of their function, role, and how individual components are interrelated. The sociocultural determinism method was used to analyse the folk instrumentarium, taking into account the sociocultural factors that shape the evolutionary movement and advancement of specific groups of musical folk instruments. The historical-genetic method was extensively utilized in the cultural approach. This method was applied to explore the question of what is important from the perspective of the emergence and development of a certain musical instrumentarium.

The results. When considering musical instruments of the specific form of Ukrainian national music, namely the folk instrument orchestra, it is worth noting that the research of its origins, evolutionary components, and delineation of meaningful modifications emphasizes the importance of preserving and improving through the perception of this form of Ukrainian music as a spiritual heritage of the nation. Ukrainian musical culture has historically contributed to the formation of folk musical instruments and the development of performance skills. This is reflected in the creation of musical ensembles and cultural traditions.

Ukrainian folk musical instruments remain an important element of cultural heritage and play a significant role in modern performing practices, contributing to the preservation and development of Ukrainian musical identity. Since Ukrainians had background music for every life event and used musical accompaniment to organize their work thus making the process more efficient, folk instruments provided the color and complemented the everyday life of our country. The utilitarian nature of some musical instruments is manifested in their ability to generate sound without the use of strings or wind systems. In the Paleolithic age, bone, wooden and stone musical instruments appeared, which were used to signal the community and coordinate work during labor processes.

The history of musical instruments of Ukraine shows the periods when some instruments were considered lost due to the loss of the possibility of their manufacture and performance skills. In order to preserve and restore Ukrainian folk musical instruments and transfer knowledge to the next generations, it is important to conduct a detailed study of the history of these instruments and develop relevant musical traditions and performance skills. Understanding the historical context of the creation and development of musical instruments is a key aspect of the study of folk musical instruments and contributes to a deeper understanding of their role in Ukrainian musical culture, as well as helps to improve them for modern performing groups and orchestras of folk instruments. Although the terminology defining the folk instrument orchestra in theoretical materials is applied in relation to the period of the Soviet tradition of large music groups, the characteristics of musical instruments themselves is presented from the moment of their emergence. In addition to musicologists-theoreticians, cultural researchers, ethnographers, and folklorists have also been involved in describing the musical instruments.

Determining the importance of the history of musical instruments contributes to a better understanding of their contribution to the culture and traditions of different peoples, and also reveals their use in musical practices. However, the problem of improving musical instruments remains open and to some extent unresolved because of the lack of in-depth examinations of each individual musical instrument, taking into account its history of emergence, peculiarities of sound production, and interaction with other musical instruments, as well as the inclusion in works by the Ukrainian composers of the past and present.

Scientific novelty. Through an analytical presentation, this work proves the ideas about the forms of use of musical instruments in the orchestra of folk instruments. Also, in addition to recording the historical stages of development, the issues of improvement and popularization of a number of authentic musical instruments are revealed. The combination of historical context and functional description reveals a scientific novelty within the framework of modernization and promotion of folk instruments.

Practical significance of the obtained results lies in the fact that the research materials serve as a basis for the practical process of improving the folk musical instrument, maintaining connection with the historical heritage in this field and staying within the framework of the specificity of the folk art musical category.

The topic considered in this article has the potential for both further in-depth research and exploration within the context of the folk instrumental music tradition. Professional researchers can expand the descriptive base of the musical instrument, and beginner students can supplement it with practical examples of the application and modernization of folk musical instruments in the current musical space of Ukraine.

Prospects for further research. The outlined theme and research direction of the orchestra of Ukrainian folk instruments has the prospect of both a more in-depth study and in the context of consideration of the folk-instrumental musical tradition. For example, among the promising directions of further development of the topic is the study of the history of the practical use of folk instruments in Ukrainian musical culture. Also significant is the definition and description with thorough evidence of the role of individual musical instruments (both in the historical context and in the modern performing practices of the Ukrainian folk orchestra).

Based on the article, you can start comparing instruments according to their sound characteristics and capabilities in the context of musical performance. Scientists and researchers can increase the descriptive base of musical instruments, and beginner students can add practical examples of the use and modernization of folk musical instruments in the current musical space of Ukraine. There is also a need to research the creative biographies of those masters who directly improved folk instruments. The question of considering the possibilities of using and finding innovative approaches to improving musical instruments in performing practice will be relevant within the chosen topic.

Key words: music, musical art, folk and orchestral performance, orchestra activity, performance practice, folk instruments, professional skills.

Надійшла до редакції 22.11.2023 р.

Розділ IV. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

Part IV. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

УДК 745/749:628.9

ДЕТЕРМІНАНТИ ВПЛИВУ ОПТИЧНОГО ВИПРОМІНЮВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ДІАПАЗОНУ НА СВІТЛОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ В КОНТЕКСТІ ЙОГО ДИЗАЙНУ

Коваль Лідія Михайлівна – доктор технічних наук, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-7324-0377>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.706>
likocolor@gmail.com

Висвітлюється питання щодо вибору доцільних способів управління системою освітлення шляхом виявлення в контексті дизайну світлового середовища основної детермінанти впливу на нього; виокремлено такі рівні впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на середовище: детермінанта візуального сприйняття кольору і форми (виявляється в: рівні візуальної продуктивності; рівні та ступені концентрації уваги; швидкості сприйняття і обробки візуальної інформації; усвідомленому естетичному задоволенні від сприйняття візуальної інформації); детермінанта природних циклів життєдіяльності живих істот (виявляється в: забезпеченні циклу сну/бадьорості; забезпеченні циркадного регулювання фізіологічних процесів; психологічному впливі на емоції, настрій і почуття життєрадісності).

Ключові слова: дизайн світлового середовища; оптичне випромінювання візуального діапазону; детермінанта візуального сприйняття кольору і форми; детермінанта природних циклів життєдіяльності.

Постановка проблеми. Однією з базових основ сучасного світлового дизайну є ергономічний аспект або психофізіологічний вплив світла на людину. Тому, розглядаючи з позицій технічної естетики дизайн світлового середовища приміщень, у першу чергу треба враховувати показник його комфортності для користувача. Нині світловий режим вважається не лише засобом забезпечення візуального комфорту, але й одним із потужних факторів, здатних викликати функціональні перебудови в організмі людини і, зокрема, в обміні речовин. Проте, повне науково-обґрунтоване уявлення про комплексний вплив світлового середовища на людину ще не сформовано.

Відкриття наявності в сітківці людини гангліозних клітин [7] та механізму їх функціонування (циркадний ритм [11]) актуалізувало потребу у визначенні детальних рекомендацій щодо можливого використання на побутовому рівні світлового впливу для покращення здоров'я та самопочуття людини. Сучасною тенденцією оцінки доречності будь-якого способу освітлення є врахування фізичних властивостей світла, які по-різному впливають на дві біологічні системи людини візуальну та циркадну [4; 81]. Вважається, що ефективним методом підтримки циркадного ритму є оптимізація рівнів природного освітлення, а у випадках його недостатньої кількості – доповнення світлом штучних джерел [2].

Таке доповнення можливе за умови забезпечення необхідного світлового спектра та колірної температури штучного освітлення, керування змінною динамікою якого відбувається за допомогою інтелектуальних систем управління [8]. Проте, досліджень доцільних шляхів керування такими системами, залежно від пріоритетної націленості їх впливу на візуальну або циркадну системи людини, ще не проводилося. У цьому контексті можна припустити, що доцільні способи управління системою освітлення обумовлюються основною детермінантою впливу світла (оптичного випромінювання візуального діапазону) на середовище. Відповідно, визначення цієї взаємозалежності є актуальним завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні більшість видань, присвячених енергоефективності освітлення, акцентують свою увагу на забезпеченні її належного рівня без шкоди якості освітлення [9, 10]. Вважається, що подальший розвиток і удосконалення якісного дизайну штучного освітлення визначається сучасною різноманітністю наукових напрямів із вивчення не візуального впливу світла на організм людини та широкими дослідженнями його впливу на синхронізовану із сонячним добовим циклом циркадну систему [5]. У цьому напрямі останні декілька років особливого поширення набув термін «орієнтоване на людину» освітлення (Human Centric Light) [2; 6], стосовно освітлення, що відповідає індивідуальним умовам життя та роботи користувача в будь-який час, задовольняючи не лише візуальні вимоги, але й впливаючи на людину емоційно та біологічно [6].

Загалом, перехід суспільства до цифрових технологій в освітленні – це зміна парадигми, що відбувається швидкими темпами і стосується не лише візуального сприйняття та енергетичної ефективності, але й оптимізації біологічного та емоційного впливу світла [6]. Практична апробація положень щодо біологічно ефективного та «орієнтованого на людину» освітлення на рівні втілених проєктів здебільшого стосується медичних закладів [3], включно з будинками для літніх людей [2], та шкільних приміщень [4]. Освітлювальна промисловість кількох останніх років орієнтована на створення продуктів, здатних позитивно впливати на циркадний ритм людини. Ці результати можуть бути використані для вдосконалення систем штучного освітлення, спрямованих на відтворення природної динаміки денного світла за допомогою автоматизованих систем контролю, які самостійно враховують час доби протягом року [7]. Сучасні програми управління динамічним освітленням використовують переважно зміни освітленості та колірної температури [1; 8].

Висвітлені в даній публікації питання попередньо розглядалися автором у межах дисертаційного дослідження [12], що виносилося на захист у вигляді рукопису. У наукових періодичних виданнях матеріали статті раніше не публікувалися. Основні положення цього дослідного напрямку перероблено і доповнено, порівняно з відповідною частиною дисертації.

Метою публікації є визначення доцільних способів управління системою освітлення на основі виявлення основної детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на світлове середовище в контексті його дизайну.

Вклад основного матеріалу дослідження. Зовнішній, відносно оболонки будівлі, простір – це циклічно мінливе світлове середовище, що складається з множини об'єктів і безперервно впливає на візуальне сприйняття людини. Цей вплив умовно можна поділити на три складові:

- 1) Вплив світла (оптичного випромінювання візуального діапазону), що надходить безпосередньо від джерел, і світла, відбитого від об'єктів (їх колір).
- 2) Вплив форми, структури і властивостей матеріалу (текстури) об'єктів.
- 3) Вплив семантичного (сислового) значення об'єктів.

Серед цих трьох складових світло є тією ланкою, яка поєднує зовнішній простір із внутрішнім простором будівлі, *за умов схожих властивостей світла всередині і ззовні приміщення*. На сучасному рівні розвитку освітлювальних систем робляться лише перші кроки, спрямовані на досягнення такого гармонійного поєднання. Тому, для ілюстрації важливості цих кроків доречно навести приклад з іншої галузі чуттєвого сприйняття людини. Так, у межах помірною клімату особлива комфортність середовища відчувається в період, коли на вулиці фіксується найбільш сприятливий температурний режим, тотожний температурному режиму в приміщенні. За таких умов, при переході зсередини будівлі назовні та навпаки, не відчувається перепад температур і на рівні тактильного сприйняття – і зовнішній, і внутрішній простори складають єдине середовище.

Схожого ефекту, але на рівні візуального і циркадного сприйняття, можна досягти, створивши такі умови освітлення всередині приміщення, за яких, при переході між зовнішнім і внутрішнім простором, якісна різниця між відповідними світловими середовищами майже не відчуватиметься. Тоді, і приміщення будівлі, і природне середовище стануть єдиною світловою системою, а відчуття особливої комфортності освітлення в приміщенні забезпечуватиметься завдяки трактуванню його середовища як логічного продовження і невід'ємної складової зовнішнього простору. Однак, динаміка зміни природного освітлення відбувається за межами волі людини і не може бути керована послідовністю свідомих дій суб'єкта. Цей факт означає, що на шляху наближення властивостей штучного світлового середовища до властивостей природного освітлення треба враховувати його фоновий вплив на людину, поза межами її свідомого керування.

Отже, на основі аналізу останніх досліджень і публікацій в контексті технічної естетики та дизайну, дотичних до тематики статті, можна виокремити основні детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на середовище:

- 1) Детермінанта візуального сприйняття кольору і форми.
- 2) Детермінанта природних циклів життєдіяльності живих істот.

Для людини *детермінанта візуального сприйняття кольору і форми* виражається в:

- 1) Рівні візуальної продуктивності.
- 2) Рівні та ступені концентрації уваги.
- 3) Швидкості сприйняття і обробки візуальної інформації.
- 4) Усвідомленому естетичному задоволенні від сприйняття візуальної інформації.

Детермінанта природних циклів життєдіяльності людини в першу чергу виражається в:

- 1) Забезпеченні циклу сну/бадьорості.

- 2) Забезпеченні циркадного регулювання фізіологічних процесів.
- 3) Психологічному впливі на емоції, настрій і почуття життєрадісності.

Кожна з окреслених вище детермінант впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на середовище, має свій пріоритетний шлях до сприйняття людиною. *Детермінанта візуального сприйняття кольору і форми* проходить переважно через усвідомлення візуальної інформації, частково торкаючись несвідомих процесів при формуванні емоційного відгуку індивіда. *Детермінанта природних циклів життєдіяльності*, при звичайних умовах, проходить поза усвідомленням, а інформація щодо навколишнього середовища в такому контексті переробляється підсвідомо. Для сфери дизайну освітлювального обладнання ця обставина обумовлює вибір способів управління системою освітлення, залежно від її пріоритетного рівня впливу на середовище.

Так, освітлення, орієнтоване на забезпечення візуальної функції, може керуватися не лише автоматично, але і особисто користувачем, залежно від усвідомлених ним потреб. Для систем освітлення такого типу важливим критерієм їх доцільності є передбачення способів індивідуального управління світловими показниками або додаткового налаштування світлових параметрів. На відміну від цього, освітлення, орієнтоване на підтримку природних циклів життєдіяльності людини і несвідомих реакцій її організму, може керуватися лише автоматично за детально опрацьованою схемою. Таким чином досягатиметься необхідний фоновий вплив. Схематичне зображення окреслених взаємозалежностей подано на рисунку 1.

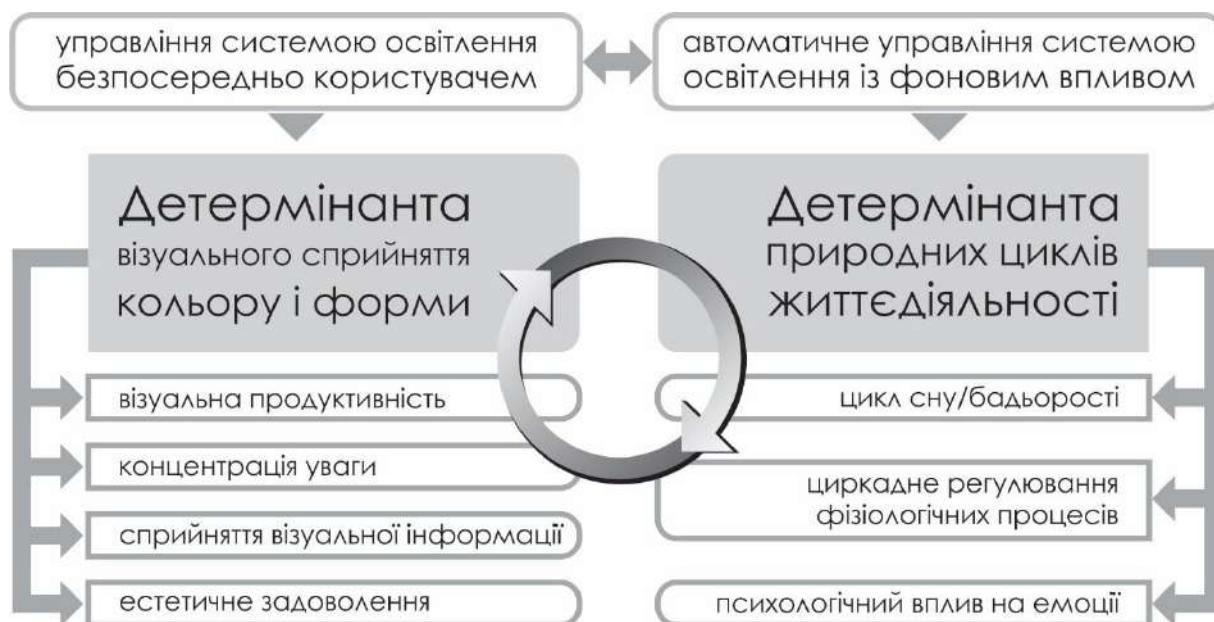


Рис. 1 – Схематичне зображення взаємозалежності між пріоритетними детермінантами та способами управління системою освітлення

Висновки. У результаті дослідження виокремлено такі детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на середовище: детермінанта візуального сприйняття кольору і форми; детермінанта природних циклів життєдіяльності. Визначено доцільні способи управління системою освітлення відповідно до пріоритетної детермінанти. Встановлено, що за умови пріоритетності детермінанти візуального сприйняття кольору і форми система освітлення може керуватися не лише автоматично, але й безпосередньо користувачем, залежно від усвідомлених ним потреб, а за умови пріоритетності детермінанти природних циклів життєдіяльності людини – лише автоматично за детально опрацьованою схемою, завдяки чому досягатиметься необхідний фоновий вплив.

Продовжуючи дослідження в цьому напрямі, у майбутньому можна дослідити конструктивні особливості світильників та освітлювальних систем, націлених на забезпечення пріоритетної детермінанти впливу оптичного випромінювання візуального діапазону на середовище.

Список використаної літератури

1. Aurelien D. Circadian-Friendly Light Emitters: From CCT-Tuning to Blue-Free Technology. LED professional Review. Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 58–63.
2. Chien Szu-Cheng. Implications for Human-Centric Lighting Design in Tropical Nursing Homes: A Pilot Study. LED professional Review: Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 40–47.

3. Good Lighting for Health Care Premises. Information on Lighting Applications Booklet 7. Frankfurt/Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht (FGL), 2000. 50 p.
4. Green Schools: Attributes for Health and Learning. Washington: National Academy of Sciences USA, 2007. 192 p.
5. Gringras P., Middleton B., Skene DJ., Revell VL. Bigger, Brighter, Bluer-Better? Current light-emitting devices – adverse sleep properties and preventative strategies. *Frontiers in Public Health*. 2015. Vol. 3. article 233.
6. Guide to Human Centric Lighting (HCL). Licht.wissen 21. Frankfurt am Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht – eine Brancheninitiative des ZVEI e.V., 2018. 40 p.
7. Haumer P. Healthy Light – LED Technology for Health and Care Applications. LED professional Review. Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 68–73.
8. Impact of Light on Human Beings. Licht.wissen 19. Frankfurt am Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht – eine Brancheninitiative des ZVEI e.V., 2014. 56 p.
9. Light's Labour's Lost. Policies for Energy-efficient Lighting: In support of the G8 Plan of Action. Paris: OECD/IEA, 2006. 560 p.
10. Manual for quality, energyefficient lighting. New York: NYC Department of Design & Construction by Gruzen Samton LLP with Hayden McKay Lighting Design Inc., expanded July 2006. 159 p.
11. Uddin MS., Mamun Al. A. Circadian Rhythms: Biological Clock of Living Organisms. *Biol Med (Aligarh)*. 2017. Vol. 10 (1). e129.
12. Коваль Л.М. Естетико-технологічні закономірності дизайну енергоефективного світлового середовища приміщень : дис.... д-ра тех. наук : спец. 05.01.03 «Технічна естетика». Київ : КНУБА, 2020. 638 с.

References

1. Aurelien D. Circadian-Friendly Light Emitters: From CCT-Tuning to Blue-Free Technology. LED professional Review. Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 58–63.
2. Chien Szu-Cheng. Implications for Human-Centric Lighting Design in Tropical Nursing Homes: A Pilot Study. LED professional Review: Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 40–47.
3. Good Lighting for Health Care Premises. Information on Lighting Applications Booklet 7. Frankfurt/Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht (FGL), 2000. 50 p.
4. Green Schools: Attributes for Health and Learning. Washington: National Academy of Sciences USA, 2007. 192 p.
5. Gringras P., Middleton B., Skene DJ., Revell VL. Bigger, Brighter, Bluer-Better? Current light-emitting devices – adverse sleep properties and preventative strategies. *Frontiers in Public Health*. 2015. Vol. 3. article 233.
6. Guide to Human Centric Lighting (HCL). Licht.wissen 21. Frankfurt am Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht – eine Brancheninitiative des ZVEI e.V., 2018. 40 p.
7. Haumer P. Healthy Light – LED Technology for Health and Care Applications. LED professional Review. Luger Research e.U. Institute for Innovation & Technology, 2019. Issue 71. P. 68–73.
8. Impact of Light on Human Beings. Licht.wissen 19. Frankfurt am Main: Fördergemeinschaft Gutes Licht – eine Brancheninitiative des ZVEI e.V., 2014. 56 p.
9. Light's Labour's Lost. Policies for Energy-efficient Lighting: In support of the G8 Plan of Action. Paris: OECD/IEA, 2006. 560 p.
10. Manual for quality, energyefficient lighting. New York: NYC Department of Design & Construction by Gruzen Samton LLP with Hayden McKay Lighting Design Inc., expanded July 2006. 159 p.
11. Uddin MS., Mamun Al. A. Circadian Rhythms: Biological Clock of Living Organisms. *Biol Med (Aligarh)*. 2017. Vol. 10 (1). e129.
12. Koval L.M. Estetyko-tekhnologichni zakonomirnosti dyzainu enerhoefektyvnoho svitlovoho seredovyshcha prymishchen: dys. na zdobuttia nauk. stupenia d. t. n. : spets. 05.01.03 «Tekhnichna estetyka». Kyiv : KNUCA, 2020. 638 p.

UDC 745/749:628.9

DETERMINANTS OF THE INFLUENCE OF OPTICAL RADIATION OF VISUAL RANGE ON THE LIGHT ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF ITS DESIGN

Koval Lidiia – Full Doctor of Technical Sciences,
PhD in Art History, Full Associate Professor,
head at the Department of Graphic design,

Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, Kyiv, Ukraine.

The article covers the issue of choosing appropriate ways to control the lighting system by identifying the main determinants of influencing it, in the context of the design of the lighting environment. The study identifies the following levels of optical radiation of the visual range influence on the environment: the determinant of visual perception of color and shape; the determinant of living beings' natural life cycles.

It is established that for a human *the determinant of visual perception of color and shape* is expressed in: the level of visual productivity; levels and degrees of concentration; speed of perception and processing of visual information; conscious aesthetic pleasure from the perception of visual information. *The determinant of the natural life cycles* is primarily expressed in: ensuring the cycle of sleep / alertness; ensuring circadian regulation of physiological processes; psychological impact on emotions, mood, and cheer.

It is discovered that each of the outlined levels of influence of visual range optical radiation on the environment, has its priority way to perception by a person. The *determinant of visual perception of color and shape* is realized mainly through the awareness of visual information, partially affecting the unconscious processes in the formation of an individual's emotional response. The *determinant of natural life cycles*, under normal conditions, is implemented beyond consciousness, and in this context, information about the environment is processed subconsciously. For lighting equipment design, this circumstance determines the choice of ways to control the lighting system, depending on the priority level of its impact on the environment.

As a result of the study, it was found that lighting focused on providing a visual function can be controlled not only automatically but also personally by the user, depending on their needs. For lighting systems of this type, an important feasibility criterion is the provision of methods for individual control of light indicators or additional adjustment of light parameters. However, lighting focused on supporting natural human cycles and unconscious bodily reactions can be controlled only automatically by a detailed scheme, which will achieve the necessary background effects.

Key words: light environment design; optical radiation of visual range; determinant of visual perception of color and shape; determinant of natural life cycles.

УДК 70.012

НАЦІОНАЛЬНО-ПОЛІТИЧНА МОДИФІКАЦІЯ САКРАЛЬНОГО У ГРАФІТІ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (2014-2023)

Чікарькова Марія Юрївна – доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії та культурології, Чернівецький національний
університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці
<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.707>
chikarkova@ukr.net

Актуальність теми визначена тим, що вітчизняне графіті залишається маловивченим феноменом і сакральна його складова та її модифікації часів сучасної війни ще не привертала увагу дослідників. Між тим саме графіті як «мистецтво моменту» миттєво реагує на будь-які події, і в даних обставинах воно презентує народну реакцію на ті злочини, які чиняться нині в ім'я торжества «руського міра». Аналізуються деякі репрезентативні зразки графіті з сакральною складовою, створені в Україні з 2014 по 2023 рр. Усі вони виконані у більш або менш епатажному стилі. Це анонімне одеське графіті з зображенням Богородиці у традиційній візантійській стилістиці та написом російською «Богородица, Путина прогони». Твір піддався низці трансформацій, зроблений прибічниками та противниками цього заклик. Для аналізу залучено київський мурал «Свята Джавеліна», створений графічним дизайнером Є. Шалашовим. Традиційний християнський образ Богоматері поєднано тут із видом новітнього озброєння, яке вона тримає на руках замість Христа. Зображення викликало негативну реакцію зі сторони Ради Церков, що також призвело до модифікації зображення.

Робота італійського художника С. Бенінтенде (псевдонім – TvBoy), розміщена у Бучі, являє собою зображення дівчини з ореолом навколо голови і знаком «Стоп», який вона тримає у руках. Німб навколо її голови нагадує про ті безневинні жертви, які спричинила путінська Росія.

Київський мурал «Час змін» створений райтером В. Манжосом. Картина репрезентує перемогу українського богатиря над російським ведмедем, з лап якого випадають символи радянської імперії – серп і молот. Вона виконана в гротесковому стилі з порушенням пропорцій і зміщеною перспективою. Але іронія тут лише відтіняє основний пафос твору, в якому Рушник Покрови – стародавній візантійський іконографічний атрибут, поєднано з рядками поезії Шевченка. Обидві ці речі постають постають в єдиному ідейно-семантичному просторі символами традиційних і нових цінностей українського народу.

Отже, у часи російсько-української війни графіті стають різновидом монументальної пропаганди. При цьому сакральне додатково наповнюється національно-політичною складовою. Традиційна християнська образність переосмислюється та осучаснюється зі врахуванням історичного контексту. Використання сакральних образів розширює символічні інтерпретації картин, які можуть виконуватися навіть в епатажному чи іронічному дусі, що порушує традиційні канони використання сакрального у мистецтві.

Ключові слова: графіті, мурал, сакральне, російсько-українська війна.

Актуальність теми. Графіті все ще залишається не дуже дослідженою темою. Про нього багато говорять, але насамперед у форматі дискусій щодо місця, яке воно має посісти у публічному просторі, технік райтерів тощо. Остаточного не вщухли й дискусії щодо сутності та генези цього явища; не всі навіть нині погоджуються з тим, що його можна називати мистецтвом, але більшість уже дійшла згоди, що навряд чи справедливо визначати його як «візуальне забруднення» [9]. Більше того, почали говорити про нього як про «національне надбання» [5]. Наукове же вивчення цієї тематики поки що залишає багато білих плям. Наприклад, одна з найбільш комплексних книжок, присвячених феномену графіті, – це енциклопедія Р. Шактера [6], але це не наукове видання, а скоріше науково-популярне – щось на кшталт

атласа-довідника, і вітчизняні райтери тут представлені лише кількома постатями. Це передбачувано, оскільки в Україні графіті як мистецьке явище почало розвиватися пізніше, і, відповідно, лише нещодавно потрапило у коло уваги науковців.

Між тим у загострених обставинах соціального напруження, на зразок нинішньої агресивної війни Росії проти України, саме таке явище, як графіті, стає надзвичайно красномовним та актуальним, оскільки втілює в собі народну реакцію на події й народне ставлення до тих злочинів, які чиняться нині на землі в ім'я торжества «руського міра». Можна сказати, що в цих умовах, всупереч відомій старовинній приказці про те, що мистецтво замовкає, коли починає брязкати зброя, українське графіті набуває остаточної зрілості. Це мистецтво, яке є частиною стріт-арту, нерідко монументальне за своєю природою, візуалізує значущі соціальні проблеми і, звертаючись до тисяч реципієнтів, потужно впливає на сприйняття реальності та формування патріотизму. Отже, тема є гостро актуальною й цікавою не лише для мистецтвознавців та культурологів. У нинішні часи можна без перебільшення говорити про українське графіті як про феномен загальнонаціонального масштабу.

Мета статті – проаналізувати інтерпретацію сакрального у графіті часів російсько-української війни (2014–2023 рр.). Не уживаємо термін «релігійні графіті», який, на наш погляд, виступає доволі двозначним та аморфним, хоча деякі дослідники (див., напр.: [8]) використовують саме такий – тематичний поділ, виокремлюючи різні види цього мистецтва.

Ступінь вивченості. Поки що відсутні роботи, безпосередньо присвячені модифікаціям сакрального у графіті періоду нинішньої визвольної війни. Хоча вітчизняні дослідники вже приступили до аналізу графіті в умовах війни, яка триває вже майже 10 років, але це розвідки більш широкої тематики, ніж обрана у цій статті. Згадаємо роботу Ю. Шкляєвої та Н. Гудкової, яка присвячена графіті (насамперед патріотичної тематики), створеним в умовах воєнного стану [7]. Утім, сакральне не потрапило в коло уваги дослідників. Говорити про сакральне у графіті саме по собі може стати предметом наукової дискусії. Наприклад, Д. Козловська пробує класифікувати графіті як прояв постмодерної культури та називає наступні тематичні групи: молодіжні, гумористичні, політичні, соціальні, релігійні, екологічні, еротичні, графіті-діалоги, метатекстуальні (написи, які характеризують творців графіті чи значення місця створення), пацифістські, графіті про поп-культуру, символічні, абсурдні, екзистенційні, а також художні, які підкреслюють естетичну складову вуличних робіт [8; 39–43]. З цього приводу правильніше все ж таки було би говорити саме про сакральне начало, а не про релігійну тематику: останню можуть розробляти навіть атеїсти, від чого вона набуває антирелігійної тенденції. Ми ж прагнемо окреслити не «етичний момент» ситуації, не те, що відображає художник, а його власне бачення, його концепцію дійсності й відповідну суму технічних прийомів, до яких він звертається, щоб розкрити свою ідею. Звичайно, що сакральне потрактування якогось тематичного матеріалу невід'ємне від екзистенційно-філософського, соціального, пацифістського й інших моментів. У сучасній Україні релігійне життя, що включає питання розрізнення Добра й Зла, гріху й покути, безсмертя й загробного воздаяння, набуває надзвичайно інтенсивного й гострого воєнно-політичного потрактування.

Викладу матеріалу. Для аналізу обираємо кілька репрезентативних українських графіті різних років і локалізацій, що дозволяють побачити, яких модифікацій зазнало сакральне протягом періоду нашої національно-визвольної війни, зрозуміти його спрямування, пасіонарність й істинну національно-народну природу, своєрідність та відмінність від подібних явищ світового мистецтва ХХ–ХХІ ст.



Одне з найвідоміших графіті часів початку російсько-української війни – одеське графіті з зображенням Богородиці та написом російською «Богородица, Путина прогони». Подібні зображення невідомого райтера з'явилися водночас у кількох місцях Одеси, зокрема навіть на стіні церкви Григорія Богослова (Московський Патріархат). Текст, що супроводжує образ Діви Марії, – цитата з епатажного панк-молебну Pussy Riot, якій відбувся у Москві у храмі Христа Спасителя 2012 р. Цей текст, сполучений з трафаретним зображенням образу Богородиці, в умовах російського вторгнення отримав гостру актуальність для наших співвітчизників. Утім, знайшлися й прибічники президента Росії, які трансформували російське слово «прогони» у «сохрани». До цього ідейного протистояння підключилися двірники, замазавши виправлене слово цементом [3]. Графіті викликало палкі дискусії на політичні теми, і

вкотре підтвердило ідею, що це – мистецтво сьогодення, яке швидко реагує на будь-які соціополітичні виклики, нерідко вимагає не простого спостереження, але дій.



Одна з найбільш епатажних інтерпретацій образу Богородиці з'являється після початку повномасштабного вторгнення. Образ Діви Марії, який від початку нашої державності асоціювався з уявленням про Мати-Заступницю вже в знаменитій Оранті Київського Софійського собору, знаходить неочікуване вирішення, коли в руках Пресвятої матері бачимо не Божественне Немовля, а сучасну зброю. Мова йде про київський мурал «Свята Джавеліна», створений графічним дизайнером Є. Шалашовим, що надихався відомою у 2010-ті картиною «Мадонна Калашнікова» К. Шоу.

Може виникнути питання: чим тоді, власне, відрізняється таке трактування від помпезного, урочистого проголошення патріархом Кирилом Богоматері покровителькою російських ракетних військ? Різниця принципово й кардинально, оскільки в акті глави РПЦ демонструється неприхована агресивність, погроза, несумісні з самим духом християнства. А в українському муралі, розміщеному на стіні типового багатоповерхового будинку, Богородиця тримає зброю мов дитину, бережно й з якоюсь сумною ніжністю. Зброя у цьому випадку – не маніфестація смерті й агресії, а метонімічне означення українського воїна-захисника, який на момент війни ніби злився зі своєю зброєю, зняв обличчя оборони миру для рідного краю. Християнська повага до справедливої, визвольної війни поєднується з теплим материнським почуттям, з ліричним переживанням трагічної й страшною долі українського воїна, для якого немов просить у Матері Божої захисту художник. Цікаво також, що мафорій Богоматері, який за канонам має бути червоним (символ страждання), тут – зеленого, «захисного» кольору, як військова форма, та й це порушення канону лише підкреслює прохання прихистити, захистити й оборонити воїна в його страшному протистоянні силам Зла.

Навколо муралу розгорнулися бурхливі дискусії щодо припустимості подібної інтерпретації. Поєднання традиційного християнського образу з воєнною тематикою, ще й розміщене у публічному просторі у багатьох викликало вкрай негативне ставлення. Так, з точки зору Всеукраїнської ради церков подібна інтерпретація вважалася неприйнятною, що було зазначено в офіційному зверненні до Президента України та мера Києва, де, серед іншого, говорилося про «категоричне не сприйняття та протест таким виразам публічного псевдомистецтва, які використовують релігійні почуття та символи як об'єкт пародії» [1]. У результаті комунальні служби замалювали німб на зображенні. Це, у свою чергу, викликало обурення й звинувачення у порушенні прав митців на самовираження, через що у конфлікт вимушені були втрутитися правозахисники, котрі зафіксували, що історія зі «святою Джавеліною» є черговим прикладом давнього конфлікту між свободою слова та свободою сповідання релігій.

Сповнені імпліцитних смислів роботи італійського художника Сальваторе Бенінтенде (псевдонім – TvBoy), який відвідав кілька українських міст, залишивши там свої графіті. Ці графіті безпосередньо пов'язані як із часом, в якому вони були створені, так і з простором, що дозволяє розглядати їх як знаки у певній семіосфері, без якої вони були би незрозумілі. Так, З. Кайс наголошує на тому, що урбаністичний світ слід розглядати як комунікативну систему, в якій графіті постає «повідомленням (семіотичним, комунікативним засобом), в якому комунікант опредметнює смисл, означає його в малюнку або написі (знаковій формі), а реципієнт отримує знакову форму повідомлення, яка є транслятором, носієм, джерелом смислу» [4; 9]. Наприклад, на одному з будинків у Бучі можна побачити дівчину з ореолом навколо голови і знаком «Стоп», який вона тримає у руках. Дівчина – наша сучасниця, протягує до світу руки з проханням зупинити цей жах, який прокотився вулицями міста, і за яким вона ніби спостерігає. Німб навколо її голови нагадує про усі ті безневинні жертви, які спричинила путінська Росія. Кольори українського прапора, які повторюються і на знаку «стоп», і у вбранні дівчини створюють додаткові конотації для «декодування» цього образу.





Всесвітньо знаний райтер В. Манжос, колишній учасник знаменитого дуету «Intetesnikazki» – напевно, найвідомішого з усіх вітчизняних графіті-гуртів, створив у Києві мурал «Час змін». Мурал є репрезентативним прикладом і ще одним підтвердженням концепції, що у XXI ст. подібні зображення на стінах будинків не лише естетично прикрашають простір міста, але насамперед намагаються вплинути на людей, порушуючи важливі соціальні питання [2; 66-67].

Картина репрезентує українського богатиря, що перемагає російського ведмеда, з лап якого випадають символи радянської імперії – серп і молот. Образ символізує боротьбу вільних людей за свободу проти чергової спроби Росії відродити імперію. Символічне навантаження має також композиція графіті. Частина зображення, що уособлює Україну, наповнена деталями та «зафіксована» (статична композиція), в той час як частина, що персоніфікує Росію, являє собою порожній простір, позбавлений будь-якого ґрунту (ведмідь, по суті, летить у безодню – динамічна композиція). Картина виконана в гротесковому стилі, з порушенням пропорцій і зміщеною перспективою, що створює додатковий іронічний ефект (як і деякі деталі – наприклад, розміщений на задньому плані вулик, який захищає козак). З того боку, де розташоване усе українське (тин, козак, вулик) – сяє сонце і над цією частиною картини простягає долоні Богородиця, що тримає рушник зі славетними рядками з поеми Кобзаря «Кавказ»: «І вам, сині гори, кригою окуті, і вам рицарі великі, Богом не забуті. Борітеся – поборете! Вам Бог помагає». По суті, ця сцена і є ілюстрацією до згаданих рядків. Рушник Покрови – стародавній візантійський іконографічний атрибут. Вірш Кобзаря створений через століття, і виникає він у секуляризованому просторі культури XIX ст. Утім, тут вони постають в єдиному ідейно-семантичному просторі символами традиційних і нових цінностей українського народу, контамінуються і являють собою нову амальгаму, що репрезентує напружений духовний пошук і прагнення нових, синтетичних мистецьких форм.

Висновки. Можна стверджувати, що цілком очікувано у мистецтві часів російсько-української війни на перший план висувається патріотична складова. У цих обставинах графіті стають різновидом монументальної пропаганди, яка завжди відіграє важливу функціональну роль у непростих умовах воєнного часу. При цьому сакральне додатково узмістовлюється національно-політичною складовою, коли релігійні образи та символи наповнюються новим гостро політичним змістом, що забезпечує дієвість та ефективність цього виду мистецтва в умовах непростих соціополітичних викликів. Традиційна християнська образність переосмислюється та осучаснюється зі врахуванням історичного контексту (Богородиця з джавеліном у руках, дівчина з Бучі у джинсах із німбом тощо). Відзначимо також, що використання сакральних образів додає імпліцитні смисли, розширюючи символічні інтерпретації картин, які можуть виконуватися навіть в епатажному чи іронічному дусі, що порушує традиційні канони використання сакрального у мистецтві, але водночас ускладнює й урізноманітнює їхній зміст. Дослідження еволюції і ідейно-естетичної трансформації художніх вирішень може стати перспективним вектором майбутніх досліджень.

Список використаної літератури

1. Адамович Н. Рада церков проти муралу «Свята Джавеліна»: образа вірян чи обмеження свободи вираження поглядів? *Zmina*, 2022. 26.05.22. Режим доступу: <https://zmina.info/articles/svyata-dzhavelina-proty-rady-cerkov-ekspert-ne-pobachyv-porushen-z-boku-tvorcziv-muralu/>.
2. Батенко А.О. Мурал-арт як складова культурного простору міста *Українські культурологічні студії*, 2020. № 2 (7). С. 65-68.
3. *Война граффити: Богородица, Путин и хулиганы* (2015). Режим доступу: <https://odessa.dozor.ua/news/1172816>.
4. Кайс З.В. *Соціальна семантика урбаністичного світу: символіка графіті*: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії. Київ, 2015. 192 с.
5. Червонюк О.А. Збереження графіті-мистецтва як національного надбання: питання та відповіді *Культурологічна думка*, 2017. № 12. С. 131-137.
6. Шахтер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва і графіті. Київ : Magenta Art Books. 2018. 408 с.

7. Шкляєва Ю., Гудкова Н. Розвиток українського графіті як виду мистецтва в умовах воєнного часу *III Всеукраїнська конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості»*, 2022. С. 85-90.

8. Kozłowska D. *Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty światowe* (MA thesis). Warszawa, 1992. 39-43.

9. Kriegel L. *Graffiti: tunnelnotes of a New Yorker American Scholar*, 1993. Vol. 62. № 3. P. 431-436.

References

1. Adamovych N. Rada tserkov proty muralu «Sviata Dzhavelina»: obraza virian chy obmezhenia svobody vyrazhennia pohliadiv? *Zmina*. 26.05.22. Rezhym dostupu: <https://zmina.info/articles/svyata-dzhavelina-proty-rady-czerkov-ekspert-ne-pobachyv-porushen-z-boku-tvorcziv-muralu/>.

2. Batenko A. O. (2020). Mural-art yak skladova kulturnoho prostoru mista *Ukrainski kulturolohichni studii*, 2020. № 2 (7). 65-68.

3. *Voina hruffyty: Bohorodytsa, Putyn y khuligany* (2015). Rezhym dostupu: <https://odessa.dozor.ua/news/1172816>.

4. Kais Z.V. *Sotsialna semantyka urbanistychnoho svitu: symbolika graffiti*: avtoref. dysertatsii na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata filosof. n.: 09.00.03 – sotsialna filosofii ta filosofii istorii. Kyiv. 2015. 192 s.

5. Chervoniuk O.A. Zberezhennia hrafiti-mystetstva yak natsionalnoho nadbannia: pytannia ta vidpovid *Kulturolohichna dumka*. 2017. № 12. 131-137.

6. Shakter R. *Svitovyi atlas vulychnomystetstva i graffiti*. Kyiv : Magenta Art Books. 2018. 408 s.

7. Shklyaiieva Yu., Hudkova N. (2022). Rozvytok ukrainskoho hrafiti yak vydumystetstva v umovakh voiennoho chasu *III Vseukrainskaka konferentsiia zdobuvachiv vyshchoi osvity imolodykhuchenykh «Innovatyka v osviti, nauksy ta biznes: vyklyky ta mozhlyvosti»*. 85-90.

8. Kozłowska D. *Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykładzie Pomarańczowej Alternatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty światowe* (MA thesis). Warszawa, 1992. P. 39-43.

9. Kriegel L. *Graffiti: tunnelnotes of a New Yorker American Scholar*. 1993. Vol. 62. № 3. 431-436.

UDC 70.012

NATIONAL AND POLITICAL MODIFICATION OF THE SACRED IN THE GRAFFITI OF THE TIMES RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (2014-2023)

Chikarkova Mary – Doctor of Philosophy, professor,
Professor of the Department of philosophy and culturology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The topicality of the topic is determined by the fact that, firstly, domestic graffiti remains a little-studied phenomenon, and secondly, its sacred component and its modifications during the modern war have not yet attracted the attention of researchers. Meanwhile, graffiti itself as the «art of the moment» instantly reacts to any events, and in these circumstances, it presents the people's reaction to those crimes that are currently being committed in the name of the triumph of the «russkimir».

The article analyzes some representative samples of graffiti with a sacred component, created in Ukraine from 2014 to 2023. All of them are made in a more or less outrageous style.

This is an anonymous Odesa graffiti depicting the Mother of God in a traditional Byzantine style and the inscription in Russian «Mother of God, banish Putin». The work underwent a series of transformations made by supporters and opponents of this appeal.

The Kyiv mural «Saint Javelin», created by graphic designer Ye. Shalashov, was also involved in the analysis. The traditional Christian image of the Mother of God is combined here with the appearance of the latest weapons, which she holds in her hands instead of Christ. The image caused a negative reaction from the Council of Churches, which also led to the modification of the image.

The work of the Italian artist Salvatore Benintende (TvBoy), located in Bucha, is an image of a girl with a nimbus around her head and a «Stop» sign in her hands. The halo around her head reminds of the innocent victims caused by Putin's Russia.

The Kyiv mural «Time of Changes» was created by the writer Volodymyr Manzhos. The picture represents the victory of the Ukrainian hero over the «Russian bear», from whose paws fall the symbols of the Soviet empire – hammer and sickle. It is made in a grotesque style, with a violation of proportions and a shifted perspective. However, the irony here only shades the main pathos of the work, in which the Intercession of the Virgin is an ancient Byzantine iconographic attribute, combined with lines of Shevchenko's poetry. Both of these things appear in a single ideological and semantic space as symbols of traditional and new values of the Ukrainian people.

During the Russian-Ukrainian war, graffiti became a kind of monumental propaganda. At the same time, the sacred is additionally filled with a national-political component. Traditional Christian imagery is reinterpreted and modernized taking into account the historical context. The use of sacred images expands the symbolic interpretations of paintings, that can be performed even in an outrageous or ironic spirit, which violates the traditional canons of using the sacred in art.

Key words: graffiti, mural, sacred, Russian-Ukrainian war.

УДК [745.52:159.955.4]:355.422(477)

**ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ДУХОВНИХ РЕФЛЕКСІЙ НА ПОДІЇ
ТА НАСЛІДКИ ВІЙНИ: УКРАЇНСЬКИЙ І ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД**

Луцик Дар'я Валентинівна – здобувачка ступеня в/о «Магістр» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація», Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна
<https://orcid.org/0009-0000-7448-0244>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.708>
daria.lutsyk@gmail.com

Здійснено спробу актуалізувати питання значення текстильних практик у висловленні мистецьких рефлексій на події війни. Підкреслюється семантична організація явища художнього текстилю та символізм матеріалів, що для нього використовується, що розширює творчі можливості, ментально пов'язуючи учасників із досвідом предків. Окреслено технічні особливості мистецтва текстилю, які дозволяють використовувати його в якості арт-терапії. Розглянуто зарубіжні культурні ініціативи, пов'язані з відтворенням життєвих історій та переживанням психологічних проблем засобами художнього текстилю: Common Threads та Conflict Textiles. В українських реаліях сучасні митці все частіше вдаються до переосмислень образів війни у своїй творчості. Реактуалізації даної тематики у вітчизняному культурному просторі сприяв початок російської збройної агресії проти України, що триває і донині. Проаналізована діяльність українських культурних діячів у сфері арт-проектів, метою яких є ментальна допомога людям за допомогою текстильних практик.

Ключові слова: мистецтво текстилю, художній текстиль, арт-терапія, декоративно-прикладне мистецтво, мистецькі рефлексії.

Постановка проблеми. Кожна зі зламних подій світової історії (включаючи збройні конфлікти, війни, природні та техногенні катастрофи) залишає свій слід у культурі, часом виступаючи каталізатором ґрунтовних соціокультурних змін суспільства в усіх його сферах. Мистецтво не залишається осторонь; його практики та жанрові особистості також трансформуються. Так, творчістю можуть займатися не лише професійні художники, але й аматори, намагаючись висловити свою реакцію на зовнішні обставини художньо-естетичним шляхом. Ключем до цього може стати мистецьке висловлення засобами художнього текстилю, матеріали якого несуть у собі певне символічне значення, що забезпечує ментальний зв'язок із «коренями попередніх поколінь» через семантику образу нитки й сам процес ткацтва, шиття тощо. Відтак, враховуючи особливості сучасного культурного контексту 2023 р. в умовах продовження повномасштабного вторгнення на теренах України, питання впливу реалій війни на мистецтво текстилю (як зарубіжне, так і українське) все ще залишається актуальним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. При написанні роботи виникла необхідність аналізу теоретичних праць дослідників, у яких розглядається інформація про певні процеси цього виду мистецтва. Так, проблемам вивчення художнього текстилю, як засобу вираження рефлексій на події війни, присвячено здебільшого наукові публікації зарубіжних авторів: Л. Р. Гарлок [8], А. Страус [11], Е. Дулан [7], М. Егозін [5] та ін. Серед українських авторів тему ролі художніх тканин у становленні культурного простору України крізь призму мистецьких реакцій вивчала З. Шульга [4]. Також до уваги бралися наукові розвідки Т. Кари-Васильєвої та З. Чегусової [2]. У ході дослідження певну інформацію почерпнуто з інтернет-видань та особистих інтерв'ю авторки з українськими художницями, що займаються художнім текстилем: Т. Власенко та О. Мороховською.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Чимала кількість наукової літератури і статей, присвячених вивченню питання метаморфоз рефлексій на події війни в художньому текстилі створює видимість глибокого вивчення окресленої нами теми, але переважна більшість цих досліджень виконана іноземними авторами і торкається досвіду зарубіжжя. В українському культурно-науковому просторі тема відображення реакцій на сучасне буття в парадигмі повномасштабного вторгнення залишається недостатньо вивченою, незважаючи на глибокий соціокультурний підтекст питання, яке стосується сучасного суспільства.

Метою статті є аналіз специфіки ключових моментів переосмислення теми війни в художньому текстилі у контексті зарубіжних та вітчизняних творчих робіт, арт-проектів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Великі потрясіння незмінно супроводжуються соціокультурними трансформаціями, тому не дивно, що зміни торкаються й сфери мистецтва, змушуючи професійних художників та аматорів творчо реагувати на виклики сьогодення. Важливою художньо цариною залишається декоративно-прикладне мистецтво, що має глибокі зв'язки з історичним минулим. Хоч існує такий стереотип, що у порівнянні з класичними образотворчими

медіумами (живописом, графікою, скульптурою) воно користується дещо меншою популярністю; у світі та українських теренах спостерігається відродження інтересу до нього, в особливості й до художнього текстилю. Мистецтво текстилю має великий потенціал і може передавати безліч сенсів та авторських думок, адже його дискурс не обмежений лише волокном – чимало митців виходять за рамки експліцитно текстильних засобів, використовуючи в своїй творчості нетрадиційні матеріали.

Кожна доба мала свій арсенал художніх прийомів у відображенні навколишньої дійсності. Тож для розуміння мистецтва певних епох і проблем, що хвилювали тогочасне суспільство, глядачеві необхідно внутрішньо «зануритися в той час». Зараз помічаємо тенденцію до фокусування на гуманізмі, цінності людського життя, запереченні думки про те, що когось можна в цьому світі завоювати, вбити, підкорити. У нашому дослідженні нас цікавить дискурс становлення людської індивідуальності в добу постмодерну, що виражається в творах художнього текстилю.

Художні тканини, як народні, так і професійні, здатні на тонкому рівні віддзеркалити різні періоди становлення людського суспільства та зафіксувати соціокультурні зміни. Цьому сприяє і те, що явище текстилю саме по собі оточене архетипічними уявленнями міфопоетичних традицій різних народів світу, які пояснюються символізмом матеріалів, що для нього використовуються: волокна, нитки, тканини. Наприклад, нитка уподібнюється всесвіту, означає з'єднання; а прядіння нитки – космогенезу, просторово-часовому континууму. Так, тканини використовуються в якості обрядових предметів зі своїм семантичним значенням. Разом із тим мистецтво текстилю і тканини може використовуватися в арт-терапевтичних практиках, хоча це не є розповсюдженим. Іноземні терапевти під час своїх занять виявили, що цей медіум може розширювати творчі можливості, ментально пов'язуючи учасників із досвідом людей попередніх поколінь [10; 60].

У процесі створення текстильного твору, як правило, відбувається відтворення певних дій, особливо якщо говоримо про такі техніки як ткацтво, розпис по тканині, шиття, печворк, в'язання та навіть розкрій тканини. Монотонність, ритм, дрібна моторика відволікають увагу людини, заспокоюють. Під час роботи з волокном, нитками й тканиною, зазвичай, використовуються дві руки; так, додається елемент білатеральної стимуляції (почергової стимуляції то однієї, то іншою півкулі мозку з допомогою різних прийомів), що застосовується лікарями в рамках терапії з людьми, що пережили психологічну травму. Мистецтво текстилю є тактильним, адже специфіка роботи включає прямий контакт із матеріалом, наприклад, дотик до тканини, перебирання ниток основи, виконання стібків тощо.

Т. Власенко ділиться досвідом: «У творчих роботах дещо не вистачає такої енергії, адже сили йдуть на збереження нервової системи. Проте мені допомагає те, що я виконую саме руками: малювання та шиття стабілізує, але це вже більше про медитацію» [1].

Створення текстильних робіт може бути повсюдно трудомістким та часозатратним, проте це водночас постає як цінність у творчому процесі, кінцевий результат якого не завжди можливо передбачити. Власне, саме ці особливості текстилю і лягають в основу мистецьких проєктів, метою яких є не лише відрефлексувати події сьогодення, а й спробувати душевно зцілитися від пережитих травм, використовуючи творчість в якості фундаменту для висловлення емоцій. Значного поширення такі культурні ініціативи набули у зарубіжжі.

Прикладом такого проєкту може стати Common Threads (у перекладі з англійської – «спільні нитки»), який надає підтримку жінкам, що зіштовхнулися з наслідками війни, вимушеною міграцією, проявами насильства. Згідно з опитуваннями ВООЗ, у світі кожна третя жінка протягом життя зазнає фізичного або сексуального насильства, відповідно його фізичні, психічні та емоційні наслідки руйнують не лише життя постраждалих, але й їхніх сімей [12]. Ініціатива Common Threads покликана полегшити переживання депресій, тривоги, стресу жінкам, що пережили такий досвід, а також надати їм можливості для зцілення новітнім творчим способом, орієнтованим на розвиток особистості [8; 61]. Також Common Threads Project готуються до кураторства програм, які будуть спрямовані на допомогу постраждалим від війни в Україні.

Модель проєкту базується на нейро-науковому та соціокультурному розумінні травми. Його основою стало відродження стародавньої культурної практики, що існувала протягом тисячоліть людської історії: жінки збираються разом за шитвом, щоб відтворити історії свого життя на тканині та підтримати одна одну. Так, засоби виразності художнього текстилю виступають оповідачами історії. Організація процесу, зазвичай, відбувається наступним чином: спеціалісти формують терапевтичні групи з 12-15 жінок, які пережили досвід насильства, зокрема й гендерно зумовленого. Далі вони проходять піврічний курс лікування, що включає створення сюжетних текстильних панно, а також класичні практики травмотерапії.

Conflict Textiles – водночас і велика колекція текстильних робіт, і проєкт із виставками та заходами, що фокусуються на висвітленні прав людини під час воєн. Conflict Textiles пропонує поглянути на війну та її наслідки під іншим кутом за допомогою дослідження текстильних творів, що створювалися звичайними жінками без художньої освіти, проте яким вдалося знайти в текстилі відраду і чи ледь не

єдиний спосіб висловити внутрішній протест. Збірка складається в основному з арпілер, ковдр та гобеленів. За визначенням Роберти Бачіч, «арпілери» – це латиноамериканські тривимірні аплікативні гобелени, які, в першу чергу, набули розповсюдження в Чилі. Вони створювалися жінками, які хотіли задокументувати реалії життя чилійського суспільства під час репресивного правління А. Піночета. Так, роботи вишиваються на мішковині, а потім до неї ж і пришиваються. Цей матеріал брався з типових мішків для картоплі, тому стандартний розмір арпілери становив 1/4 або 1/6 торби [6]. Так, дані «конфліктні тканини» є таким же повноцінним джерелом важливих історичних свідчень, як і класичні види архівних записів, зокрема тому, що цензура в Чилі не дозволяла публічно демонструвати реакцію на насильство [5]. Режим Піночета недооцінював важливість створення даних панно, розцінюючи його як аполітичне домашнє хобі, яким займалися жінки. Саме через це арпілери стали способом документування та засудження гноблення, коли всі інші форми комунікації були піддані цензурі або заборонені [7; 2, 11].

Процес виготовлення арпілер, присвячених трагічним подіям, сам по собі є символом протесту та забороненої діяльності, адже автори відмовляються мовчати. Створення сюжетного панно надає форму тим емоціям і переживанням, які не прийнято озвучувати на загал, адже це засуджувалося. Арпілери контрабандою вивозилися з Чилі і стали важливим свідченням державного насилля, яке було тогочасною нормою [8; 58]. Відтак, вони створювалися з різними цілями: для документації та засудження насильства режиму, а також для заробітку (оскільки вони продавалися за кордоном, дозволяючи отримати скромний дохід).

Р. Бачич пропонує розглядати їх в якості «текстильних фотографій», натякаючи на автобіографічність арпілер: зазвичай кожен персонаж у творі зображує реальну особу, яка перенесла подію, що художньо відтворена в роботі. Яскраві кольори тканин, цікаві фактури, маленькі лялькові фігурки людей привертають увагу глядача і змушують його придивитися ближче. Лише тоді стає зрозуміло, що справжнє значення панно може суперечити його вигляду. Наприклад, на роботах часто фігурують постаті у військовій формі, палаючі шини та будівлі, зброя, кров тощо. «Вшитий» у тканину похмурий сенс розповідав про тогочасні чилійські протести та зникнення людей, що було поширеною практикою під час військової диктатури. Жіноче товариство (зазвичай це сім'ї: бабусі, матері, дружини та доньки) таємно збиралося разом за спільним шиттям, відтворюючи особисті історії. У такий спосіб жінки підтримували одна одну та психологічно зцілювалися. Історично так склалося, що в процесі спільної роботи (а особливо під час текстильних занять) люди, як правило, відчують моральне полегшення, отримують підтримку, розділяючи біль з усіма, і, підвищуючи здатність справлятися з життєвими труднощами [5].

Пізніше явище створення арпілер набуло поширення в інших країнах Латинської Америки та за її межами: Іспанії, Великобританії, Німеччині, Канаді, Японії. Починаючи з 2008 р. виставки робіт Conflict Textiles проводяться в музеях, художніх галереях, університетах по всьому світу. У 2017 р. одна з таких виставок-ініціатив, під назвою Stitched Voices проходила в Аберіствітському центрі мистецтв. Експозиція складалася з добірки арпілер, ковдр, інсталяцій з міжнародної колекції Conflict Textiles, мексиканських вишитих носових хусток, банерів із гаслами протесту, а також текстильних творів, у канві яких закладені історії про політичні вбивства, зникнення людей, тортури, ядерну зброю, громадянську війну, вимушену міграцію. Роботи надходили з різних країн, включаючи Іспанію, Чилі, Колумбію, Англію, Німеччину, США [9; 342]. Окрім виставки, організовувалася програма заходів у рамках зустрічі – майстер-класи з вишивки, колажу, шиття; кінопоказ; круглий стіл та академічний семінар.

Одна з кураторок Данієлла Хаус зазначає, що для них робота над виставкою була тотожна створенню простору, де можна розпочати, власне, розмову щодо пережитого травматичного досвіду, пов'язаного з насиллям; куди можна залучити академічну спільноту. Так, це може сприяти більшій популяризації даної теми, адже задум експозиції полягав не лише в демонстрації вже завершених творів, а й в започаткуванні діалогу між спільнотами авторів та глядачів із різним життєвим бекграундом [12].

Текстильний твір за своїм змістом не завжди має відповідати першому враженню глядача. Наприклад, робота може бути виконана в яскравій кольоровій гаммі із зображенням уривків нібито буденного життя, на перший погляд видається, що вона відображає сцени щастя. Для повного розуміння необхідно інтерпретувати символи, зображені на тканині. Жінки вишивають різні знаки (зброю, пейзажі, людей тощо), які можуть водночас і приховати історію, і детально розповісти про наболілі спогади щодо події, що викликали психологічну травму. Так, постраждалі можуть знайти душевне вивільнення та зцілення засобами невербальної комунікації, «зшиваючи» свою історію.

Вибір мистецтва текстилю (а не, наприклад, фотографії чи інших медіа) з його різноманітними сенсами може викликати нетипову глядацьку реакцію і, як наслідок, переосмислення цінностей, метаморфозу думок. Як пише одна з відвідувачок виставки у своєму блозі: «Зазвичай текстиль здається таким домашнім, адже він використовується для прикрашання дому, не кажучи вже про його значення в сімейних традиціях різних народів, коли текстильні речі виготовлялися членами сім'ї один для

одного...Проте роботи, представлені на виставці, демонструють, як ці сім'ї були роз'єднані насильством та смертю... Текстиль у даному контексті – це не лише окраса для домівки, а спроба духовно й фізично «зшити» воедино розірвані зв'язки [9; 352].

Вітчизняний художній текстиль із часів здобуття державної незалежності зазнав чималих змін, пройшов тернистий шлях трансформацій, а його сучасний вигляд сформувало багатогранне явище, яке можна назвати «новим текстилем»: він розвивається в синергії зі світовими тенденціями, набуває нових концептуальних поступів, а інноваційні віяння ламають вектор опору не одного запеклого консерватора. Закономірне становлення мистецтва волокна відбувається водночас з інтеграцією переосмислення оточуючої нас дійсності. Тема відображення рефлексій на помежову ситуацію війни в українському текстилі набула реактуалізації в останнє десятиліття у зв'язку з активізацією імперських зазіхань росії та початком збройної агресії на теренах України.

2016 р. першу премію Всеукраїнської трієнале художнього текстилю отримала робота, яка є художнім відзеркаленням боротьби за українську незалежність – «За нами пам'ять руки простяга», О. Левадного, в якій розкривається образ революції гідності на Майдані та тема відповідальності за свої добрі чи погані справи. Характерна риса роботи – складна символічна композиція, що вражає відчуттям матеріалу та глибиною художнього образу. Також у 2016 р. на XV Міжнародній трієнале з художнього текстилю в Лодзі золоту медаль отримала львівська художниця Т. Барабаш зі своєю інсталяцією «Дощ в Україні» («Дощ in UA»), виконана в авторській техніці з використанням жилки, цвяхів, червоних ниток.

Матеріали формують загальне зображення у вигляді хмари з червоних крапель крові. Авторка зізнається, що дана робота стала її рефлексією на події в Україні в 2014-2016 рр. Картина дощу в інсталяції виступає як явище, що дає нове життя, оживляє і водночас змиває порох та сліди смерті. З іншого боку, дощ отруєний збройною агресією росії проти України.

Із початком повномасштабного вторгнення царина художнього текстилю не залишається осторонь актуальних подій, а культурні діячі активно працюють над арт-проектами, метою яких є не лише помистецьки відрефлексувати на нинішні реалії, але й душевно допомогти людям. Цікавою ініціативою, метою якої є об'єднання спільноти за допомогою художнього текстилю став арт-проект «Пов'язані» – для всіх тих, хто чекає (або чекав) когось із фронту. Соціальну акцію започаткували психологиня Т. Матвійчук та майстриня художнього ткацтва Т. Аллахвердієва. «Пов'язані» вирішили зібрати за допомогою текстильних клаптиків історії війни. Ключова ідея полягає у створенні спільного полотна життя та історій людей, у яких є досвід очікування близьких людей з війни: неважливо, чекають зараз чи очікування зупинилося з різних причин. Авторки закликають долучитися всіх, хто чекає. Необхідно власними руками створити клаптик у будь-якій можливій текстильній техніці. Єдине обмеження стосується лише розміру – 10*10 см, це цілком зручний об'єм для виконання. Так, люди об'єднуються один навколо одного в спільному досвіді, знайомляться між собою, спілкуються. Особливу цінність набуває розуміння того, що вони не самотні – а це також має терапевтичний вплив. Як заявляють самі творці: «Давним-давно, наші з вами пра-пра збиралися разом прясти, шити і вишивати. Все дійство супроводжувалося співами, і дарувало відчуття єдності й сили впоратися з будь-якими обставинами в житті».

«Пов'язаним» навіть вдалося провести спільну офлайн-зустріч в Ужгороді, у ході якої бажачі ткали разом у безпечному місці, а в процесі розмовляли та ділилися внутрішніми переживаннями. Із зібраних текстильних клаптиків засновниці проекту планують створити велике декоративне панно, яке нагадуватиме про те, що війна триває, а люди чекають на своїх близьких.

Арт-терапевтичні творчі практики проводить і художниця О. Мороховська, нині магістрантка ЛНАМ. Однією з форм таких практик став благодійний текстильний пленер, що відбувся на відкритому повітрі. Учасники могли спробувати себе в ткацтві, а також попрацювати з рослинними матеріалами, як свіжими, так і сушеними. Основною метою події стало прагнення об'єднати людей в спільній діяльності, дозволити бажачим ментально відпочити та отримати задоволення від самого процесу ткацтва. Крім того, у рамках пленеру відбувався збір коштів для ЗСУ. Практику такої культурної ініціативи можна вважати арт-терапією, адже в цьому випадку група бажачих збиралася, щоб разом творчо попрацювати та поспілкуватися, а це відволікає від турбот і допомагає об'єднатися на ментальному рівні. О. Мороховська зізнається: «Я знала, що в деяких учасників були трагічні події до пленеру, але вони все одно вирішили прийти, щоб якось відволіктися, щось спробувати, чимось зайняти руки» [3]. Мисткиня планує і надалі проводити такі заходи із залученням більшої кількості учасників.

Висновки. Художній текстиль, як народний, так і професійний, здатен на ментальному рівні відобразити соціокультурні зміни в суспільстві. Це не дивно, враховуючи семантичний образ матеріалів, що для нього використовується. Так, художні тканини стають способом самовираження внутрішніх переживань та реакцій на зовнішні обставини, з яким можуть працювати як фахівці справи, так і аматори.

На жаль, війна та обставини військових конфліктів стають тими самими помежевими ситуаціями, коли життєво необхідно відрефлексувати власні емоції та висловитися через мистецтво.

З огляду на теперішню соціокультурну ситуацію нами здійснена спроба висвітлити значення мистецтва текстилю як засобу вираження художніх рефлексій на події війни через призму зарубіжного та українського досвіду, а саме через контекст текстильних арт-проектів. Зважаючи на актуальність досліджуваної теми в розрізі сучасних реалій, вважаємо доцільним проведення подальших студій, що дозволять детальніше розкрити тему втілення мистецьких реакцій на помежову ситуацію війни засобами художнього текстилю.

Список використаної літератури

1. Власенко Тетяна. Інтерв'ю. 01.10.2023. Бесіду провела Д. Луцик. *Приватний архів Д. Луцик*.
2. Кара-Васильєва Т.В., Чегусова З.А. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». Київ, 2005. 280 с.
3. Мороховська Олена. Інтерв'ю. 10.10.2023. Бесіду провела Д. Луцик. *Приватний архів Д. Луцик*.
4. Шульга З. Художній текстиль як зброя. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2017. Вип. 31. С. 51-70.
5. Agosin M. *Stitching Resistance: Women, Creativity, and Fiber Arts*. Front Cover. Marjorie Agosin. Solis Press, 2014. 250 p.
6. Bacic R. Arpilleras: Evolution and Revolution. *Keynote Paper and Exhibition: 3rd International Visual Methods Conference*. Victoria University of Wellington. Wellington, New Zealand, 2–6 September, 2013.
7. Doolan E. Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*. 2016. Vol. 12, no. 1.
8. Garlock L. R. Stories in the Cloth: Art Therapy and Narrative Textiles. *Art Therapy*. 2016. Vol. 33, no. 2. P. 58–66.
9. Knowing Through Needlework: curating the difficult knowledge of conflict textiles / C. Andrä et al. *Critical Military Studies*. 2019. Vol. 6, no. 3-4. P. 341–359.
10. *Materials & Media in Art Therapy* / ed. by C. H. Moon. Routledge, 2011. 336 p.
11. Strauss A. Treading the ground of contested memory: archivists and the human rights movement in Chile. *Archival Science*. 2014. Vol. 15, no. 4. P. 369–397. URL: <https://doi.org/10.1007/s10502-014-9223-3> (date of access: 10.10.2023).
12. Кожна третя жінка у світі зазнавала насильства. ВООЗ. *Новини України – останні новини України сьогодні*. УНІАН. URL: <https://www.unian.ua/society/nasilstvo-nad-zhinkami-kozhna-tretya-u-sviti-zaznavala-fizichnogo-abo-seksualnogo-nasilstva-novini-ukrajini-11347216.html> (дата звернення: 14.11.2023).
13. Teaching Peacebuilding through Conflict Textiles. *Stitched Voices*. URL: <https://stitchedvoices.wordpress.com/2020/08/16/teaching-peacebuilding-through-conflict-textiles/> (date of access: 21.10.2023).

References

1. Vlasenko Tetiana. Interview. 01.10.2023. The interview was conducted by D. Lutsyk. *Archive of D. Lutsyk*.
2. Kara-Vasylijeva T.V., Chehusova Z.A. Decorative Art of Ukraine in the XX Century. In search of the «big style». Kyiv, 2005. 280 c.
3. Morokhovska Olena. Interview. 10.10.2023. The interview was conducted by D. Lutsyk. *Archive of D. Lutsyk*.
4. Shulha Z. Artistic textiles as a weapon. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts. 2017. Issue 31. C. 51-70.
5. Agosin M. *Stitching Resistance: Women, Creativity, and Fiber Arts*. Front Cover. Marjorie Agosin. Solis Press, 2014. 250 p.
6. Bacic, R. Arpilleras: Evolution and Revolution. *Keynote Paper and Exhibition: 3rd International Visual Methods Conference*. Victoria University of Wellington. Wellington, New Zealand, 2–6 September, 2013.
7. Doolan E. Textiles of Change: How Arpilleras can Expand Traditional Definitions of Records. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*. 2016. Vol. 12, no. 1.
8. Garlock L. R. Stories in the Cloth: Art Therapy and Narrative Textiles. *Art Therapy*. 2016. Vol. 33, no. 2. P. 58–66.
9. Knowing Through Needlework: curating the difficult knowledge of conflict textiles / C. Andrä et al. *Critical Military Studies*. 2019. Vol. 6, no. 3-4. P. 341–359.
10. *Materials & Media in Art Therapy* / ed. by C. H. Moon. Routledge, 2011. 336 p.
11. Strauss A. Treading the ground of contested memory: archivists and the human rights movement in Chile. *Archival Science*. 2014. Vol. 15, no. 4. P. 369–397. URL: <https://doi.org/10.1007/s10502-014-9223-3> (date of access: 10.10.2023).
12. Every third woman in the world has experienced violence. WHO. News of Ukraine – the latest news of Ukraine today. UNIAN. URL: <https://www.unian.ua/society/nasilstvo-nad-zhinkami-kozhna-tretya-u-sviti-zaznavala-fizichnogo-abo-seksualnogo-nasilstva-novini-ukrajini-11347216.html> (accessed 14.11.2023).
13. Teaching Peacebuilding through Conflict Textiles. *Stitched Voices*. URL: <https://stitchedvoices.wordpress.com/2020/08/16/teaching-peacebuilding-through-conflict-textiles/> (date of access: 21.10.2023).

TEXTILE ARTS AS A MEANS OF EXPRESSING ARTISTIC REFLECTIONS ON THE EVENTS AND CONSEQUENCES OF THE WAR: UKRAINIAN AND FOREIGN EXPERIENCE

Lutsyk Daria – recipient of the Master's degree of the specialty 023 Fine arts, decorative arts, restoration of the Faculty of Art and Pedagogy of Rivne State University for the Humanities Rivne, Ukraine

The publication attempts to actualise the issue of the importance of textile practices in expressing artistic reflections on the events of the war. The semantic organisation of the phenomenon of artistic textiles and the symbolism of the materials used for it are emphasised. Accordingly, it expands creative possibilities, mentally connecting participants with the experience of their ancestors. The technical features of textile art that allow it to be used as a form of art therapy are outlined. The article describes foreign cultural initiatives related to the reconstruction of life stories and the experience of psychological problems through artistic textiles: Common Threads and Conflict Textiles. In the Ukrainian context, contemporary artists are increasingly resorting to creative reinterpretations of war images in their work. The re-actualisation of this topic in the national cultural space was facilitated by the beginning of the Russian armed aggression against Ukraine, which continues to this day. The article partially analyses the activities of Ukrainian cultural figures in the field of art projects aimed at providing mental assistance to people through textile practices.

Key words: textile arts, art therapy, arts and crafts, artistic reflections.

UDC [745.52:159.955.4]:355.422(477)

TEXTILE ARTS AS A MEANS OF EXPRESSING ARTISTIC REFLECTIONS ON THE EVENTS AND CONSEQUENCES OF THE WAR: UKRAINIAN AND FOREIGN EXPERIENCE

Lutsyk Daria – recipient of the Master's degree of the specialty 023 Fine arts, decorative arts, restoration of the Faculty of Art and Pedagogy of Rivne State University for the Humanities Rivne, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the specifics of the key moments of rethinking the theme of war in artistic textiles in the context of foreign and domestic creative works and art projects.

Research methodology. The research is substantiated by a set of general scientific methods: descriptive, comparative, historical and the method of logical analysis, which was used to study the base of literary sources. The article analyses foreign and domestic publications on the problems of studying artistic textiles as a means of expressing reflections on the events of the war. The empirical basis of the study is the author's personal interviews with Ukrainian artists who work with artistic textiles.

Results. Artistic textiles, both folk and professional, are able to reflect socio-cultural changes in society on a subtle mental level. This is not surprising, given the semantic image of the materials used for it. Thus, artistic fabrics become a way of expressing inner feelings and reactions to external circumstances, which can be used by both professionals and amateurs in the foreign and domestic cultural space. Unfortunately, war and the circumstances of military conflicts become the very liminal situations when it is vital to reflect on one's own emotions and express oneself through art.

Novelty. In the Ukrainian cultural and scientific space, the topic of reflecting reactions to modern existence in the paradigm of a full-scale invasion remains insufficiently studied, despite the deep socio-cultural implications of the issue, which is fully relevant to contemporary Ukrainian society. The publication attempts to actualise the issue of the importance of textile practices in expressing artistic reflections on the events of the war.

Key words: textile arts, art therapy, arts and crafts, artistic reflections.

Надійшла до редакції 1.11.2023 р.

УДК 379.29.1

ЛЬВІВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ КНИГИ

Мулкохайнен Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтв, Київський університет культури, м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-3455-6942>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.709>
viktoriya0308@ukr.net

Львівська книга – явище яскраве та неоднорідне, що стало наслідком неритмічного розвитку книжкового мистецтва у регіоні. *Мета статті* передбачає дослідження передумов та результатів формування художнього образу сучасної львівської книги, зумовлених різними культурно-мистецькими, політичними, соціальними й іншими процесами. Провідними майстрами львівської книги ХХ – ХХІ ст. визначено Я. Музику, О. Кульчицьку, Я. Гніздовського, С. Караффу-Корбут, О. Акініна, В. Ковальчук, І. Остафійчука, Р. Романишина, Ю. Чаришнікова, Я. Куця, В. Дем'янишина, В. Пінігіна, В. Саву, С. Іванова, О. Денисенка, Р. Романишин та А. Лесіва, які впроваджували і продовжують розвивати високі стандарти дизайн-проекування, макетування, композиційного вирішення, ілюстративного оздоблення, шрифтового оформлення місцевих книжкових видань. За результатами дослідження доведено, що на прикладі окремих творів львівської графічної школи візуалізуються саме локальні, регіональні мистецькі риси, котрі вирізняють львівську книгу серед продукції інших дизайнерських осередків України.

Ключові слова: львівська книга, художній образ книги, мистецтво книги, книжкова графіка, ілюстрація.

Постановка проблеми. Львівська книга – явище яскраве та неоднорідне, що стало наслідком неритмічного розвитку книжкового мистецтва у цьому регіоні. Кілька десятиріч ХХ ст. пройшли під

знаком тихої боротьби за візуальну ідентифікацію львівських книжкових видань на тлі радянської стандартизації та адміністративної унормованості. І вже з проголошенням України суверенною державою відбулося поступове піднесення львівського мистецтва книги на тлі тогочасних культурно-мистецьких процесів, спричинених економічною кризою та соціополітичними реформами. Тому сьогодні, у контексті посиленої уваги до мистецького контенту, що несе в собі суто українське етнічне начало, є підстави звертатися до проблем розвитку цього показового в усіх аспектах явища, досліджуючи витoki, обставини та результати формування художнього образу львівської книги.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремі питання розвитку львівської графічної школи піднімалися у відповідних розділах про мистецтво 1950-1980-х рр. (О. Авраменко), 1990-х рр. (О. Ламонова) в останньому томі п'ятитомної «Історії українського мистецтва», виданої в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України [4]. Крім того, деякі дослідники присвятили власні наукові розвідки розгляду графічного творчого доробку галичан: Р. Яців, О. Борисенко, І. Максимлюк, О. Руденко, О. Лежнев. Побіжно згадуються досягнення львівських ілюстраторів та видавців й у інших публікаціях.

Мета статті передбачає дослідження передумов та результатів формування художнього образу сучасної львівської книги.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ставлення до книжкової продукції у Львові завжди було особливо дбайливим, а мистецтво книги вважалося шляхетною і високодуховною справою. Однією з причин такого явища є висока релігійність місцевого населення, що само по собі завжди сприяє більш глибокому сприйняттю дійсності, зокрема й мистецтва.

Маючи давню історію книговидавання ще від часів І. Федорова, львівський осередок майстрів-книжників вигідно вирізнявся з-поміж інших регіонів великим творчо-професійним потенціалом. За даними дослідників, уже на початку ХХ ст. на території Галичини налічувалося понад 30 діючих видавництв (до порівняння – на той же час в іншій частині України працювало лише 17 видавництв), які поступово формували культуру виконання сучасної книги як цілісного організму у регіоні, апелюючи до стилістики модерну, а деко й авангардизму [6].

У галузі книжково-журнальної графіки у той час працювали майстер обкладинок Р. Лісовський; професор Державної промислової школи (колишньої художньо-промислової) І. Труш, котрий видавав «Артистичний вісник»; К. Сіхульський, який розвивав різноманітні форми прикладної графіки; редактор журналу «Мистецтво» Асоціації незалежних українських митців С. Гординський та його ілюстратори Г. Мазепа, М. Бутович, О. Кульчицька; дизайнер книг та виконавець книжкових знаків П. Ковжун; автор численних журнальних і книжкових обкладинок Е. Козак, оздоблювач палітурок, обкладинок й ілюстратор книжкових видань М. Ольшевський; а також оформлювачі книжкових видань В. Ласовський, І. Косинін, К. Стефанович, П. Холодний-старший і В. Січинський, що займалися відродженням української художньої книги в Галичині 1920-х рр. і вивчали різні інструменти моделювання та графічного оформлення штибу модульної сітки, акцидентної графіки тощо.

Частина з цих художників – Р. Лісовський, М. Бутович, П. Ковжун, С. Гординський, П. Обаль, В. Дядинок і В. Січинський – адаптували до власної проектної діяльності елементи уставу, напівуставу, скоропису, в'язі [1]. Також місцеві оформлювачі книги творчо осмислили в орнаментах обкладинок візерунки української витинанки, писанки, вишивки, риси типових флореальних мотивів – кетяги калини, квітка соняха, дубове листя тощо.

Як зазначає Р. Яців, «...мова графіки Лісовського, як і Ковжуна, Бутовича, Січинського поступово ставала свого роду "візуальною ідентифікацією" галицького українства, поряд із шанованими тут зусиллями О. Кульчицької, О. Куриласа, О. Іванця та інших у формування рідного духовно-культурного та естетичного простору» [3; 24]. Так, приміром, у П. Ковжуна мова неobaroko сполучалася з експресіонізмом, а деко й кубофутуризмом. Ця тенденція у сприйнятті культури оформлення книги як об'єкту комунікативного дизайну (основи візуальної інформації та візуального спілкування) зберігалася у сприйнятті львів'ян і надалі [1].

Львівська графіка другої чверті ХХ ст., представлена творчістю Я. Музики, О. Кульчицької, Я. Гніздовського, сформувала культуру повоєнної книги, зокрема – періоду після створення Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва 1946 р., куди у 1950-х рр. влилася велика кількість представників творчої еліти з інших регіонів України.

Варто відзначити, що наукова думка львівських мистецтвознавців переважно акцентує унікальність і самодостатність мистецтва книги, котре має право на самостійне існування серед усіх образотворчих мистецтв, адже книга, як тривимірний об'єкт у просторі, претендує на значно глибший аналіз за всіма своїми ознаками. Наприклад, О. Руденко пише: «Книга мала б бути окремою галуззю мистецтва, де б її естетична, практично-теоретична, термінологічна складова набула

всєбічного розвитку. Вона об'єднує під одним крилом образотворче та прикладне мистецтво і ставить вищу мету – інтелектуальну, духовну, а не тільки споживацьку чи рекламну» [11, 104].

Але на всіх етапах свого розвитку мистецтво книги хворобливо реагувало на зовнішні чинники впливу, на кшталт утисків влади чи міграційних процесів серед місцевої творчої інтелігенції, що у результаті суттєво гальмувало природній прогрес. Тож формування іміджу саме львівської книги після епохи стародруків було досить довгим, триваючи понад сторіччя, і згодом знову зазнало значних руйнацій через вплив супутніх обставин. Урешті, дослідники зауважують, що, загалом, «львівська графічна школа свідчить про деструкцію натуралістичного підходу, образ піддається деконструкції» [7].

Другою визначальною тезою при аналізі львівського книготворчого процесу, важливою для формування об'єктивної оцінки здобутків галицьких майстрів, є заперечення спорідненості мистецтва книги із книжковим дизайном. Більше того, львівські теоретики свідомо уникають використання поняття «дизайн книги», оскільки, зазвичай, вважають недоречним говорити про дизайн у контексті створення книжкового видання. На їхню думку, у книжковій справі дизайн займає лиш маленький відсоток, досить побічний, що стосується лише конструктивного аспекту. Все ж інше, від творчого задуму книги до його втілення у художньо-поліграфічному виконанні, є мистецтвом у чистому вигляді. Подібну точку зору також підтримують і деякі львівські митці – С. Іванов, Ф. Лукавий, В. Семенюк, утім, не заперечуючи при цьому комплексного характеру оформлення кожного книжкового видання, що включає ілюстративний матеріал, шрифтове вирішення, загальну композицію тощо.

Вищезазначене, безумовно суб'єктивне, твердження має своїм підґрунтям певні засади теорії дизайну, зокрема – одні з перших трактувань поняття «дизайн» як технічної естетики, пов'язаної виключно з промисловістю. Звідси й ототожнення дизайн-процесу з суто технічним явищем, котре априорі не може стосуватися творчості, духовності, емоцій. Однак, беручи до уваги стрімкий розвиток українського дизайну і, зокрема, його образотворчий аспект, можна абсолютно впевнено констатувати сучасне розширення впливу дизайн-діяльності на всі галузі мистецтва, включаючи театр, музику, хореографію тощо.

Українська академія друкарства – провідний вищий навчальний заклад Львівщини, що готує художників книги і плекає у своїх майстернях класичні традиції естампного друку та ручної графіки, є прикладом практичного втілення вищенаведеної творчої парадигми. Випускники академії чудово володіють уже рідкісними на сьогодні графічними техніками (суха голка, акватинта, офорт тощо), створюють повноцінні мистецькі твори – як станкову графіку, так і книжкову ілюстрацію, але мало знають про специфіку верстки книги і керуються при розробці книжкового макету виключно законами художньої композиції. Такий підхід, звісно, може мати місце у книжковому дизайні, однак відчутно обмежує концепт проекту і збіднює його дизайн-характеристики.

Художньому образу галицької книги довелося профільтрувати і синтезувати у собі чимало культурно-мистецьких віянь, спричинених різними факторами, серед яких – вплив польської культури книговидавання, єврейських образотворчих традицій, міксування стилістик книжкового оформлення різних регіонів країни. Адже «завдяки діяльності українських часописів, серед українського населення Галичини витворився уже той національний фермент, що став базовим для подальшого утвердження національної ідеї, яка матеріалізувалася у національно-визвольних змаганнях» [14; 8]. На переконання дослідниці вітчизняного друкарства О. Хім'як, без діяльності цих часописів національний рух у Галичині був би приречений.

На цих міцних світоглядних підвалинах відродження і плекання національної ідентичності українців галицький регіон на сьогодні презентують кілька найяскравіших представників книжкового мистецтва, котрі формують художній образ львівської книги відповідного періоду з її виразним впізнаваним абрисом та неповторними стилізованими деталями. Це, насамперед, Л. Левицький, С. Караффа-Корбут, І. Остафійчук, Ю. Чаришніков, В. Ковальчук, Я. Куць, С. Іванов, В. Сава, О. Денисенко, Р. Яців, В. Семенюк, Ф. Лукавий, Р. Романишин та А. Лесів, М. Прохасько.

До книготворчих процесів Галичини мали дотичність і художники Франківщини – зокрема, М. Фіголь, М. Варення, Г. Гриценко (Марченко), котрі продемонстрували власними роботами перехід від «суворого стилю» до творчого методу соцреалізму та неофольклорної течії. Деякі з них переїхали до Львова, або епізодично туди навідувалися. Загалом франківці додали до книжкового дизайну Галичини мотиви місцевої дерев'яної різьби, традиції якої були надзвичайно потужними у регіоні. Г. Гриценку (Марченку) у ліногравюрних творах притаманний потяг до «нервового» експресіонізму німецького штибу, до якого на початку ХХ ст. звертався ще Ю. Панкевич. О. Заливаха у 1960-ті тут намагався повернутися до опрацювання ідей перерваної традиції української книжкової графіки 1920 – 1930-х рр. Проте, у радянський час деякі з вищезгаданих митців зазнали утисків через «надмірний формалізм» [8].

Із цього приводу відомий львівський дослідник, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної академії мистецтв Р. Яців зазначає, що у регіональній графіці Галичини 1960-х рр. провідну роль відігравала «фольклорно-декоративна» течія, ідейно-образна глибина і пластична культура, а також синтез східних і західних мистецьких традицій, піднятий на щабель ще М. Бойчуком і О. Кульчицькою [15; 48]. З-поміж яскравих представників львівської школи, які після першої третини ХХ ст. продовжували працювати, він називає Л. Левицького, який, по суті, утворив засади цієї школи у другій пол. ХХ ст. Учнем останнього був, зокрема, Ю. Чаришніков, котрий, за прикладом учителя, також замислювався щодо аксіології й антропології людини у своїх творах [10].

В О. Овдієнка у монографії «Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974 рр.)» приділена увага й творчості представників книжкової та станкової графіки західних областей України третьої чверті ХХ ст. (насамперед тим, що працювали у річищі соцреалізму), які займалися книжковими окладами, ілюструванням видань для дітей, шевченкіаною тощо і демонстрували певну художньо-естетичну єдність [9].

Проблемою розвитку культури дизайну шрифтів, у тому числі і західних областей України, у той час займався О. Снарський [13]. Зокрема, культивувалися питання автотонності дизайну українських літер на прикладі пошуків М. Кірнарського, котрий у побудові шрифту апелював до взірців «Пересопницького Євангелія» XVI ст., а також розробок «українського національного шрифту» Г. Нарбута, М. Жука, В. Лазурського.

У 1980-х рр. у регіоні вирізнялася книжкова графіка галичан-прикарпатців В. Гуменного, М. Вітушинського, М. Фіголя, В. Остафійчука, деякі з яких виконували екслібриси [8].

Щодо 1990-х рр. львівський мистецтвознавець О. Руденко зазначає наступне: «Осередком "продукування" графіків стає Український поліграфічний інститут ім. І. Федорова (від 1994 р. Українська академія друкарства), звідки вийшли відомі тепер у світі львівські митці О. Аксінін, С. Іванов, О. Дергачов, О. Денисенко, С. Храпов, В. Пінігін, В. Дем'янишин, К. Калінович, Б. Пікулицький, І. Крислач та ін.» [10; 27]. І уточнює, що «в їхніх офортах, ліноритах та літографіях прочитується особливий спосіб підходу до лінії, плями, простору. С. Іванов продовжує лінію структуризованої площини, поєднуючи в своїй творчості класичну фігуративність з активною побудовою композиції, в основу якої поставив категорії ритму, конструкції. Інтелектуалізацію дійсності через форму як живу систему знаків та символів аргіогі розробляє О. Денисенко, посилюючи відчуття глибокого занурення в лабіринти душі особистої міфологізації дійсності» [10; 27].

Натомість, в О. Аксініна мистецтвознавець спостерігає моделювання езотеричних просторів «недосяжного і малозрозумілого, його праці овіяні подихом східної філософії, а непізнана загадковість розчиняється в ієрогліфах металеві пластина. С. Храпов створює світ, викривлений метафорою дзеркала, його сприйняття дійсності ніби відбиток дзеркальної поверхні є оманливим і в той же час правдивим. В. Пінігін тонкою павутиною креслить зображення всесвітнього бестіарію видовищ. Лаконічність і зосередженість на символіці предмета репрезентують роботи В. Дем'янишина. Мовою сюрреалістичних видінь говорять праці І. Подольчака, Р. Романишина створює світ, наповнений колористичними символами, абстрактного значення набувають праці М. Красника» [10].

Як зауважує у своїй дисертації О. Лежнев, «персональні виміри графічного простору Львова презентують певні диспозитиви культуротворчості» [7]. Зокрема, подібні приклади дослідник спостерігає у творчому доробку І. Остафійчука і Р. Романишина, де продемонстровано єднання графічного палімпсесту як суто реконструктивне явище – порівняння над світами, порівняння чисто теоретико-реконструктивне; а також у графічних візіях В. Пінігіна та О. Денисенка, в яких простежується певна цитованість творів Пінігіна Денисенком. На думку О. Лежнева, О. Денисенку вдалося створити свій окремий світ уже постмодерністського простору, чого ще не було у графіці В. Пінігіна.

Загалом народний напрям у львівській графіці другої пол. ХХ – початку ХХІ ст., в основу якого закладені декоративність та українські національні мотиви, найяскравіше репрезентують ліногравюри талановитих графіків, серед яких С. Караффа-Корбут, Б. Сороки, І. Остафійчука, Д. Парути, М. Курилича, М. Яціва, З. Кецала.

Видавець та книжковий ілюстратор Ф. Лукавий, характеризує сучасну львівську книгу, висловлюється досить критично: серед книжкового матеріалу митець не бачить оригінальних робіт, що могли б претендувати на високе звання Книги в її класичному розумінні, за винятком поодиноких випадків [5]. На його професійний погляд, зараз на вітчизняному видавничому ринку переважно має місце яскравий продукт, позбавлений художніх рис та духовного наповнення, котрий рухається відпрацьованим рекламно-маркетинговим шляхом і від того втрачає власну індивідуальність.

Крім того, Ф. Лукавий називає й інші, нищівні, на його думку, інновації в українському мистецтві книги. Насамперед, художник певен, що глобальна діджиталізація мистецтва, яку сьогодні

спостерігаємо в українському культурному просторі, зіпсувала первісний, і від того найцінніший, образ книги, відкривши для всіх видавців-непрофесіоналів порівняно «легкий» інструмент. Адже у зв'язку з цим зникла справжня книга, поступившись якомусь іншому гібридному продукту, наближеному у своїх альтернативних формах уже швидше до веб-дизайну, ніж до поліграфії.

Дійсно, важко не погодитися з тим фактом, що цифровізація вимагає абсолютно іншого рівня фахової підготовки дизайнерів задля їхньої компетентної та ефективної роботи. В іншому випадку ризикуємо отримати низькоякісний псевдо-твір, виконаний нашвидкуруч псевдо-професіоналами, що негативно відобразиться на подальшому розвитку цілої мистецької галузі. Запорукою професійно виконаної цифрової ілюстрації є компетентне використання діджитал-технологій в якості комунікативних інструментів, розуміння «візуального словника» дизайну та володіння низкою важливих електронних процесів (сканування, програмне редагування, налаштування параметрів, розміщення проєкту на інтернет-платформі чи пересилка електронною поштою).

А гарантією високої якості ілюстрації, виконаної вручну, може бути лише авторська майстерність ілюстратора – бездоганне володіння обраною технікою, розвинене образне мислення, творча інтуїція. На цю проблему останнім часом все частіше починають звертати увагу експерти: «Особливого значення набуває питання синхронізації технічних і творчих можливостей, своєрідності їх переплетення та розвитку в нових умовах» [2; 53].

Та, у той же час, не варто відкидати позитивний аспект освоєння та застосування комп'ютерних технологій у книжковому дизайні, адже комп'ютеризація дизайн-процесу надала можливість ефективно вирішувати завдання художньо-образного моделювання та композиційного формотворення, серед яких інтерактивна реалізація класичних композиційних прийомів (ритм, симетрія, контраст, пропорційність тощо), максимально зручний режим комбінаторних та формальних змін тощо. Зазначені етапи проєктної розробки, за умови їхнього майстерного виконання, дозволяють досягти не лише балансу складових інструментів, а й забезпечують гармонію взаємного підпорядкування всіх частин проєктованого об'єкта. Тому штучні бар'єри в опануванні інноваційних програмних технологій верстки, ілюстрування та макетування книжкових видань, продиктовані консервативними настроями частини творчої громади, сьогодні є невиправданими і регресивними.

До не менш шкідливих за цифровізацію мистецтва книги тенденцій дехто з практиків-аналітиків (у т. ч., Ф. Лукавий) відносить також комікс, що останнім часом активно популяризується в Україні. У такій формі видань вбачають загрозу для повноцінних традиційних ілюстрацій, кожна з яких має завершений вигляд, сюжетну наповненість, а часто – і цілком самостійний характер. Натомість, специфіка коміксу, навпаки, ніби спрощує візуальний контент до фрагментарних, інколи схематичних, зображень, позбавлених художньої цінності, а, натомість, наділених ідентичними рисами. Подібна категоричність, очевидно, є недоречною, оскільки, з одного боку, жанр коміксу ще недостатньо вивчений мистецтвознавцями з художньої точки зору задля чітких висновків, а з іншого боку – варто зауважити, що український комікс – це якісно відмінний продукт у всіх сенсах, потенціал якого на сьогодні досить потужний, що говорить на його користь.

Загалом слід наголосити, що «адекватно відслідковувати зміни, які принесли комп'ютерні технології в творчий процес, у технології збору інформації та візуалізацію дизайнерського рішення, можуть насамперед ті, хто активно займався проєктною діяльністю в «докомп'ютерну еру», тобто, як правило, представники старшого покоління. В їхніх сентенціях присутні певні побоювання з приводу експансії комп'ютерних технологій у творчий процес; окремі з них свідомо відкидають бажання власноруч апробувати новітні інструментарій та недооцінюють потенціал і перспективність нових технік» [2; 54].

Як не дивно, найбільш «львівськими» по духу з візії сучасної книжкової продукції Львівщини є «Казки Старого Лева» у 2-х томах авторки М. Савки «Видавництва Старого Лева» з ілюстраціями київського графіка В. Штанка, що багато років присвятив співпраці з цим видавництвом. Його улюбленими майстрами-кумирами (а отже – й творчими натхненниками), окрім матері К. Штанко, є В. Гордійчук, В. Єрко, М. Паленко, О. Петренко-Заневський, К. Лавро [12]. Звідси можна зробити висновок, що регіональна графічна стилістика книги у більшій мірі залежить від художньої концепції проєкту, творчої парадигми конкретного видавництва, ніж від авторства його дизайн-розробки.

Мистецтвознавець О. Руденко називає львівську авторську книгу «лабораторією пошуків особистісного ества митця, його художньою аурою» [11; 105]. З цього приводу варто зазначити, що сприйняття авторської книги львівської школи другої пол. XX – XXI ст. певною мірою залежить від візуальної культури споживача, адже місцеві дизайнерські видання «Видавництва Старого Лева» або творчої майстерні «Аграфка» розраховані на високу книжкову культуру місцевої аудиторії поціновувачів.

В «Аграфці» упродовж 2014–2022 рр. розробляли дизайн книжок та арт-буків, як уже згадувалося вище, Р. Романишин та А. Лесів, які одночасно співпрацюють із «Видавництвом Старого

Лева». В їх виконанні окремі проекти оформлення виглядають, як елітарна продукція з певним львівським присмаком, не позбавленим аристократизму стародавньої культурної столиці України.

Висновки. Отже, провідними майстрами львівської книги ХХ – ХХІ ст. можна вважати Я. Музику, О. Кульчицьку, Я. Гніздовського, С. Караффу-Корбут, О. Аксініна, В. Ковальчук, І. Остафійчука, Р. Романишина, Ю. Чаришнікова, Я. Куця, В. Дем'янишина, В. Пінігіна, В. Саву, С. Іванова, О. Денисенка, Р. Романишин та А. Лесіва, які впроваджували і продовжують розвивати високі стандарти дизайн-проектування, макетування, композиційного вирішення, ілюстративного оздоблення, шрифтового оформлення місцевих книжкових видань. На прикладі окремих творів цієї графічної школи візуалізуються саме локальні, регіональні мистецькі риси, котрі вирізняють львівську книгу серед продукції інших дизайнерських осередків України. Такі ознаки презентовані, насамперед, творчим осмисленням українських етнічних візерунків (витинанки, писанки, вишивки), що проявилось типовими графічними символами флореальних мотивів на сторінках книжок – кетяги калини, квітка соняха, дубове листя тощо. Крім того, фіксуємо міфологізацію художніх образів, тяжіння до оригінальних ручних та естампних технік в ілюстраціях, акцентування графічної складової у книжковому макеті. *Темою подальшого дослідження* може стати детальне вивчення елементів дизайн-проектів книжкової продукції львівського регіону з уточненням відповідних проектно-технічних характеристик.

Список використаної літератури

1. Борисенко О.М. Становлення і розвиток комунікативного дизайну в Галичині другої половини ХІХ – першої третини ХХ століть: дис... канд. миств.: спец. 17.00.07 Дизайн / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2019. 329 с.
2. Габрель Т. Методи активізації творчості дизайнера засобами комп'ютерних технологій : дис. ... канд. миств. : 17.00.07 Дизайн. Львів : Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2018. 220 с.
3. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. *Українська теоретична думка ХХ ст.: Антологія (у 2 ч.)* / Упоряд. Р. М. Яців. Львів, 2012. Ч. 2. 832 с.
4. Історія українського мистецтва. У 5 т.: НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / гол. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. С. 510–578.
5. Інтерв'ю з видавцем, художником, викладачем Федором Лукавим. *Приватний архів автора*. Львів, черв., 2022 р.
6. Ісаєвич Я.Д. Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів, 1975. 126 с.
7. Лежнев О. Становлення графічного дизайну в Україні: досвід регіональних графічних шкіл 70–90-х рр. ХХ століття: дис... канд. миств. Київ : КНУКіМ, 2021. 178 с.
8. Максимлюк І.В. Мистецтво графіки Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століть: культурологічний аспект: дис... канд. миств.: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури; ДВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 224 с.
9. Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні (1917–1974 рр.). Львів : Вищ. шк., 1974. 218 с.
10. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. праці* / Нац. акад. образотв. мистец. і архіт. Київ, 2016. Вип. 25. С. 23–33.
11. Руденко О. Мистецтво книги як естетичне джерело духовної культури народу. *Вісник Закарпат. Акад. мистецтв* : зб. наук. пр. / [редкол.: М. Приймич та ін.]. Ужгород : Закарп. акад. мистецтв, 2020. Вип. 14. С. 98–107.
12. Сілакова О. Інтерв'ю з Володимиром Штанком. URL: barabooka.com.ua/ilju (дата звернення: 29.08.2022 р.)
13. Снарський О. В. Шрифт у мистецтві художнього оформлення. Київ : Реклама, 1975. 104 с.
14. Хім'як О. Українська преса другої половини ХІХ – початку ХХ століття як чинник формування національної свідомості українців Галичини : дис.канд. іст. наук, 2006. 191 с.
15. Яців Р. Львівська графіка 1945–1990 років: традиції і новаторство. Київ : Наук. думка, 1992. 120 с.

LIV INTERPRETATIONS OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE BOOK

MULKOKHAINEN Viktoriia – PhD in Art Studies,
Associate Professor of the Department of Arts,
Kyiv University of Culture (Kiev, Ukraine)

The Lviv book is a bright and heterogeneous phenomenon that was the result of the rhythmic spread of the mystery of the region. The purpose of the article involves researching the prerequisites and results of the formation of the artistic image of the modern Lviv book, conditioned by various cultural, artistic, Polish, social and social factors. Leading Lviv book masters of the 20th – 21st centuries. defined by Y. Muzik, O. Kulchytska, Y. Hnizdovskyi, S. Karaffu-Korbutut, O. Akszhnina, V. Kovalchuk, I. Ostafiichuk, R. Romanishina, Yu. Charyshnikova, Ya. Kutsia, V. Dem'yanishina, V. According to the results of the research, it is proven that, on the example of individual works of the Lviv graphic school, local, regional artistic features are visualized, which distinguish Lviv features among the products of other design centers of Ukraine.

Key words: Lviv book, book art, book art, book graphics, illustration.

Надійшла до редакції 12.11.2023 р.

УДК 122:013.73.012

ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ В ДИЗАЙНІ

Кантаровський Юрій Петрович – старший викладач кафедри дизайну НЛТУ України
<https://orcid.org/0009-0001-7988-6558>
y.kantarovsky@nltu.edu.ua

Прокопчук Інна Юхимівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну
Національний лісотехнічний університет України, Львів, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.711>
inna.prokopchuk@ukr.net

Дослідження покликане висвітлити питання специфіки розвитку італійського футуризму першої третини ХХ ст. у контексті матеріальної загальноєвропейської культури. Не претендуючи на вичерпність, дослідницька увага зосереджується на віддзеркаленні художнього напрямку в практиці проєктування середовища першої третини ХХ ст. Висвітлено художньо-стильові особливості футуризму, які надали дизайнерам принципово новий підхід до формоутворення без зайвого орнаменту й декору і разом із тим підготували майбутнього споживача індустріального дизайну. Вивчення особливостей формування дизайну просторово-предметного середовища окресленого періоду у співвідношенні з образно-пластичними пошуками мистецтва авангарду дають змогу виявити універсальність закономірностей формотворення в проєктному та художньому аспектах.

Процес звернення в 1910-1930-ті роки художників авангарду до предметної творчості представлений як закономірний підсумок експериментів у царині образотворчого мистецтва. Створення власних композиційних систем художниками мистецтва авангарду знайшло свій подальший розвиток у дизайні. Перспективним автору вбачається подальші дослідження художньої специфіки експериментів мистецтва авангарду та їх відображення в дизайні.

Ключові слова: дизайн, формоутворення, середовище, інтер'єр, меблі, художньо-проєктна діяльність, футуризм, мистецтво авангарду.

Постановка наукової проблеми. Мистецтво авангарду стало художньо-естетичним символом минулого ХХ ст., тоді як авангардні твори значною мірою являють творче обличчя саме ХХ ст. та вказують на його відмінності від попередніх епох. Художня реальність сьогодення, дозволяє ставити питання – чи не стає авангард своєрідною класикою мистецтва, тобто – цілком закономірною парадигмою формотворчості, складової системогенези мистецтва та культури. Щоб дати відповідь на це питання, потрібен інтегральний погляд на мистецтво початку ХХ ст. Із авангардних напрямів першої третини ХХ ст. почався пошук нових засобів виразності та інтенсивна розробка нових композиційних прийомів. Одночасно зі змінами в образотворчому мистецтві, коли композиція перетворилася в конструкцію, у проєктуванні предметів повсякденного побуту – посуду, одягу, меблів стала формуватися нова мова форм. Тому піонерами дизайну були архітектори й художники, що використали нові можливості у формотворенні, викликані переходом від ремісничого до промислового виробництва. Їх захоплювала широта масштабів і складність завдань, функціональні, технологічні й художні проблеми.

Аналіз впливу одного виду мистецтва на інше, взаємопроникнення засобів художнього впливу викликають усе більший інтерес в істориків та теоретиків мистецтва. Однак критичних коментарів із приводу тенденції переносу центру ваги з утилітарно-функціонального значення дизайну на культурно-художнє на сьогоднішній день явно не вистачає. У цьому зв'язку питання, розглянуті в даному дослідженні, набувають особливої актуальності.

Наукова новизна обраної теми насамперед характеризується проблематикою дослідження. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, висвітлення яких дозволяє сформулювати загальні принципи формування матеріальної культури футуризму як особливого художньо-концептуального напрямку проєктної творчості.

Мета дослідження – визначити засадничі особливості дизайну в руслі розвитку мистецтва італійського футуризму.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом наукових досліджень НЛТУ України в межах комплексної теми наукової роботи кафедри дизайну «Дослідження з теорії і практики дизайну, мистецтва, культури та розвитку дизайн-освіти в Україні» (зарєєстрована в УкрІНТІ, № 0121U110772 від 23.04.2021 р.). Важливим практичним аспектом даної наукової праці є розширення наявних меж про систему зав'язків між образотворчим мистецтвом і дизайном. Матеріали дослідження можуть бути рекомендованими для включення в навчальні курси лекцій з історії дизайну, історії дизайну меблів.

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження. В основній частині дослідження автором проведений порівняльний аналіз провідних художніх методів у мистецтв та їх специфічного переломлення в проєктній практиці першої третини ХХ ст. У результаті цього встановлена об'єктивно існуюча спільність між принципами формотворення і засобами художньої виразності, що використовувалися в образотворчому мистецтві й проєктуванні просторово-предметного середовища. Дедуктивно-індуктивний підхід надає можливість досліджувати наукову проблему в аспекті універсальності; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та аналогій; синтезу.

Аналіз останніх досліджень. У фокусі окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у широкому теоретичному контексті: науково-змістовний корпус літератури з аналізу різних аспектів творчості в царині авангарду, зокрема футуризму вивчали закордонні автори (Ф. Тальяп'єтра [11], М. Чіолі [3], Р. Маккевер [8], Ара Х. Мерджіан [1], Д. Матер [7]); серед інших, наявні праці, присвячені питанням становлення та теоретичного підґрунтя дизайну (О. Бойчук [13], І. Прокопчук [18; 19], І. Риждова [20]); проблемам сценічного дизайну (О. Попова [17], Р. Маркус [6]); екологічним підходам до формотворення меблів (В. Прусак, І. Савка [10]). Серед найбільш помітних – Д. Домерг [5], автор монографії про художників, що проєктували меблі. На його думку, меблі – це віддушину для художників, які змучилися від герметичності музейного мистецтва, і повертаються до ідеалізму й експериментаторству Баугаузу. Цінність таких меблів в їх концептуальності: художники фактично проєктують емоції або ідеї.

Британський арт-критик А. Коулз [4], що займається питаннями взаємодії образотворчого мистецтва і дизайну, зокрема проєктування меблів, вважає, що все мистецтво створюється за допомогою дизайну, навіть якщо воно прагне бути непричетним до дизайну. В решті-решт, тоді для художників це лише питання значення, яке вони надають своєму відкритому або прихованому зв'язку з проєктною культурою. У запропонованому Коулзом дослідженні образотворче мистецтво, таким чином, залишається домінуючим елементом.

Оглядовий аналіз різноманітних концепцій європейського дизайну меблів першої пол. ХХ ст. міститься у статті Жеральда Гассьо-Талабо [14]. Французький вчений вважає, що кубісти та конструктивісти через Баугауз та інші новаторські угруповання ХХ ст. запліднили архітектуру і промислову естетику. На його думку, всі приклади спрощення об'ємів у дизайні беруть початок з авангардних художніх напрямів, починаючи від Бранкузі та Ганса Арпа, а Казимир Малевич, Піт Мондріан стоять біля самих витоків народження найбільш революційних шукань нових форм.

Проведений огляд друкованих та електронних джерел засвідчив недостатність наукових досліджень, в яких зосереджено увагу на дизайні просторово-предметного середовища першої третини ХХ ст. у руслі розвитку мистецтва італійського футуризму.

Виклад основного матеріалу дослідження. До початку ХХ ст. зміна стилів і напрямів відбувалася послідовно і за тим самим алгоритмом – новий стиль зароджувався у надрах попереднього та поступово витісняв його. Еволюційний процес поступової видозміни старого стилю і визрівання в його лоні нового, тобто принцип наступності, уперше був перерваний. Але в першій чверті ХХ ст. – у найбільш бурхливій і плідній його фазі, правило наступності було порушено проривом новаторства як принципу існування в новому мистецтві. Лінійна послідовність змінена віялоподібною, тобто з паралельним розвитком кількох нових напрямів. Новітні напрями та тенденції нашаровувалися, з'являючись і зникаючи разом зі своїми винахідниками. В емоційному плані цей процес найкраще можна виразити словом «звільнення» або «очікування звільнення», що виявилось в готовності до соціальних катаклізмів, науково-технічної революції і, як результат, зміни культурних парадигм. У такій ситуації живопис, через швидкість утілення задуму, став мистецтвом швидких рефлексій, що визначило основні вектори модернізму. Структурна складність, нерівномірність і переплетення процесів, що відбувалися всередині мистецтва окресленого часу, тимчасова стислість його продуктивних періодів – усе це ускладнює і послідовність його опису, і класифікацію. Найдинамічнішим розвитком вирізнявся початок століття – більшість декларацій, маніфестів і відкриття авангарду були зроблені від 1905 по 1914 роки.

Такі напрями як кубізм, футуризм, супрематизм, неопластицизм на певному етапі стали найпродуктивнішими генераторами нових виражальних засобів, адже цілком були зайняті формотворчістю. Безумовно, найважливішим кроком у розвитку пластичної мови новітнього мистецтва, його головним проривом на шляху до безпредметності варто вважати звільнення першоелементів живопису – лінії, поверхні, кольору, форми, простору – від стилістичної несвободи, предметів зображення, що й підтримали після фовізму кубісти та експресіоністи, а згодом і футуристи.

Футуризм – перший італійський авангардний напрям, що заявив про себе у Парижі¹, подібно до кубізму, заперечував попередні напрями в мистецтві, закликаючи створювати нову реальність. У

першому «Маніфесті футуризму» Ф. Т. Марінетті проголошувався безумовний пріоритет актуальної реальності, пріоритет сучасного життя, заперечувалися будь-які інститути збереження традицій та зв'язків із попередньою культурою – академії, бібліотеки, музеї, стверджувалося нове, особливе світовідчуття, що диктувало свої закони мистецтву в основі яких лежали – «гімнастичний крок», «краса швидкості», «презирство до жінки» [16]. Ф. Т. Марінетті один із перших відчув важливі зміни у культурі початку ХХ ст., зумів естетизувати сфери ідеології, політики, інформаційних засобів та зробив їх новими інструментами для створення авангардного мистецтва.

Італійські художники відкидали кубістичний принцип аналізу форми й прагнули до безпосереднього емоційного вираження динаміки сучасного світу. 1910 р. художники Дж. Балла і Дж. Северіні зустрілися з Ф. Т. Марінетті. Це була перша фаза футуризму. «Маніфест футуристичного живопису» від 11 квітня 1910 р., підписаний У Боччоні, Дж. Северіні, К. Карра, Л. Руссола та Дж. Балла, викладав практичну програму діяльності художників-футуристів, що виходила з даних першого, основного «Маніфесту футуризму» Ф. Т. Марінетті. Насамперед – заявляють футуристи – «потрібно відкинути усі вже використані сюжети, аби виразити наше бурхливе життя кричі, гордості, лихоманки й швидкості» [16; 14].

У часи Відродження загальне для всіх художників сприйняття перспективи одна група художників виражала переважно лінією, інша група – переважно кольором. Аналогічно, кубісти досліджували поняття «простір-час» шляхом моделювання простору, а футуристи шляхом вивчення руху [15; 320]. Швидкість і рух – категорії, сприйняті футуристами з техніки та кінематографу, які вперше поставили питання про вирішення живописними засобами концепції «простір-час». Основою своєї живописної системи футуристи проголосили передання руху, що було квінтесенцією сучасного відчуття життя.

Концепція динамізму впливала на характер співвідношення предметного, матеріального світу і оточуючого простору на футуристичних картинах. Предмети втратили для футуристів статичні властивості з чітко відокремленими один від одного тілами. Проникність та розчинення усіх чітких граней – одне з найбільш характерних властивостей футуристичної предметності. У. Боччоні, один із головних теоретиків і практиків руху стверджував: «Предмети ніколи не закінчуються, вони перетинаються безкінечними комбінаціями симпатій та безкінечними крапками відрази» [16; 35].

Футуризм був скерований на абстрагування форми, що згодом приведе його до головної новачки – спроби передати матеріальність та безперервність простору і руху, так званого «пластичного динамізму».

У. Боччоні найчіткіше сформулював основне значення для футуризму «пластичного динамізму», що сприймався як одночасність дії руху і характеризував предмет і його трансформації. Принцип «декомпозиції» (розкладання цілого на частини), що впливав із цього твердження, як метод організації образотворчої конструкції картини або скульптури, про яку говорив У. Боччоні, трактується не як руйнування і деформація, а як засіб підсилення форми – дисгармонія, диспропорція, кольоровий дисонанс і дисконструкція.

Загальним прагненням у мистецтві авангарду стала новизна як потреба і відчуття того, що неодмінно винахід чогось великого от-от перетворить світ. «Новаторство» стало синонімом сучасному мисленню, з помітною залежністю від техніки і технологій, природною реакцією творчої людини на зміну суспільного світогляду – нова соціальна конструкція суспільства сприймалася лише у поєднанні з науково-технічною революцією. У мистецтві це знайшло вираження у нездатності художника ігнорувати інше відчуття швидкості, руху, простору, які давали політ аероплана, телефон, кінематограф – явища, що вимагали адекватної відповіді з боку мистецтва в галузі формотворення і пошуку виражальних засобів.

У маніфесті «Футуристична реконструкція Всесвіту» (1915 р.) Дж. Балла і Ф. Десперо запропонували свій варіант «пластичного динамізму» – «пластичні комплекси». Саме так позначили художники тривимірні конструкції, що базувалися на принципах, розроблених у їхніх живописних творах (рухливі конструкції з дротів та глянцевого паперу). Подібний метод побудови форми в просторі Дж. Бала втілює в проектуванні меблів для інтер'єру ідальні будинку Ловенштейн у Дюссельдорфі (1912 р.), які будувалися на сполученні трикутних та діагональних форм [19; 72].

Відповідно до футуристичної поетики, мистецтво мало мати справу з усіма аспектами суспільства, такими як мода, театр, дизайн. За час своєї мистецької кар'єри Дж. Балла був митцем, якого називали всебічним. Крім того, що він був художником і скульптором, він розробляв одяг, декорації, інтер'єри та меблі.

Із нагоди весілля в 1914 р. Дж. Балла створює інтер'єри для власного будинку (Casa Balla) в Римі, що став реалізацією його колористичної концепції в реальному просторі. Будинок являв собою експериментальну лабораторію де кожен предмет створено Дж. Балла разом із родиною (від стільців до столів, від пляшок, скатертин, серветок до ламп, від меблів до одягу). Цікавим аспектом цього середовища є у його колективній праці таке: родина художника зазнавала економічних труднощів і будувала свій

житловий простір буквально з нічого. Багато предметів інтер'єру насправді виконані з відходів і перероблених матеріалів (один із мольбертів, зроблений із бамбукових тростин). Яскраві абстрактні форми, що покривали стіни, стелю, килим на підлозі, вази, меблі і все це перетворювалося в приміщенні у тривимірну футуристичну «картину», зливаючись в одне ціле з полотнами, рясно розвішаними по стінах. Калейдоскопічний ефект від барвистих форм, динамізували простір, дезорієнтуючи у ньому присутнього, і створювали певну напружену атмосферу, що цілком відповідало футуристичній грі.

У своїй книзі «Вечори футуристів» («Le serate futuriste») поет Ф. Канджулло згадував: «Будинок Балла весь переливався і виблискував фантазмагоричним полум'ям кольорів, залитий сонячним промінням з усіх боків [...] Його майстерня була захарашена геніальними картинами динамічних конструкцій, різноманітних архітектурних зображень, магічних і дивовижних [...]. Безумовно, Балла, хоча і володів різними мистецтвами, віддавав перевагу моді та меблям як засобу для перетворення власної «Реконструкції Всесвіту» (з італ. переклад автора) [2].

Абстрактні форми Дж. Бала більше прикрашали, ніж конструювали простір і виходили від стилістики ар-нуво та пластичної техніки постімпресіоністів, аніж із кубізму. Форми комодів, узголів'я ліжка і шафи, покриті орнаментом із геометричних ліній, об'єднувалися єдиним завданним ритмом. Між 1914 і 1921 роками Дж. Бала експериментував із предметами інтер'єру, покриваючи їх вібруючим сполученням фарби, жовтого і зеленого кольорів, наприклад, предмети дизайну для Будинку мистецтв Брагалія в Римі².

У дизайні футуристичних меблів можна виокремити два напрями: фантазійний і функціональний. Перший напрям представлений роботами Дж. Бала, Ф. Десперо, Тато Маркі. Митці вважали, що предмети інтер'єру, як художні полотна, повинні бути яскравими, розкішними і барвистими. Це наближало їх стилістично до естетики карнавалу і комедії дель арте.

Другий функціональний підхід у проектуванні меблів розвивали футуристи Е. Прамполіні, І. Паннаджі, Філлья (Луїджі Коломбо). Але це не означало створення строго раціональних об'єктів, підпорядкування форми конструктивним законам (як у конструктивізмі і Баугаузі). Італійський функціоналізм являв собою сплав різних художніх напрямів; його чітко організована форма завжди буде відповідати будь-якому стилістичному контексту.

Прагнення футуристів до зміцнення сучасного мистецтва в Італії у сфері державного мистецтва та архітектури, спонукало митців працювати головним чином у тих галузях, де застарілі категорії «чистого мистецтва» та «станковий живопис» можна легше втілити: оформлення експозицій та інтер'єрів, стінописне моделювання простору, проектування об'єктів оздоблення та міських архітектурних комплексів. Так, у 1928 р. Філлья облаштував футуристичний павільйон на Міжнародній виставці в Турині, спроектований Е. Прамполіні, та організував, разом із Ф. Т. Марінетті, А. Сарторісом і П. А. Саладіном того ж 1928 р., першу виставку футуристичної архітектури в Турині, де він також презентував власні проекти облаштування інтер'єру та елементів оздоблення [9; 3–4].

Філлья проектував меблі, пофарбовані в чорний колір із вкрапленнями червоного, що підкреслювало форму, і називав їх «просторовими модулями». Такий підхід із використанням кольору трансформував поверхню матеріалу, підкоряючи його собі. У проектах Е. Прамполіні, навпаки, співвідношення об'ємів підкреслювало конструкцію. В Римі, між 1918 та 1921 роками, Е. Прамполіні та критик Маріо Реккі заснували Будинок італійського мистецтва (Casa d'Arte Italiana) – місце, де можна було виставляти твори мистецтва авангарду. Е. Прамполіні власноруч розробив усі меблі для «Будинку», орієнтуючись, з одного боку, на досвід футуризму, а з іншого – на досвід конструктивізму [2].

Інноваційним проектом Е. Прамполіно став проект Магнітного театру, який, на жаль, так і не було реалізовано, проте відзначено медаллю на Міжнародній виставці декоративно-прикладного мистецтва в Парижі в 1925 р. Магнітний театр замислювався як об'ємна конструкція (величезна машина з платформами), споруджена посеред театральної зали, кожен елемент якої може рухатися вверх-вниз і в сторони, з обертальними і зміщувальними рухами, для створення динамічних декорацій та освітлення [17; 138]. У 1925–1926 рр. Е. Прамполіні також проектує меблі для власного будинку, які певним чином перегукуються з художніми пошуками голландських неопластицистів, особливо Г. Рітвелда.

Окремо від фантазійного і функціонального напрямів стояв А. Джінна, який у грудні 1926 р. опублікував статтю «Перші італійські футуристичні меблі» [12]. Він вважав, що раціональний початок не може бути відділений від художньої уяви: раціоналізм – останній інструмент, що дозволяє художникові перевести свої ідеї безпосередньо у життя. За допомогою техніки можна створювати спроектовані форми, що відрізняються ультрасучасністю, елегантністю, естетичною виразністю. Таким чином, А. Джінна намагався поєднати у своїх проектах обидва напрями. На його думку, інтер'єр повинен мати характер: кожна кімната формує своє обличчя... речі повинні вміщувати в собі все те, чим є повсякденне життя, повинні бути функціональними [12].

Футуризм був тією художньо-естетичною системою, територію якою вільно перетинали митці проектної культури що переробляли художні досягнення, на власний манер. Про це свідчить створення на початку зародження фашистського режиму в 1922 р. у Мінці біля Мілану Вищої школи художньої промисловості (ISIA), що проіснувала до 1943 р. і являла еклектичне переплетіння імпортованих ідей європейського Модернізму [20; 189].

Рух футуризму в унісон з його фундаментальною метою здійснити культурне відновлення всіх царин життя та мистецтва – охопило і дизайн. Проектування просторово-предметного середовища мало велике практичне значення для художньої реалізації футуристів. Меблі раннього футуризму зберігали всі ознаки унікальних творів мистецтва, оскільки художники не піклувалися про їх промислове, серійне виробництво. Експерименти футуристів у царині дизайну середовища найбільш близькі за формоутворенням до художньої концепції напряму, тут застосовувалися ті ж принципи, що й в образотворчому мистецтві: еластичний динамізм; нашаровування різних планів, площин, фактур; зміщення форм; мерехтіння барв і світла; досліди з нестандартними матеріалами.

Висновки. Художники мистецтва авангарду встановили нові принципи в станковому мистецтві, акцентували увагу на законах композиції, ритмі кольору і ліній, співвідношення об'єму і простору. Таким чином, були знайдені першоелементи всіх просторових видів мистецтв, і на основі цієї нової «абетки» здійснена спроба видозміни усієї пластичної мови.

Те, що було відкрито в галузі мистецтва, стало основою для практичних експериментів у просторово-предметно середовищі. Форми меблевих виробів проектувалися на основі геометричних елементів, майстри активніше почали виявляти властивості матеріалу, з якого виконувалася та або інша річ. Митці закликали не відображати реалії навколишнього світу, а активно змінювати світ, створюючи нове предметно-просторове середовище.

Примітки

¹ Перший маніфест футуризму у різкому провокаційному тоні написав італійський літератор Ф. Т. Марінетті. Маніфест опублікований 20 лютого 1909 р. у столиці кубізму – Парижі на шпальтах відомої газети «Фігаро».

² Антон Джуліо Брагалія – італійський художник, фотограф, кінорежисер-футурист, театральний діяч заснував у Римі на вулиці Віа Кондотті «Будинок мистецтв Брагалія» (1918 р). «Будинок» відзначався своїми культурними ініціативами, зокрема, експериментальною роботою Театру незалежних, розміщеного у підвалі будинку [2].

Список використаної літератури

1. Ara H. Merjian. A Future by Design: Giacomo Balla and the Domestication of Transcendence. *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2, 2012. P. 121–146. *JSTOR*. URL: <http://www.jstor.org/stable/23322152>. Accessed. 1 Dec. 2023.
2. Batolo Giovanna. Sette Case d'Arte futuriste da scoprire in Italia. La guida. 03.03.2023. URL: <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-moderna/2023/03/sette-case-futuriste-scoprire-italia>.
3. Cioli Monica. Art (Italy), in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed. by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. 2015-04-29. URL: <https://doi.org/10.15463/ie1418.10631>. Translated by: Mazhar, Noor Giovanni.
4. Coles A. On Art's Romance with Design. *Design Issues*, 2005. 21 (3), 17–24. URL: <http://www.jstor.org/stable/25224004>.
5. Domergue D. *Artists design furniture*. New York. : N. Abrams, 1984. 176 p.
6. Markus R. Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. *Assaph C*, 1999. № 15. P. 153–163.
7. Mather David. Futurist Conditions: Imagining Time in Italian Futurism. *Bloomsbury Academic*, 2020. 13 p.
8. Mc Kever, Rosalind. *On the Uses of Origins for Futurism Art History*. 2016. 28 p.
9. Saladin P.A. *Fillia pittore futurista / studio critico di P.A. Saladin. Ripr. facs. dell'ed.: Torino : Edizioni d'arte La citta futurista, 1929. Firenze : S.P.E.S. 1979 p.*
10. Savka I., Prokopchuk I., Navrotnyy S., Prusak V. and Prusak, Y. The implementation of ecological design ideas with the help of waste: Ukraine's experience. *Higher Education, Skills and Work-Based Learning*, 2023. Vol. 13. No. 6. P. 1073–1091. URL: <https://doi.org/10.1108/HESWBL-11-2022-0232>.
11. Tagliapietra Franco. *From Symbolist Influences to Futurist Art and Theory: Etchings and Paintings*. 2006, Skira, Milano. 64 c.
12. Tonini Paolo. *Storia documentaria del futurismo in Italia*. VOL. 6: Democrazia futurista, diciannovismo e fumanesimo. 2023, L'Arengario Studio Bibliografico. URL: https://www.academia.edu/107624484/storia_documentaria_del_futurismo_in_italia_vol_6_Democrazia_futurista_diciannovismo_e_fumanesimo.
13. Бойчук А. *Пространство дизайна*. Харьков : Новое слово, 2013. 368 с.
14. Гассьо-Талабо Ж. О дизайне. *Современная архитектура*. [пер. с франц.] «L'architecture d'au jourd'hui», 1971. № 155 (Париж). Москва : Стройиздат, 1971. № 3. С. 7–11.
15. Гидион З. *Пространство, время, архитектура*. Москва : Стройиздат, 1975. 567 с.
16. Маринетти Ф. *Манифесты итальянского футуризма*; пер. В. Шершеневича. Москва: Тип. Рус. т-ва, 1914. 77 с.

17. Попова О.В. Сценографія Енріко Прамполіні в контексті теоретико-практичного дискурсу італійського футуризму. *Культура і сучасність: альманах*, 2022. № 2. С. 135–140.

18. Прокопчук І. Мистецтво українського авангарду 1910-початку 1930-х років: образотворчі ідеї кубофутуризму та їхній вплив на процес мистецького формотворення: автореф. дис... канд. миств.: спец. 17.00.05. Львів : ЛНАМ, 2015. 20 с.

19. Прокопчук І., Прусак Ю., Козак Т., Пелех М. Вплив формотворчих методів мистецтва авангарду на дизайн меблів першої третини ХХ ст. *Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Між нар. наук.-практ. конф.* (23 квіт., 2020 р., м. Київ): В 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 70–73. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15999>

20. Рижова І.С. Специфіка дискурсу італійської моделі дизайну як загально визнаного лідера світового дизайну. *Гуманітарний вісник Запорізької держ. інженерної акад.* 2009. Вип. 38. С. 185–201. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2009_38_21.

References

1. Ara H. Merjian. (2012). A Future by Design: Giacomo Balla and the Domestication of Transcendence. *Oxford Art Journal*, vol. 35, no. 2. P. 121–46. *JSTOR*. URL: <http://www.jstor.org/stable/23322152>. Accessed. 1 Dec. 2023 [in English].

2. Batolo Giovanna (2023). Sette Case d'Arte futuriste da scoprire in Italia. La guida. 03.03.2023. URL: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2023/03/sette-case-futuriste-scoprire-italia>. [in Italiano].

3. Cioli Monica (2015). Art (Italy), in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, ed.by Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson, issued by Freie Universität Berlin, Berlin. 2015-04-29. URL: <https://doi.org/10.15463/ie1418.10631>. Translated by: Mazhar, Noor Giovanni [in English].

4. Coles A. (2005). On Art's Romance with Design. *Design Issues*, 21 (3), 17–24. URL: <http://www.jstor.org/stable/25224004> [in English].

5. Domergue D. (1984). *Artists design furniture*. New York.: N. Abrams. 176 p. [in English].

6. Markus R. (1999). Futurist Scenography from revolutionare theory to practice. *Assaph C.* № 15 P. 153–163 [in English].

7. Mather David. (2020). Futurist Conditions: Imagining Time in Italian Futurism. *Bloomsbury Academic*. 13 p. [in English].

8. Mc Kever, Rosalind (2016). *On the Uses of Origins for Futurism Art History*. 28 p. [in English].

9. Saladin P.A. (1979). *Fillia pittore futurista / studio critico di P.A. Saladin*. Ripr. facs. dell'ed.: Torino : Edizioni d'arte La citta futurista, 1929. Firenze : S.P.E.S. 1979. p. [in Italiano].

10. Savka I., Prokopchuk, I., Navrotnyy, S., Prusak, V. and Prusak, Y. (2023). The implementation of ecological design ideas with the help of waste: Ukraine's experience. *Higher Education, Skills and Work-Based Learning*. Vol. 13. No. 6, pp. 1073–1091. URL: <https://doi.org/10.1108/HESWBL-11-2022-0232> [in English].

11. Tagliapietra, Franco. (2006). *From Symbolist Influences to Futurist Art and Theory: Etchings and Paintings*. Skira, Milano. 64 p. [in English].

12. Tonini, Paolo. (2023). *Storia documentaria del futurismo in Italia*. VOL.6: Democrazia futurista, diciannovismo e fumanesimo. 2023, L'Arengario Studio Bibliografico. URL:https://www.academia.edu/107624484/storia_documentaria_del_futurismo_in_italia_vol_6_Democrazia_futurista_diciannovismo_e_fumanesimo [in Italiano].

13. Boychuk A. Prostranstvo dizayna. Harkov : Novoe slovo. 2013. 368 s. [in Russian].

14. Gasso-Talabo, Zherald. O dizayne. Sovremennaya arhitektura. [per. s frants.] «L'architecture d'au jourd'hui». (Parizh). Moskva : Stroyizdat, 1971. S. 7–11 [in Russian].

15. Gidion Z. Prostranstvo, vremya, arhitektura. Moskva : Stroyizdat, 1975. 567 s. [in Russian].

16. Marinetti F. Manifestyi italyanskogo futurizma; per. V. Shershenevicha. Moskva: Tip. Rus. t-va, 1914. 77 s. [in Russian].

17. Popova O.V. (2022). Stsenohrafiia Enriko Prampolini v konteksti teoretyko-praktychnoho dyskursu italiiskoho futuryzmu. *Kultura i suchasnist: almanakh*. № 2. S. 135–140 [in Ukrainian].

18. Prokopchuk I. Mystetstvo ukrainskoho avangardu 1910-kh – pochatku 1930-kh rokiv: obrazotvorchi idei kubofuturyzmu ta yikhonii vplyv na protses mystetskoho formotvorennia: avtoref. Dys. Na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva. nauk: spets. 17.00.05. LNAM. Lviv. 2015. 20 c. [in Ukrainian].

19. Prokopchuk I., Prusak Yu., Kozak T., Pelekh M. (2020). Vplyv formotvorchykh metodiv mystetstva avangardu na dyzain mebliv pershoi tretyny KhKh st. Aktualni problemy suchasnoho dyzainu : zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii (23 kvitnia 2020 r., m. Kyiv) : V 2-kh t. T. 1. Kyiv : KNUVD. S. 70–73. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/15999> [in Ukrainian].

20. Ryzhova I.S. Spetsyfika dyskursu italiiskoi modeli dyzainu yak zahalnovyznanoho lidera svitovoho dyzainu. *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 2009. Vyp. 38. S. 185–201. URL:http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpvgvzdia_2009_38_21 [in Ukrainian].

ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES ITALIAN FUTURISM IN DESIGN

Kantarovskiy Yurii – senior lecturer of the Design Department of National Technical University of Ukraine

Prokopchuk Inna – PhD of Arts, Associate Professor

Department of Design, National Forestry University of Ukraine, Lviv, Ukraine

The study aims to highlight the specifics of the development of Italian Futurism in the first third of the twentieth century in the context of material European culture. Without claiming to be comprehensive, the research focuses on the reflection of the artistic trend in the practice of designing the environment of the period. The article highlights the artistic and stylistic features of futurism, which equipped designers with a fundamentally new approach to shaping without unnecessary ornamentation and decor, and at the same time prepared the future consumer of industrial design. The study of the peculiarities of the design of the spatial and object environment of the first third of the twentieth century in relation to the figurative and plastic searches of avant-garde art makes it possible to reveal the universality of the patterns of forming in the design and artistic aspects.

The process of avant-garde artists turning to object creativity in the 1910s and 1930s is presented as a natural outcome of experiments in the field of fine art. The creation of their own compositional systems by avant-garde artists found its further development in design.

Avant-garde art has become an artistic and aesthetic symbol of the last twentieth century, and avant-garde works largely represent the creative face of the twentieth century and indicate its differences from previous eras. The artistic reality of our time allows us to ask whether the avant-garde is becoming a kind of classic art, that is, a completely natural paradigm of form-making, a component of the systemogenesis of art and culture. To answer this question, we need an integral view of the art of the early twentieth century. The avant-garde movements of the first third of the twentieth century began the search for new means of expression and the intensive development of new compositional techniques. Simultaneously with the changes in the visual arts, when composition turned into construction, a new language of forms began to emerge in the design of everyday objects such as dishes, clothes, and furniture. That's why the pioneers of design were architects and artists who used the new opportunities in shaping caused by the transition from handicraft to industrial production. They were fascinated by the breadth and complexity of tasks, functional, technological and artistic problems.

The author sees further research into the artistic specificity of avant-garde art experiments and their reflection in design as promising.

Key words: design, shaping, environment, furniture, artistic and project activity, futurism, avant-garde art.

Надійшла до редакції 2.11.2023 р.

УДК 658.512.2

ДИЗАЙН ЯК МЕХАНІЗМ ТА КАТАЛІЗАТОР СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Тормахова Анастасія Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.712>
anastasiia_tormakhova@knu.ua

Рихліцька Оксана Дмитрівна – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6603-9915>
o.rykhlytska@knu.ua

Товмаш Дмитро Анатолійович – кандидат філософських наук, доцент,
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-4576-0703>
tovmash@knu.ua

Дизайн, як міждисциплінарна та динамічна галузь соціальної практики людства, що вкрай швидко розвивається, відіграє вирішальну роль у формуванні соціально-культурних механізмів на різних рівнях. Розкривається багатогранний зв'язок між трансформацією дисципліни дизайну і розвитком суспільства. Наголошується, що феномен дизайну виступає не лише каналом для культурного самовираження, а й механізмом, за допомогою якого здійснюються інновації в соціумі. Його сутнісні ознаки пов'язані із взаємодією таких сфер, як креативне творче начало, функціоналізм та суспільні цінності. Соціальні та культурні виміри дизайну розглядаються крізь призму різних комунікативних перспектив. Актуальним напрямом є розвиток людино-орієнтованого дизайну, спрямованого на задоволення нагальних потреб користувачів та виходить до проблеми формування клієнтоорієнтованої продукції. Це стимулює розвиток інновацій в сфері культури та соціальних взаємовідносин.

Ключові слова: дизайн, культура, ділова культура, механізм, дизайн-мислення, інновації, людино-орієнтований дизайн, екодизайн, біодизайн, спекулятивний дизайн.

Постановка проблеми. Дизайн є складним феноменом, що відображає зміну стратегій розвитку соціуму. Від розуміння дизайну як практики конструювання явищ предметного світу людство приходять до інших вимірів його інтерпретації. Дизайн можна розглянути як механізм конструювання життєвіття, зокрема й соціальних відносин. Нагальним завданням є висвітлення специфіки феномену дизайну як соціально-культурного механізму, що відтворює процес креативного становлення суспільства, яке було б засновано на принципах взаємодії, партнерства та співробітництва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. В сучасному вітчизняному та міжнародному дискурсі сформувалась низка робіт, автори яких розкривають окремі питання, пов'язані з багатозначністю феномену дизайну. Питання теоретичних основ екологічного дизайну висвітлюються в роботі Т. Мак Алена, Н. Бей [9], статті М. Близнюк [1], а передумови його формування в Україні досліджено в публікації В. Голобородька, А. Рубцова, В. Сквірко [2]. Дизайн у контексті культурного розвитку досліджено в попередній публікації авторів статті О. Рихліцької [4, 5] та А. Тормахової [4]. Специфіка біодеградуємих полімерних матеріалів, що використовуються в біодизайні згадується в роботі О. Османової. Питання організаційної та бізнес-культури висвітлено в дослідженнях Е. Маслик-Мусій [8], В. Гофкірхнера [7], П. Міллера та Т. Веделл-Веделлсборга [10, 11]. Спекулятивний дизайн та його соціальна роль представлені в роботі А. Дун та Ф. Ребі [6].

Мета статті – виявити особливості феномену дизайну як соціально-культурного каталізатора та механізму, що дозволяє конструювати предметний світ, виміри людської взаємодії і є чинником інновацій у проєктуванні майбутнього.

Виклад основного матеріалу. Дослідженню історії становлення дизайну у його зв'язку з промисловою революцією присвячено чимало розробок сучасних авторів. Натомість питання змін у розумінні потенціалу феномену дизайну, що відбувається у цифрову добу та його наслідків лише починає набувати наукової рефлексії, що обумовлює актуальність саме такого ракурсу розгляду даного феномену. Дизайн інтерпретується в значенні способу, механізму, конструкту щодо процесів, які відбуваються у соціумі. Враховуючи зміни, притаманні для сучасного світу, в якому розкриваються новітні сфери проєктування, актуальним є те, що «прикладні науки перетворюються на науку, яка створює артефакти шляхом проєктування систем і, таким чином, інтегрує їх із соціальними системами» [7; 6]. Проєктування виступає як атрибут дизайну, адже враховуються різні чинники, що забезпечують не лише спроможність функціонування створеного артефакту, а й можливість його подальшого репродукування. Подібна інтерпретація феномену дизайну дозволяє долучати його не лише до предметного світу, а й до сфери людських ідей. Зважаючи на те, що дизайн завжди вбирає в себе специфіку культурно-історичних процесів, що відбуваються, він відіграє роль механізму конструювання соціальних відносин. На наше переконання, у дизайні важливу роль відіграє матеріально-просторове середовище, що «виражає соціально-демографічні, соціально-економічні та соціокультурні потреби людини. Дизайн має бути культурно детермінованим і соціально точно орієнтованим, оскільки об'єкти, наповнені культурними традиціями і змістом, є не тільки носіями цінностей, а й впливають на розвиток соціуму» [4; 234]. Дане трактування розкриває потенціал дизайну не лише як сфери художнього конструювання, а й засобу вирішення проблем існування людей у предметному середовищі, що формується через логіку побудови функціональних соціальних характеристик та їх візуального оформлення й моделювання.

На нашу думку, феномен дизайну є інструментом комунікації культури, одночасно об'єктом і суб'єктом, актом соціальної взаємодії. Сучасний дизайн виступає декодером того, як об'єкти функціонують у культурі, виконує культурну місію, інкорпорує естетичні, мистецькі та соціальні цінності культури, реалізує цінності оточення [4]. Новітні виміри розуміння дизайну можуть розглядатися у зв'язку з розвитком дигіталізації соціуму, коли можна казати про те, що відбувається формування дискурсу щодо інформаційного дизайну у штучних системах.

Так, на думку проф. В. Гофкірхнера з Інститут дизайну та оцінки технологій, людство досягло точки неповернення. Його актори – індивіди чи колективи – є потенційними Першими, які застрягли в нинішньому Другому, що породило мережу, яка страждає від морфостазу, що гальмує подальший прогрес соціального морфогенезу. Нова формація, необхідна для подолання тупикового Другого, має небачену раніше структуру – структуру соціальної над системи, що охоплює все людство. Ця над система і є тим Третім, якого потрібно прозріти... І як тільки перехід до Третього відбувся, актори перетворюються на глобальних мережевих Перших, які стабілізують нове соціальне утворення. Оскільки ця сутність є єдиною альтернативою, що обіцяє виживання і процвітання *Homo sapiens* в епоху екзистенціальних загроз, пропонується тут наука про трансформацію, заснована на Логіці Третього, є парадигмальним зрушенням, яке не має собі рівних [7; 271-272]. На думку В. Гофкірхнера немає жодних підстав залишати цифровізацію поза увагою, коли йдеться про образ того, що необхідно підтримувати як гуманність. Це тим більше справедливо, що скасувати дигіталізацію неможливо. Цифровізація відкрита для гуманізації і жадає її, щоб підштовхнути до наступного кроку антропосоціогенезу – серйозної спроби гуманізації гомінізації [7; 269].

Наразі постала нагальна потреба розгляду соціальної архітектури партнерських відносин у культурі. Даний підхід можна спостерігати досліджуючи ділову культуру суспільства. Механізми соціальної взаємодії реалізуються таким чином, що завдяки синергії досяжними стануть результати, які можуть перебільшити очікування. «Люди і суспільство можуть скористатися перевагами синергетичного

виробництва природних або соціальних систем, якщо вони втручаються в синергетичне виробництво, щоб сприяти його подальшому розвитку. Це проєктна дія, яка змінює природну або соціальну систему таким чином, що синергетична процедура вбудовується у всеохоплюючу соціальну систему» [7; 24].

Експерти з управління інноваціями в сфері бізнесу Педді Міллер і Томас Веделл-Веделлсборг пропонують підхід, спрямований на проєктування інновацій, які будуть спонукати працівників досягати високих результатів. Здебільшого інновації сприймаються як результат заходів задля підвищення продуктивності, що полягають у зміні рутинної трудової діяльності на менш «повсякденну» – це направлення співробітників у відрядження, прослуховування лекцій та відвідування семінарів під керівництвом тренерів. Цей механізм залучення працівників до професійного зростання є частиною ділової культури, який виявляє зацікавленість керівників у високій результативності. Проте Міллер та Веделл-Веделлсборг переконані, що при зануренні у повсякденну рутину ефект інноваційного потенціалу зникає. Саме тому висувається пропозиція керівникам перебрати на себе роль «архітектора інновацій». Подібно до дизайнерів, вони мають спроектувати екосистему, в якій працівники будуть спрямовані на інновації щодня. Так кожен працівник має постійно демонструвати п'ять основних типів інноваційної поведінки, її результати. На думку авторів, є не результативними спільні мозкові штурми чи конкурси ідей. Натомість керівники мають налаштувати колектив таким чином, аби «п'ять базових моделей поведінки для інновацій» були щоденною звичкою [10].

У своїх розробках автори Педді Міллер і Томас Веделл-Веделлсборг пропонують цікавий новий спосіб «стелс-інновації» (stealth innovation), за допомогою якого можна інкорпорувати інноваційну ідею в діючій організації, яка має усталену ділову культуру. Вони описують, як розвивати свою ідею «під прикриттям», що передбачає вирішення чотирьох ключових завдань: пошук союзників, які можуть підтримати вас непомітно; створення підтвердження концепції; тихий доступ до фінансування; розробка гарної легенди, щоб відвернути «небажану» увагу від вашої ідеї на ранньому етапі [11]. Таким чином можемо зробити висновок, що сприяння інноваціям – це не лише змусити людей думати по-іншому. Якщо хочемо, щоб інновації стали реальністю, нам потрібно змінити те, як люди діють або поведуться у своїй повсякденній роботі. А найкращий спосіб зробити це – змінити середовище, в якому вони працюють.

Професор Варшавського технологічного університету Єва Маслик-Мусій пропонує в своїй розробці конкретні моделі та способи проведення змін в організації, створення організаційної культури в процесі змін, методи втручання та техніки впливу на поведінку працівників в організації. Її завдання полягає у пошуку консультантів зі змін, конструювання та впровадження змін, які б здійснювались таким чином, аби формувались із груп працівників команди, що підтримують зміни [8].

Новітнім напрямом, що лише набуває розвитку, є дослідження того, як дизайн-мислення, що зосереджене на потребах і досвіді людини, стимулює інновації та суспільне вдосконалення. Феномен людино-центрованого дизайну (Human-Centered Design, HCD) є новим фундаментальним підходом, що висувається у відношенні до дизайн-мислення та ставить потреби й досвід людей в основу процесу проєктування. Цей підхід визнає, що кінцевою метою дизайну є підвищення якості людського життя. Людино-орієнтований дизайн виник на перетині міждисциплінарного дискурсу багатьох галузей, зокрема інженерії, психології, антропології та мистецтва. Як підхід до творчого вирішення проблем у технічній та комерційній сферах, його витоки часто пов'язують із заснуванням програми дизайну в Стенфордському університеті в 1958 р. проф. Джоном Е. Арнольдом, який вперше висунув ідею про те, що технічний дизайн має бути орієнтований на людину. Ця робота збіглася з появою креативних технік і подальшим рухом дизайн-методів у 1960-х роках. Відтоді, коли творчі процеси та методи дизайну стали більш популярними в комерційних цілях, стандартизований та визначений людиноцентричний дизайн помилково ототожнювали з нечітко визначеним «дизайн-мисленням». Дизайн-мислення – це алгоритм вирішення конкретних проблем за допомогою нестандартних підходів, інноваційних рішень, а також дослідження нових сфер і ніш. Особливою сутнісною ознакою дизайн-мислення є те, що воно фокусується переважно на потребах і проблемах людей, а не на цілях компанії.

Продукти та послуги, розроблені з урахуванням принципів HCD, як правило, забезпечують більш приємний і безперешкодний користувацький досвід. Як наслідок, користувачі більш задоволені та лояльні до брендів, які постійно пропонують рішення, орієнтовані на користувача. Це може призвести до успіху в бізнесі та економічного зростання, позитивно впливаючи на суспільство в цілому.

Отже, людино-орієнтований дизайн виходить за рамки естетики та функціональності; він являє собою людиноцентричний підхід до інновацій та вирішення проблем, що є нагальними викликами сучасного суспільства. Зосереджуючись на людських потребах і досвіді, він сприяє створенню рішень, які не лише відповідають індивідуальним вимогам користувачів, але й сприяють покращенню суспільного блага, створюючи більш інклюзивний, сталий та інноваційний світ.

Сучасний дизайн виступає декодером та каталізатором функціонування предметів у культурі, виконуючи культурну місію, асимілюючи естетичні, художні і соціальні цінності культури, актуалізуючи цінності. Це відбувається і шляхом створення символічно ціннісних образів, які посилюють емоційне середовище та створюють нові наративи. Наявним є звернення до прикладних аспектів та співвідношення традиційних аспектів з інноваційними, внаслідок чого відбувається символічна трансляція культурного досвіду в часі та просторі. Так, наприклад, етнічні риси транслуються в дизайн-практиках через використання мотивів народної орнаментальності, які можна розподілити на декілька груп: «геометричні, фітоморфні, зооморфні, орфоморфні й антропоморфні: найпростіші геометричні елементи (риски, смуги, крапки, цятки), елементарні гомогенні знаки з прадавньою семантикою (кола, ромби, спіралі тощо), композитні гомо- і гетерогенні знаки, скомпоновані за різними способами симетрії (дво- і трилисники, багатопроменеві зірки, розетки, хрести тощо), знакові та ізоморфні зображення живих істот, рослин, небесних тіл, міфологічно-фольклорних персонажів» [5; 60]. У виробках багатьох українських дизайнерів можна віднайти ознаки включення етнічної символіки, як, наприклад, у логотипі української органічної косметики Brun'ka, створеної у Студії графічного дизайну Ю. Гуцуляка. В ньому відображується елементи вишивки, притаманні для рушників, характерні для центральних регіонів України.

Стратегії людино-орієнтованого дизайну розкриваються у такому різновиді дизайну, як екологічний дизайн (екодизайн). У ньому наявне чітке дотримання принципу формування умов для задоволення першочергових потреб людини, при якому не було б руйнування екосистеми. М. Близнюк вказує на базові характеристики екодизайну: «... основними компонентами цього виду дизайну є, як правило, житлові й господарські надбудови, а також сільськогосподарські системи. Та, разом із тим, екологічний дизайн передбачає цілісний підхід, і, в принципі, об'єктами дизайну можуть бути довільні об'єкти, пов'язані з діяльністю людини (тобто із задоволенням своїх потреб)» [1; 143].

Світовий «зелений рух» став превалюючим у середовищі архітекторів і дизайнерів різних країн: Австралії, Великої Британії, Германії, Голландії, Данії, Південної Кореї, США, Швеції, Японії і ін., а ідеї виготовлення одягу з вторинної сировини, природних джерел енергії, гібридних двигунів і багато іншого стало наочним прикладом побудови гармонійної взаємодії між природним та штучним світом, а домінуючими стали принципи «re-use – (повторне або багаторазове використання); re-manufacture – (тобто переробка або реконструкція); recycling – (рециркуляція, тобто створення замкнутого циклу як у виробництві, так і у споживанні)» [2; 38].

Розвиток екологічного виробництва, екодизайну стає все більш популярним. На споживчому ринку постійно з'являються нові екобренди, причому екологічність цих брендів виявляється не лише в властивостях самого продукту, але й його візуальних характеристиках. Популярність і затребуваність екобрендів підтверджує нагальність екологічної тематики, в зв'язку з цим кожна популярна студія упаковки хоч раз так займалася екологічним дизайном і розробкою екологічної упаковки для брендів. Прикладами екологічних рішень у дизайні є будівлі із вторсировини, інтер'єр із використанням натуральних матеріалів, смарт-вікна, зелені дахи, одяг, що поглинає CO₂, міський парк на місці залізничної колії, олівці з насінням, екологічне пакування, що підлягає переробці та повторному використанню, енергоефективні виробни, підземні паркінги, екодуки, проекти смарт-міст майбутнього. Зокрема, палітра будинків, що виробляються з вторсировини, є вражаючою. Це можуть бути й шини, й скло, й інші матеріали. Прикладом практичного втілення рішення щодо використання подібних матеріалів є будівлі компанії Earthship Biotecture. Її засновник – Майк Рейнольдс – ще у 1970 р. вирішив збудувати будинок, який мав би автономну систему водо- та електропостачання. Також у ньому мала б бути опора на природні джерела енергії. В якості будівельних матеріалів використовувались і природні матеріали, і вторсировина. Зокрема будинки стали виготовляти з автомобільних шин, які наповнювались землею. Це дозволяло робити їх більш вогнетривкими. Системи постачання водою в будинки була організована через збір опадів – дощів та снігу, а також конденсату. Електроенергія вироблялась завдяки вітру та сонцю. Ще одним прикладом екодизайну є будівництво блок-контейнерів, в яких використовуються морські контейнери. Вони можуть бути придатними і для житлових приміщень, і складських.

Сфера екодизайну представлена й продукцією багатьох компаній, що створюють вироби з пластику, надаючи другого життя відходам. Зокрема Nomadic State Of Mind виробляють із пляшок сандалі та аксесуари, The Good Plastic Company – панелі з переробленого пластику, The Ocean Clean Up- сонцезахисні окуляри, GiLo Lifestyle – одяг, Soma X Parlay – чохли на пляшки з пластику, 4Ocean x Dune – прикраси, Дорогоцінний пластик – меблі, підставки для телефонів, іграшки тощо. Основна

мета цих компаній є не комерційний прибуток, а перероблення пластикових відходів та зменшення обсягів екологічної кризи.

У контексті дослідження досить цікавим є біодизайн, що фокусується на використанні природних процесів, організмів та біологічних систем у створенні нових продуктів, технологій чи рішень. Він може включати біомімікрію, тобто використання природних властивостей для вдосконалення дизайну. В якості прикладу можна навести створення біодеградуючих матеріалів за допомогою мікроорганізмів або створення продуктів, які імітують природні процеси для досягнення сталого виробництва. Полімерні матеріали (пластик) мають стійкість до впливу мікроорганізмів, що спричиняє забруднення довкілля. Натомість завдяки формуванню фітодеградуючих та біодеградуючих полімерів виникає ймовірність їх розкладання та включення у біологічний цикл. Найпоширенішими є пакувальні матеріали, вироблені з крохмалю та целюлози, полігідроксибутирату. «Відмінною рисою цих полімерів є здатність зберігати споживчі властивості протягом усього необхідного періоду експлуатації й лише після закінчення цього періоду зазнавати фізико-хімічні й біологічні перетворення, що приводять до деструкції й руйнування» [3; 33]. Проте можна навести чимало інших прикладів біодизайну, де використовуються біологічні принципи та процеси для створення нових продуктів чи технологій. Одним із них є використання біомімікрії в архітектурі, що проявляється у створенні будівель, натхненних природними формами, які моделюються дизайнерами. Можливе також використання бактерій чи грибів для створення природних фарбників, які можуть бути використані у текстильній промисловості без використання шкідливих хімікатів або навіть виробництва матеріалів (біопластику чи біотканини) бактеріями чи водоростями. Яскравим прикладом прояву біодизайну є застосування біологічних систем для створення біосенсорів чи біоелектронних пристроїв на основі білків для розпізнавання хімічних сполук або виробництва енергії. Отже, і екодизайн, і біодизайн орієнтовані на сталість та природно орієнтований дизайн, проте біодизайн зосереджений на використанні біологічних принципів, тоді як екодизайн передбачає ширший контекст сталого дизайну, включаючи всі аспекти виробництва та використання продукту.

Дизайнерські витвори задовольняють практичні і духовні потреби людини. Саме тому, основним домінуючим принципом в дизайні має бути холистичний підхід до предметного довкілля. Доцільним, на нашу думку, є на твердження сучасних дослідників про те, що треба досягати принципу цілісності та балансу між природним і культурно-соціальним. «Нові урбанізаційні концепції та моделі міста мають брати за основу необхідність максимального збереження як природного й культурного середовища, так й ідентичності людського генофонду, здоров'я, психологічного комфорту людини» [9; 23].

Перспективним виміром розвитку дизайну є такий його різновид, як спекулятивний. Його можна інтерпретувати як шлях розвитку дизайн-мислення, що зосереджене на потребах і досвіді людини. Поняття «спекулятивний дизайн» було впроваджене в роботі Ентоні Дуна та Фіони Ребі «*Speculative Everything*» (2013 р.). Його можна інтерпретувати як підхід до проектування, що виходить за межі вирішення конкретних проблем чи створення конкретних продуктів. Він спрямований на створення артефактів, концепцій або сценаріїв, які ставлять питання і стимулюють до роздумів про майбутнє. Зокрема спекулятивний дизайн орієнтований на виявлення перспектив розвитку соціуму, які можуть включати навіть елементи фантастики. Його спрямування має розкрити етичні, соціальні, екологічні та технологічні наслідки розвитку того чи іншого сценарію, що буде обраний людством. Даний напрям включає детальний аналіз та критику існуючих технологій, морально-етичних норм, які панують у соціумі чи навіть стереотипів, що приховують можливі альтернативні сценарії бачення майбутнього. Дизайнери можуть використовувати умоглядне проектування для тестування ідей та концепцій, які можуть виявитися корисними в майбутньому та проілюструвати можливі зміни. Успіх традиційного дизайну вимірюється тим, наскільки добре він продається і наскільки добре вирішуються конфлікти між естетикою, виробництвом, зручністю використання та витратами. Проте менш наочним є успішність спекулятивного або критичного дизайну, адже його функції є різними, а результат менш очевидним. «Дизайн як критика може робити багато речей – ставити питання, спонукати до роздумів, викривати припущення, провокувати до дії, викликати дебати, підвищувати обізнаність, пропонувати нові перспективи та надихати. І навіть розважати в інтелектуальному сенсі» [6; 43]. Отже, дане відгалуження дизайну є таким, що спонукає людей поставити під сумнів повсякденність. В межах спекулятивного дизайну можливі суперечності та когнітивні збої. Проте в ньому висвітлюються дилеми та компроміси між недосконалими альтернативами, які можуть сприяти новому розвитку соціального партнерства у суспільстві.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Таким чином, проаналізовані нові тенденції в галузі дизайну, які показують, що інновації в соціальному середовищі потребують особливих методів та підходів імплементації. Такою спеціальною стратегією можна розглядати метод стелс-

інновацій, що передбачає «непомітне» внесення змін у культурі повсякденності. Стелс-інновації потрібні для того, щоб змінити середовище, в якому працюють люди та ці зміни були ними сприйнятими як власні та дієві.

Дизайн як феномен, породжений людським соціумом, розвивається відповідно до запитів суспільства. Наразі спостерігається формування нового типу дизайн-практик та дизайн-мислення. Дизайн-мислення ми визначаємо як алгоритм вирішення конкретних проблем за допомогою нестандартних підходів, інноваційних рішень та дослідження нових сфер і ніш, що фокусується переважно на потребах людей.

Зосереджуючись на людських потребах і досвіді, людино-орієнтований дизайн виступає каталізатором, стимулом інновацій та суспільного вдосконалення через формування артефактів, які дійсно відповідають потребам користувачів. HCD заохочує дизайнерів вирішувати складні проблеми, розбиваючи їх на менші. Це дозволяє звертати увагу на сферу охорони здоров'я, освіти та ін. Надаючи пріоритет людським потребам і досвіді, людино-орієнтований дизайн часто призводить до соціальних інновацій. Це включає розробку методів, способів та проєктів, що вирішують нагальні соціальні проблеми, такі як бідність, громадське здоров'я та доступ до освіти. HCD заохочує перехід від традиційних підходів до вирішення проблем до більш креативних, орієнтованих на людину методів.

Відбувається становлення екодизайну, біодизайну, в яких наявний акцент на сталість та природно орієнтований принцип. Їх головним акцентом є становлення предметного світу, способу мислення чи структури людських (соціальних та професійних) відносин таким чином, аби максимально відповідати формуванню майбутнього, в якому враховується зв'язок людини і довкілля. Формується напрям спекулятивного дизайну, що набуває значення механізму аналізу стратегій розвитку майбутнього. Все це є свідченням багатовимірного функціонування дизайну в контексті сучасного соціокультурного простору.

Список використаної літератури

1. Близнюк М. Екологічний дизайн: теоретичні основи, принципи, освітня складова. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*, 2018. Вип. 33. С. 141-153.
2. Голобородько В.М., Рубцов А.Л., Свірко В.О. Екологічний дизайн: передумови становлення та розвитку в Україні. *Теорія і практика дизайну. Мистецтвознавство*, 2016. Вип. 9. С. 29-46.
3. Османова О. В. Біодеградуючі полімерні матеріали. *Інформаційні технології: наука, техніка, технологія, освіта, здоров'я*, 2020. Ч. IV. С. 33.
4. Рихліцька О., Тормахова А. Дизайн у контексті сучасного культурного розвитку. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «мистецтвознавство»*, 2023. № 44. С. 232-237.
5. Рихліцька О.Д., Косик О.І. Орнаментальні мотиви в сучасних дизайн-практиках. *Українські культурологічні студії*, 2021. № 1 (8). С. 59-65.
6. Dunne A., Raby F. *Speculative everything : design, fiction, and social dreaming*. THE MIT PRESS, 2013. 235 p.
7. Hofkirchner W. *The Logic of the Third. A Paradigm Shift to a Shared Future for Humanity*, 2022. 316 p.
8. Masłyk-Musiał E. *Organizacje w ruchu*. Oficyna Ekonomiczna, 2003. 342 s.
9. McAloone T.C., Bey N. *Environmental improvement through product development – a guide*. Danish EPA, Copenhagen Denmark, 2009. 46 p.
10. Miller P., Wedell-Wedellsborg T. *Architekci biznesu innowacyjności*. Studio Emka, 2014. 232 s.
11. Miller P., Wedell-Wedellsborg T. *The Case for Stealth Innovation*. *Harvard Business Review*, 2013. 91 (3). URL: <https://hbr.org/2013/03/the-case-for-stealth-innovation>

References

1. Blyzniuk M. *Ekolohichnyi dyzain: teoretychni osnovy, pryntsyipy, osvitiia skladova*. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 2018. Vyp. 33. S. 141-153.
2. Holoborodko V.M., Rubtsov A.L., Svirko V.O. *Ekolohichnyi dyzain: peredumovy stanovlennia ta rozvytku v Ukraini. Teoria i praktyka dyzainu. Mystetstvoznnavstvo*, 2016. Vyp. 9. S. 29-46.
3. Osmanova O.V. *Biodehradiuichi polimerni materialy. Informatsiini tekhnolohii: nauka, tekhnika, tekhnolohiia, osvita, zdorovia*, 2020. Ch. IV. S. 33.
4. Rykhlitska O., Tormakhova A. *Dyzain u konteksti suchasnoho kulturnoho rozvytku. Ukrainaska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam mystetstvoznnavstvo*, 2023. № 44. S. 232-237.
5. Rykhlitska O.D., Kosyk O.I. *Ornamentalni motyvy v suchasnykh dyzayn-praktykakh. Ukrainski kulturolohichni studii*, 2021. № 1 (8). S. 59-65.
6. Dunne A., Raby F. *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*. THE MIT PRESS, 2013. 235 p.
7. Hofkirchner W. *The Logic of the Third. A Paradigm Shift to a Shared Future for Humanity*, 2022. 316 p.
8. Masłyk-Musiał E. *Organizacje w ruchu*. *Oficyna Ekonomiczna*, 2003. 342 s.
9. McAloone T.C., Bey N. *Environmental improvement through product development – a guide*. Danish EPA, Copenhagen Denmark, 2009. 46 p.

10. Miller P., Wedell-Wedellsborg T. Architekci biznesu innowacyjności. Studio Emka, 2014. 232 s.
11. Miller P., Wedell-Wedellsborg T. The Case for Stealth Innovation March Harvard Business Review, 2013. 91 (3).
URL: <https://hbr.org/2013/03/the-case-for-stealth-innovation>

DESIGN AS A MECHANISM AND CATALYST FOR SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
Rykhlitska Oksana – PhD, Associate professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
Tovmash Dmytro – PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

Design, as an interdisciplinary and dynamic branch of human social practice that is developing extremely rapidly, plays a crucial role in shaping socio-cultural mechanisms at various levels. The article reveals the multifaceted relationship between the transformation of the design discipline and the development of society. It is emphasised that the phenomenon of design is not only a channel for cultural expression, but also a mechanism through which innovations are carried out in society. Its essential features are associated with the interaction of such areas as creative creativity, functionalism and social values. The social and cultural dimensions of design are considered through the prism of different communication perspectives. The development of human-centred design, which aims to meet the immediate needs of users and addresses the problem of creating customer-oriented products, is a relevant area. This stimulates the development of innovations in the field of culture and social relations.

Key words: design, culture, business culture, mechanism, design thinking, innovation, human-centered design, ecodesign, biodesign, speculative design.

UDC 658.512.2

DESIGN AS A MECHANISM AND CATALYST FOR SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
Rykhlitska Oksana – PhD, Associate professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv
Tovmash Dmytro – PhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of the article is to analyse the peculiarities of the phenomenon of design as a socio-cultural mechanism that allows us to construct the object world, dimensions of human interaction and is a factor of innovation in designing the future.

Research methodology. Eleven major publications on the subject (scientific journals and books) have been reviewed. The obtained information was used to understand the peculiarities of the design and its features in modern culture.

Results. Innovations in the social environment require special methods and approaches to implementation. Such a special strategy can be considered a method of stealth innovation, which involves «imperceptible» changes in the culture of everyday life. Design, being a creature of human society, develops in accordance with the demands of society. Currently, a new type of design practice and design thinking is emerging. By focusing on human needs and experiences, human-centred design drives innovation and social improvement through the creation of artefacts that truly meet the needs of users. HCD encourages designers to solve complex problems by breaking them down into smaller ones. This allows us to pay attention to healthcare, education, etc. By prioritising human needs and experiences, human-centred design often leads to social innovation. This includes developing solutions that address pressing social issues such as poverty, public health and access to education. HCD encourages a shift from traditional problem-solving approaches to more creative, human-centred methods.

Ecodesign and biodesign are emerging, with an emphasis on sustainability and a nature-based approach. Their main emphasis is on the formation of the subject world, the way of thinking or the structure of human (social and professional) relations in such a way as to best correspond to the formation of a future that takes into account the relationship between humans and the environment. The field of speculative design is emerging and gaining importance as a mechanism for analysing future development strategies. All of this is evidence of the multidimensional functioning of design in the context of the modern socio-cultural space.

Novelty. Design is seen as a method and strategy for overcoming the challenges of modern society due to digitalisation and the need for innovative solutions.

The practical significance. The results of the study can be used for further analysis of design features. The study of the peculiarities of design interpretation in contemporary discourse will contribute to a deeper understanding of its potential.

Key words: design, culture, business culture, mechanism, design thinking, innovation, human-centered design, ecodesign, biodesign, speculative design.

УДК 74:747.012.684

**ІНІЦІАТИВНИЙ КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «БЕЗПЕКА».
ДОСВІД КОЛЕКТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 «ДИЗАЙН» У ХНУМГ ІМЕНІ О.М. БЕКЕТОВА**

Вергунова Наталія Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0002-8470-7956>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.713>
n.vergunova@gmail.com

Вергунов Сергій Віталійович – кандидат мистецтвознавства, професор,
Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0003-2603-9782>
s.vergunov@gmail.com

Статтю спрямовано на вивчення актуального питання безпеки громадян за умов чинного військового конфлікту. Наукова новизна статті базується на особистих переживаннях, практичному досвіді проживання цієї реальної ситуації та спробі систематизувати підходи до покращення ситуації у контексті безпеки. Запропоновано комплексну дизайнерську концепцію вирішення проблем щодо вдосконалення існуючих та планування майбутніх заходів для колективної безпеки. Усі проектні рішення мають дизайнерську основу, досить глибоко опрацьовані та зібрані у єдиний альбом рекомендацій ініціативного концептуального проекту «Безпека». Альбом містить три розділи: особиста безпека, регіональна безпека та державна безпека. У розділі «Особиста безпека» представлені проектні пропозиції щодо розробки дизайну інтер'єрів приміщень та їх предметного оснащення (проект двоярусного та трьох ярусного ліжок; проект сидінь та місце зберігання речей; комплект трансформованих столу та стільця; система зонування; організація гігієни та медична аптечка загального користування; система висвітлення). У розділі «Регіональна безпека» розглядаються питання організації укриттів на основі існуючих приміщень різного формату міської інфраструктури. У розділі «Державна безпека» представлено концептуальну проектну пропозицію щодо облаштування розгалуженої мережі сучасних укриттів по всій країні.

Ключові слова: промисловий дизайн і дизайн інтер'єру, дизайн візуальних комунікацій та мультимедійний дизайн, безпека.

Introduction. Today's situation, in the context of the military conflict in Ukraine, has revealed that one of the most acute and important problems is providing the country's citizens with proper security. During the period of modern Ukraine, the system of shelters and safe havens was not maintained at the proper level and fell into complete disrepair. According to the most recent census, 43.5 million people lived in Ukraine at the beginning of hostilities. According to the latest data from the UN refugee agency, 7.8 million Ukrainians are abroad. If we take these data into account, we get a figure of 35.7 million people [1]. Therefore, the issue of ensuring the security of such a large number of citizens is urgent and quite acute. It should be noted that this applies to the entire territory of Ukraine, since even the displaced persons who left the immediate areas of combat operations and moved to the central and western parts of the country also do not have adequate means of protection: missile and bomb attacks can equally catch citizens whether in Kharkiv, Kyiv or Lviv [2, 3, 4].

Directly faced with this problem and experiencing it on the ground, students and teachers of the departments «D3D» and «DI» O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv proposed an initiative conceptual project «Bezpeka», which set out the basic proposals for the organization of personal and collective security of Ukrainian citizens during military operations.

The main statements of the article. The citizen of any country is the basic unit of society; the welfare of the state depends on his/her safety and well-being. The citizen, as an individual, lives in different socio-economic conditions: in villages, cities, which form the regions or areas of the country, of which, in turn, the state is composed. The management processes of these administrative formations are different and can only be effective if they interact consistently and correctly. The same applies to the process of ensuring the security of citizens. This is the basis of the general conceptual solution at different levels of security: personal, regional and state [5; 6].

In a more detailed elaboration of the concept, the team relied on the policy documents of The Ministry of Internal Affairs of Ukraine (Order from 09.07.2018 № 579 «On approval of requirements for the use and accounting of civil defense protective structures fund»); State Emergency Service of Ukraine (Addendum to the letter dated 14.06.2022 № 03-1870/162-2 «Recommendations on sheltering in the civil defense protective structures fund of personnel and children»), DSTU on shelters organization (DBN B.2.2.5-97 «Protective constructions of civil defense» and changes №4 dated 2019).

Protective structures are designed to shelter the population from means of mass destruction in a special period and emergencies in peacetime and are the main type of collective protection of the population. Protective structures for civil protection include:

- storage facility – sealed structure for the protection of people, in which conditions are created for a certain time, for excluding the impact on them of hazards arising from emergencies, military (combat) activities and terrorist acts;
- radiation shelters (RS) – non-sealed structures for the protection of people, which create conditions that exclude the effects of ionizing radiation on them during radioactive contamination of the area;
- a dual-use facility is an above-ground or underground facility that can be used for its primary purpose and for the protection of the people;
- the simplest shelters are a fortification structure, a basement or basement room, which reduces the combined impact on people from the dangerous consequences of emergencies, as well as from the action of means of destruction in a special period.

By purpose:

- for the protection of the people;
- for placement of administrative bodies, medical institutions.

Location:

- built-in;
- freestanding;
- subways;
- mining excavations.

On the timing of construction:

- built on time;
- quickly built up [7].

A citizen has a set of basic skills and values, and lives in a particular place. First of all, he interacts with this place: he works, rests, brings some benefits to the state. Accordingly, the state must create comfortable living conditions for the citizen at the place of residence and work. Personalization of these conditions takes place in a region or area that is part of the state: the more developed the region, the better the citizens live in it, the stronger and more developed the state is.

Regions should have equal rights and equal conditions for development, taking into account their regional and territorial specifics, geographical conditions, availability of minerals, development of the industrial sector of the economy, etc. And the state by its actions, such as adoption of laws and other decisions should contribute to the equal development of each region. That is why the concept is based on the connection – a citizen (person), the place of his residence (region), which constitute the essence of any state.

Security levels. Based on such a strategy, the scientific and pedagogical staff of the Departments «Design and 3D-modeling» and «Design and Interior», together with the students of different courses it was decided to develop a conceptual initiative project «Bezpeka» in the form of an album of recommendations, which will help organize a shelter for citizens during wartime and make it most comfortable not only with the basic needs, but also taking into account the psychological condition of people, especially children.

For visual perception of the project, an identity of the project proposal was developed by the fourth-year students of the group Design 2019-2 (professional unit «Visual communications and multimedia design») Makarenko K. and Likhacheva O., supervised by head of the «DI» department Vergunov S. Its main element is the «brand block», which consists of a pictorial sign and the «Bezpeka» logo. The sign is a composition of three toroidal elements, symbolizing the physical concept of «shelter», which is «attacked» by rapidly approaching missiles and shells, made in the form of isosceles triangles. The composition with all its appearance and image, by the proportional ratio of visual masses, the semantic meaning of the conjunction «attack–defense» creates a convincing image of the process of protection and security.

The color and texture solution of the sign is based on a combination of blue (RGB 0; 51; 153) and orange (RGB 255; 102; 0) colors, corresponding to the corporate colors of the State Emergency Service of Ukraine in terms of pictorial elements of protection and black color in terms of aggressive danger. The sign was used on each page of the album of recommendations, enhancing the visual meaning of the latter in terms of graphic design. The sign shown in Fig. 1. was also the main formative element of the recommendation's album cover.



i

Fig. 1. «Bezpeka» sign. Album cover

The album of the initiative conceptual project «Bezpeka» consists of three sections:

- Personal security;
- Regional security;
- State security.

Each section consists of specific items and objects which, as a whole, will contribute to citizen safety at these three levels.

Personal security. In the first block «Personal security» recommendations were offered with regard to the following problems: navigation system, which allows you to quickly navigate and get to a safe place; early detection of radioactive contamination as a particularly dangerous situation; the problem of providing a citizen with a minimum set of individual means of life support.

The key to successful security is the timely notification of citizens. In the present conditions this is done with the help of special sound signals, the emitters of which are located on the territory of the country. They are quite effective, but only in the sense of stating the fact of air alarm. Hearing this signal, the citizens should proceed to the nearest shelter and the main problem of this situation is that most citizens do not know where this nearest shelter can be found. In addition, there is a category of people with hearing problems who may not hear the alarm being sounded. The conceptual project of the application for cell phones «To the Shelter», proposed by the student Makarenko K., is intended to contribute to the solution of this double problem.

Living in the city of Energodar, which is a satellite city of the Zaporizhzhya nuclear power plant [8], student Likhacheva O. was concerned about the problem of citizens' timely reaction to the possibility of radioactive contamination. To solve this problem, she proposed an alarm kit in the form of a cell phone application «Radiation Safety» and a special device similar to a Geiger counter connected to the phone. It can be used to find out the level of radiation background. The program is designed as an additional component of the device. The application allows not only to see the radiation level, but also provides useful information on what to do in such situations. This is especially relevant against the background of the dangerous situation around ZNPP at the moment.

The problem of emergency evacuation includes a set of vital items needed to survive in extreme conditions. For these purposes, a second-year student of Design 2021-2 group (professional unit «Industrial design and interior design») M. Kolesnikova, supervised by head of «DI» department prof. S. Vergunov, developed a project of «Emergency suitcase».

This development was preceded by a survey in a focus group of students and teachers of O. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, who are familiar with this problem firsthand, and live it every day for more than a year, which allowed to determine the list. The consolidated list of these subjects is as follows: Documents in a waterproof bag (personal and for property); Money, credit cards; «Important things» (jewelry, memorabilia, which is better not to leave at home); DC-kit (Every Day Carry) – the term refers to a set of items carried with you every day, which are used regularly, or the need for which may arise in various non-standard and extreme situations; Multitool type device; Charger with charging wire for the phone, portable battery (Power Bank); Flashlight LED; Lighter; First aid kit: general medical supplies (for pain, diarrhea, sedatives) and some specific in case of chronic diseases, for example – in case of asthma an inhaler is needed; Sewing kit; Water (1.5 liters); Dry food: chocolate/energy bars/cookies, snacks, bread slices, croutons; Canned foods; Camping fork-spoon, folding glass; Compact camping water filter; Hygiene products, wet wipes,

antiseptic; Electronic gadget: laptop, tablet, e-book; External hard drive with copies of important files; Clothing (depends on the time of year); Notebook and pen.

Their number and physical size made it possible to intuitively determine the dimensions of the «Emergency suitcase». Taking into account that the nearest shelters may be at some distance from the user at the time of arising danger and that he may have other needs, in particular a need for accompanying family members to shelter (children, elderly parents, the presence of pets), the design of the alarm suitcase is made in the form of a special multifunctional backpack. Its volume provides a reasonable and compact placement of essentials presented in the above list. A distinctive feature of this project proposal is the use of a universal mat-covering. The design premise in this case is based on the fact that in shelters, unusual situations may arise during the stay of users. In particular, these can be rooms that are not suitable for shelters – basements of houses, cellars, underground vaults, etc., in which there is no place to sit or lie down. The presence of this matcovering allows to arrange a relatively comfortable environment for the user. The mat itself is made of polyurethane and placed in a cover made of special water-repellent fabric [9].

Regional security. The main set of questions, which were solved in the second section of the «Regional security» album of recommendations was the systematization of actions to organize shelters on the basis of premises of various formats of urban infrastructure [10; 11]. The solution of these issues is illustrated by the proposal to create a shelter organization project in the central building of O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv and in premises in the dormitory No.1.

These proposals consist of the design of the interiors of the rooms and their object equipment. The latter include:

- the project of two-tier beds and three-tier beds;
- design of seating and storage space for items;
- a set of transformable table and chair;
- zoning system;
- organization of hygiene and a medical kit for general use;
- lighting system.

The project of two-tier and three-tier beds, made by a fourth-year student of the group Design 2019-1 (professional unit «Industrial design and interior design») Mikhaleva Y., supervised by assistant of «D3D» department Shevchenko K., is a collapsible metal construction based on a square-tube with a section of 30 mm. This design allows you to quickly move the item in a compact form between different rooms. Glued plywood 10 mm thick is used as supporting planes. The bed's dimensions are 800x2000 mm, and the rest of the parameters meet the ergonomic requirements of the human body. For ease of use the project provides a separately mounted staircase 400 mm wide. To create a favorable emotional atmosphere in the design of the bed there are «curtains» made of perforated plywood sheet, which can be used to partially close the bed from external stimuli.

The project of seating and storage space, made by a fourth-year student of Design 2019-1 group (professional unit «Industrial design and interior design») Alexeenko A., supervised by assistant of «D3D» department Shevchenko K., is a universal design, which allows to organize places for seating both individually and in groups. The versatility of the construction implies that in addition to the function of seating, it allows you to temporarily store your personal belongings (bag, briefcase, backpack, etc.). Construction materials are similar to those used in the design of beds.

It is not rare cases that alarms can have a relatively long character and duration, so in addition to providing simple seating for rooms of this type it is also appropriate to provide a set of table and chairs, which can be used to organize leisure time of children and adults, eating, conducting classes with schoolchildren and students, etc. For this purpose, there was developed a project of transformable table and chair, made by a third-year student of Design 2020-1 group (professional unit «Industrial design and interior design») Maleta S., supervised by assistant of «DI» department Moroziuk Y. The peculiar feature of the project is its transformation, which is necessary for quick transportation, comfortable carrying in/out, organization of dining or training zones, as well as compact warehousing and storage. The frame of the table and the chair are made of 20 mm metal pipe and the table top and seat are made of 8 mm thick plywood.

Practical experience of being in extreme conditions of military actions showed that, in particular, because of the destructions in the «Pivnichna Saltivka» residential area in Kharkiv, people from the damaged and destroyed houses were forced to live for several months in subway stations, in underground passages and in the common halls of public premises. Such a situation of a large gathering of strangers caused a certain discomfort and negative emotions, aggravating the already difficult moral situation. To solve this problem, a fourth-year student of Design 2019-1 group (professional unit «Industrial design and interior design») Narizhna I., supervised by assistant of «D3D» department Shevchenko K., developed a mobile partition, which can provide zoning of common space, allocating the necessary amount of space for one, two or more users. Structural materials are

similar to the previous projects and are a metal frame with plywood filling. As for the varieties of filling, the use of different board materials is possible here, which will expand the functional purpose of the mobile partition. In particular, a laminated MDF board can be installed, which can be used as a study board.

It should be noted that the choice of materials for all projects is primarily due to the economic factor, because the use of such objects is assumed to be many millions. This also includes the technology of production, it's also quite simple and do not require large investments for the manufacturing of special equipment. At the same time the use of design tools such as transformation, compositional balance, proportional relationship allows you to find an attractive aesthetic image.

In some cases, the premises intended to be used as shelters may not have a water supply and sewage system. In order to maintain proper sanitary condition of users, Titova T., a fourth-year student of Design 2019-1 group (professional unit «Industrial design and interior design»), supervised by assistant of the «D3D» department Shevchenko K., designed a mobile washbasin. With its help users can carry out a basic hygienic procedure: washing or handwashing.

The same student also developed a general medical kit for emergency care. Its internal arrangement is zoned for certain groups of medicines. The presence of medicines in this first aid kit meets the requirements of the Ministry of Health of Ukraine, so it ultimately determined its linear dimensions. Principle of transformation of this design solution allows effectively manage the issuance and use of medicines. The hinged design allows to install the medicine cabinet in the right place in any room.

Due to the fact that most of the rooms, supposedly used for shelters, are basement and semibasement, the presence of lighting in them is episodic and random. To fill this gap, the fourth-year student of the Design 2019-1 group (professional unit «Industrial design and interior design») Malinovskaya D., supervised by assistant of «D3D» department Shevchenko K., proposed a system of lighting organization of such premises. It is a set of pathways with connecting elements and a basic set of lamps. Lamps of the both general lighting and local directional light are provided. With their help, you can quickly and intelligently organize a lighting system within the specific dimensions of a particular space. The whole design of lighting is overhead type, which greatly facilitates and simplifies its installation.

For visual illustration of design proposals and for summarizing the experience, two interior design projects were developed: a shelter in the central building of O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv and a room in a dormitory № 1, the authors – third-year students of Design 2020-2 (professional unit «Visual communication and multimedia design») D. Mironenko and K. Molodykh, supervised by assistant of «D3D» department Golius V. The perspective planning solution of these premises was carried out. The general design solution of the interiors involves the use of warm, calm colors, which will contribute to the stabilization of the emotional state and psychological relief of the user.

To strengthen the positive psychological effect, relieve stress or at least reduce it, a fourth-year student of Design 2019-2 group (professional unit «Visual communication and multimedia design») Saldan K., supervised by associate professor of «D3D» department Vergunova N., proposed a project of modular-decorative interior design. It represents a set of three basic modules of 1000x1000 mm in size. The student chose floral design as the main theme. This is due to the fact that the users of these rooms are mostly women and children who are a priori close to the theme of flowers. Basic decorative elements include the image of a pure background, one flower in the background and its fragment. Picking up from these elements of the overall decorative solution, you can easily fill the space of walls, harmoniously integrating them into the overall concept of the interior. Such a solution implies multivariance in creating unusual floral compositions [12].

Also, for stabilizing the psychological state [13], a third-year student of Design 2020-2 group (professional unit «Visual communication and multimedia design») Nikitchenko A., supervised by the assistant of «D3D» department Stonoga D., offered individual and multiplayer game for children and adults.

One of the factors of timely response to airborne alarms is the navigation system, through which consumers can get all the necessary information on the location of shelters and on the rules of conduct in such situations. This navigation system is used both indoors and outdoors in urban infrastructure. Goncharenko O., a fourth-year student of Design 2019-2 group (professional unit «Visual Communications and Multimedia Design»), supervised by assistant of «DI» department Zinchenko A., proposed the concept of signs and integrated text messages for them. With their help, routes to the shelter inside premises are organized with the indication of all the necessary information.

A third-year student of Design 2020-2 group (professional unit «Visual Communication and Multimedia Design») Petrenko A., supervised by assistant of «DI» department Zinchenko A., adapted objects of this concept for use in the external environment of urban infrastructure. A peculiar feature of this design proposal was to equip these signs and information with special lighting for evening and night, as well as with special sound signals for visually impaired users. The autonomy of these devices is provided by «solar batteries»

(panels), which accumulate the necessary energy during the day to ensure operation at night. This project is a transition from the «Regional security» level to the «State security» level.

State security. In the context of the «State Security» level, a conceptual design proposal for an extensive network of modern shelters across the country was presented, the project «Shelter. A Modern View» was developed by third-year students of the Design 2020-2 group (professional unit «Visual Communications and Multimedia Design») D. Dikovskaya and V. Ereemeeva, supervised by associate professor of the «D3D» department Vergunova N. This conceptual project involves large financial investments, so the main idea of its implementation is to find investors interested in developing of their own business. In today's conditions, such a business could be the arrangement of parking spaces and underground garages for cars. Today in all cities of the country this problem is urgent and unquestionable.

The main idea of the project is that the city authorities allocate free land for the construction of such facilities, and the investor, in turn, allocates a certain amount of area for the creation of a modern shelter for citizens. The students planned a certain space for comfortable stay of 500 users on the example of Zaporizhzhya and Kharkiv. The layout of the space includes sleeping area, eating area, sanitary blocks, playground for children, medical station, room for mother and child, room for pets, and sectors for temporary storage of bicycles and strollers. In addition, the shelter space includes special rooms, according to the policy documents, in particular, DBN B.2.2.5-97 «Protective structures of civil defense».

All facilities are underground, but additional parking lots, playgrounds and sports grounds, special sectors for walking dogs, park areas for recreation, etc. can be equipped on top as needed. All these objects are not widely represented in the infrastructure of Ukrainian cities. In addition, the proposed planning solutions allow to quickly repurpose the function of the shelter in the function of the educational hub, a creative workshop and co-working in different industries.

For convincing and reasonable figuration of all project proposals in one album of recommendations junior students were also involved. A second-year student of the Design 2021-1 group (professional unit «Industrial design and interior design») Krivoslykova A., supervised by the senior lecturer of the «DI» department Zvenigorodsky L., provided explanatory support, formulating the individual conceptual proposals in a single text, oriented it according to the regulatory framework of the State Emergency Service of Ukraine (Addendum to the letter dated 14.06.2022 № 03-1870/162-2 «Recommendations for the organization of protection in facilities of the fund of protective structures of civil protection of personnel and children»).

For greater expressiveness of the visual row of the album a first-year student of the group Design 2022-1 Kuleshova K., supervised by the assistant of «DI» department Zinchenko A., made a series of ergonomic figures and images of potential users, which were used depending on the theme of the project proposal.

In addition to the printed version of the album of recommendations of the conceptual project «Bezpeka» the author's team also planned the dynamic version for electronic representation. At the moment, a second-year student of Design 2021-2 group (professional unit «Visual communications and multimedia design») Yunina E. is working on it, supervised by the assistant of «DI» department Moroziuk Y.

Conclusion. In the process of working on the initiative conceptual project «Bezpeka» students got a unique joint experience of working on real project proposals. Moreover, the relevance of the topic, aimed at the concern for the universal safety of the citizens of the country, was the connecting factor, when students of different courses purposefully, coherently and convincingly worked on the given topic in the framework of training. It was a positive experience of the collective organization of the educational process of the specialty 022 Design in O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv not only for students, but also for scientific and pedagogical staff.

From a practical point of view, all the projects turned out to be deep enough, they are reasonable and useful in the context of today, and the level of their quality is as close as possible to the design products in the rank of prototype. Under the right conditions and the level of demand, they can be further developed in cooperation with specialists from various industries (constructors and technologists) for the launch of serial production. Conceptual proposals for the organization and transformation of existing facilities into the status of «shelter» can also be implemented fairly quickly with appropriate funding and the necessary will. The conceptual proposal of the project «Shelter. Modern view» has a long-term perspective and is a base point for further work and interaction of state structures and private business.

The theoretical significance of the conceptual initiative project «Bezpeka» consists in an attempt to structure the factors of ensuring security in conditions of military conflict. This approach and the obtained design materials can be used to develop a methodology for such projects as a whole and in writing teaching assignments and methodological recommendations for a number of academic disciplines, «Design», «Visual Communications in Design», «Multimedia Technologies in Design», «3D-modeling and CAD-technologies in Design», in particular. Further research is planned to continue the study of the topic of shelter, while focusing more deeply on the social aspects of different consumer groups: children, adults, the elderly.

References

1. The war has worsened Ukraine's demographic woes. URL: <https://www.economist.com/europe/2022/12/12/the-war-has-worsened-ukraines-demographic-woes> (Last accessed: 16.10.2023).
2. Norman Foster reveals Kharkiv reconstruction masterplan. URL: https://www.dezeen.com/2022/12/20/norman-foster-kharkiv-reconstruction-masterplan/?li_source=base&li_medium=bottom_block_1 (Last accessed: 26.11.2023).
3. Weir D., McQuillan D., Francis R.A. Civilian science: the potential of participatory environmental monitoring in areas affected by armed conflicts. 2019. Environmental Monitoring and Assessment Vol. 191 (10). P. 618.
4. Commenter wants «Ukrainian architects to rebuild Ukraine». URL: <https://www.dezeen.com/2022/04/27/norman-foster-ukraine-comments-update/> (Last accessed: 20.11.2023).
5. Rawtani D., Gupta G., Khatri N., Rao P. K. & Hussain C. M. Environmental damages due to war in Ukraine: a perspective. 2022. Science of The Total Environment Vol. 850, P. 157932.
6. Sukhodolia O. Implementation of the concept of critical infrastructure protection in Ukraine: Achievements and challenges. 2018. Information & Security: An International Journal Vol. 40, P. 107–119.
7. DBN B.2.2.5-97 «Protective constructions of civil defense» changes № 4. URL: <https://www.minregion.gov.ua/wp-content/uploads/2022/09/zmina-%E2%84%96-4-merged.pdf> (Last accessed: 29.11.2023).
8. Sparkes M. Uncertain future for Ukraine's nuclear power plants. 2022. New Scientist Vol. 256, P. 11.
9. Aerogel-embedded puffer jacket by Vollebak creates an ultralight insulation that protects you from -30°C cold. URL: <https://www.yankodesign.com/2023/03/03/aerogel-embedded-puffer-jacket-by-vollebak-creates-an-ultralight-insulation-that-protects-you-from-30c-cold/> (Last accessed: 29.11.2023).
10. Luyang S., Huibo Z., Zongxin L., Xiaoxin M., Yue W., Chaorong Z., Jing L.: Chahida Y., Racasana R., Paganía L., Townsendb A., Liuc A., Billsa P., Blunta L. Analysis of moisture buffering effect of straw-based board in civil defence shelters by field measurements and numerical simulations. 2018. Building and Environment Vol. 143, P. 366–377.
11. Suchart S. A review on lightweight materials for defence applications: Present and future developments. 2023. Defence Technology Vol. 143, P. 366–377.
12. Boucharde J., Stiegler N., Padmanabhanunni A., Pretorius T. Psychotraumatology of the war in Ukraine: The question of the psychological care of victims who are refugees or who remain in Ukraine. 2023. Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique Vol. 181, P. 12–15.
13. Suhaiban H., Grasser L.R., Javanbakht A. Mental health of refugees and torture survivors: a critical review of prevalence, predictors, and integrated care. 2019. International Journal of Environmental Research Public Health Vol. 16, P. 23.09.

INITIATIVE CONCEPTUAL PROJECT «BEZPEKA». COLLECTIVE ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE SPECIALTY 022 DESIGN IN O.M. BEKETOV NUUEKH

Vergunova Nataliia – candidate of art criticism, associate professor,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv
Vergunov Sergey – candidate of art criticism, professor,
O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv

The paper is aimed at the study of the actual issue of citizens' security in the conditions of the current military conflict. To achieve this goal, powers of research and design should be involved. The scientific novelty of the work is based on personal practical experience of living in this real situation and an attempt to systematize approaches to improve the situation in the context of security. A comprehensive design problem-solving concept for improving existing and planning future measures for collective security is offered. All the design solutions have a design basis, are elaborated deeply enough and are collected in a single album of recommendations of the initiative conceptual project «Bezpeka». The album contains three sections: «Personal security», «Regional security» and «State security». In the «Personal security» section design proposals are presented for the development of interior design of rooms and their equipment (design of two-tier and three-tier beds; design of seatings and storage space; set of transformable table and chair; zoning system; organization of hygiene and medical kit for common use; lighting system). The «Regional security» section addresses shelter organization based on existing facilities of various urban infrastructure formats. The «State security» section presents a conceptual design proposal for an extensive network of modern shelters throughout the country.

Key words: industrial and interior design, visual communications and multimedia design, security.

ІНІЦІАТИВНИЙ КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «БЕЗПЕКА». ДОСВІД КОЛЕКТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 «ДИЗАЙН» В ХНУМГ ІМЕНІ О.М. БЕКЕТОВА

Вергунова Наталія Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет міського господарства ім. О.М. Бекетова, м. Харків
Вергунов Сергій Віталійович – кандидат мистецтвознавства, професор, Харківський національний університет міського господарства ім. М. Бекетова, м. Харків

Мета статті – з'ясувати стан практичної розробленості щодо актуального питання забезпечення безпеки громадян за умов чинного військового конфлікту. Методологія. В якості базових методологічних орієнтирів для аналізу конкретних об'єктів та просторів урбитів були використані методи функціонального, конструктивного-технологічного, ергономічного, образно-стилістичного і художньо-композиційного аналізу. Подібний методологічний

конгломерат дозволив деталізовано розглянути складові елементи укриттів, їх функціональне призначення, конструктивно-технологічні ознаки та естетичне рішення з подальшою розробкою проектних пропозицій.

Висновки. Запропоновано комплексну дизайнерську концепцію вирішення проблем щодо вдосконалення існуючих та планування майбутніх заходів для колективної безпеки. Усі проектні рішення мають дизайнерську основу, досить глибоко опрацьовані та зібрані у єдиний альбом рекомендацій ініціативного концептуального проекту «Безпека». Альбом містить три розділи: особиста безпека, регіональна безпека та державна безпека. У розділі «Особиста безпека» представлені проектні пропозиції щодо розробки дизайну інтер'єрів приміщень та їх предметного оснащення (проект двоярусного та трьох ярусного ліжок; проект сидінь та місце зберігання речей; комплект трансформованих столу та стільця; система зонування; організація гігієни та медична аптечка загального користування; система висвітлення). У розділі «Регіональна безпека» розглядаються питання організації укриттів на основі існуючих приміщень різного формату міської інфраструктури. У розділі «Державна безпека» представлено концептуальну проектну пропозицію щодо облаштування розгалуженої мережі сучасних укриттів по всій країні.

Наукова новизна роботи полягає в спробі комплексно підійти до вирішення організації укриттів на рівнях особистої, регіональної та державної безпеки в сучасних умовах. Практичне значення полягає в рівні опрацювання об'єктів для укриттів, що в цілому можуть бути означені як дослідні зразки і доопрацьовані у співпраці з фахівцями різних галузей (конструкторами та технологами) для запуску у серійне виробництво. Теоретичне значення концептуального ініціативного проекту «Безпека» полягає у спробі структурування факторів забезпечення безпеки в умовах воєнного конфлікту. Такий підхід та отримані проектні матеріали можуть бути використані для розробки методології проведення подібних проектів загалом та у написанні навчальних завдань та методичних рекомендацій для низки навчальних дисциплін спеціальності 022 Дизайн.

Ключові слова: промисловий дизайн і дизайн інтер'єру, дизайн візуальних комунікацій та мультимедійний дизайн, безпека.

Надійшла до редакції 15.10.2023 р.

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ В.Г., ВИТКАЛОВ С.В. НАУКОВА ФАХОВА ПРОБЛЕМАТИКА В УМОВАХ ВІЙНИ3

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

КРОТОВА Т.Ф., КРЮК О.О. СТИЛЕТВОРЧІ ЗАСАДИ ФОРМ СРІБНОГО І ФАРФОРОВОГО ПОСУДУ XVIII – XIX СТОЛІТЬ	8
ТАТАРНИКОВА А.А. МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ВІКТОРІАНСЬКОЇ ЕПОХИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	12
ЧЖОУ СЯО. ОСЛІДЖЕННЯ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА НЕФРИТОВИХ ВИРОБІВ ЗА ЧАСІВ ДИНАСТІЇ ТАН: ІСТОРІЯ, ЕТНОГРАФІЯ, ТИПОЛОГІЯ	17
ІАХ І. СПІВПРАЦЯ ЛЕВА ГЕЦА З АСОЦІАЦІЄЮ НЕЗАЛЕЖНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1931–1939 РР.	23
МАРТИНОВА І.В. ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ ЯК УСОБЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ (КІНЕЦЬ XIX – ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)	30
КСІОНГ ЧЕНГІАНГ. СИНТЕЗ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУАН ЦЗИ ВІРШІВ СТАРОДАВНІХ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ	36
ЦИМБАЛА Л., ЧЖОУ СЯО. ЗЛИТТЯ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУР У НЕФРИТОВИХ ВИРОБАХ ХЕ МА: ІСТОРИЧНЕ ТЛО, СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ДЖЕРЕЛА ФОРМ	42
ГЕН ІНО. МАРШ № 1 ОР. 39 ЕДВАРДА ЕЛГАРА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛУН ЮЙ: КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ	49

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

ДЖУЛАЙ Г.А. ПОЕТИКА ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ «МОДЕЛЕЙ» ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XIX–XX СТОЛІТЬ	57
ПРОКОПЕНКО А.І. «ЮНАЦЬКІ» КОНЦЕРТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДОМРОВІЙ МУЗИЦІ: ТИПОЛОГІЧНІ РИСИ ТА ІНДИВІДУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ	62
КРАВЧУК О. АКсіОЛОГІЧНА РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ БАЛЕТНОЇ СПАДЩИНИ	71
ВАСЮТА О.П. ХОРОВИЙ РУХ НІМЕЧЧИНИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: РЕГІОНАЛЬНИЙ ВИМІР	77
КУКУРУЗА Н.В. УНІВЕРСАЛІЗМ ДІЯЛЬНОСТІ БОРИСА БЕРЕСТА У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА СЛОВА В СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ	85
ХУАН КАЙЛЯН. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ОРКЕСТРУ» ХУАНА ЖО	92
ОЛЕКСІЄНКО А. «ЧИЧЕСТЕРСЬКІ ПСАЛМИ» ЛЕОНАРДА БЕРНСТАЙНА ЯК ЗРАЗОК ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАНІАНТУ	100
ВОДЯНА М.Б., КРІЛЬ М.М. ПРЕМ'ЄРНІ КОНЦЕРТИ АКАДЕМІЧНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОЇ ІНСПІРАЦІЇ ДЛЯ МУЗИЧНОЇ СПІЛЬНОТИ МІСТА	107

КДИРОВА І.О., МИРОШНИЧЕНКО О.М. СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ТА СУЧАСНІ КОНЦЕПЦІЇ У СИМФОНІЧНОМУ ЖАНРІ КАЗАХСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ	114
ЗУБКО Н.Б. СЮІТА ІN С ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО БОГДАНИ ФРОЛЯК У СВІТЛІ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ	119
КОНЦЕВИЧ О.Ю. ПРИНЦИПИ ОПАНУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ СУЧАСНОГО ТРУБАЧА В КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИСТРОЇВ ТА ПРИЛАДІВ	123
ПАН БОТЯНЬ. ВНЕСОК УЧНІВ КЛАСУ ПРОФЕСОРА ЛІ ЮЙШЕНА В РОЗБУДОВУ СИЧУАНЬСЬКОЇ САКСОФОННОЇ ШКОЛИ	131
ЗАДОРЖНА Т. ПОЕЗІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК АДЕПТА МОДЕРНУ У ДИСКУРСІ КОНЦЕПТОСФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ	135
МАРТИНЮК М.В. ЕСТРАДНА СПЕЦИФІКА ЖІНОЧОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ	141
ЯЦЕНКО Г.В. ОСОБЛИВОСТІ РОЗМІШЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ДУХОВНО-ПІСЕННОГО КОНТЕНТУ НА ПЛАТФОРМІ «YOUTUBE»	146
КАЛУСТЬЯН О., ОСТАПЧУК-БУДЗ М., КОВЛЕВА М. ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ	153
СТАШУК О.А., СТАШУК М.О. АНІМАЦІЯ ЯК СПЕЦИФІЧНИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОДУКТ У ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ	159
ЄФІМОВА А.В., ГОНЧАРУК О.В. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ КОНОТАЦІЇ В ПАМ'ЯТНИКАХ І МЕМОРІАЛАХ УКРАЇНИ 2000-2021 РР.	166
ОСАДЧА О.А. СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ ІКОНИ «ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЬОГО» У КОНТЕКСТІ ІСИХАСТСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ	171
ДЕРИГУЗ Н.В. МЕТОД ХУДОЖНЬОЇ АПРОПІАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ЖИВОПИСУ НА ЛЕВКАСІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	184
ЕНЮШІНА К.В. ТВОРЧА СПАДЩИНА СКУЛЬПТОРА ІОАННА ГЕОРГІЯ ПІНЗЕЛЯ ЗА ХРОНОЛОГІЄЮ	192
СТОРОНЯНСЬКА М.-М. СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛЮТНЕВОЇ МУЗИКИ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИ	198
ФУ КСІ. РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ	205

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. ЗБЕРЕЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО ДОРОБКУ ДЕЗИДЕРІЯ МИЛЛОГО В СТРУКТУРІ МУЗЕЮ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У СВИДНИКУ (СЛОВАЧЧИНА)	211
ПРОКОПЧУК І. ПРОСТОРОВІ ІДЕЇ СУПРЕМАТИЗМУ: ВІД ПЛОЩИНИ ДО ОБ'ЄМУ	216
РУДЧЕНКО А.А., КРЮКОВА Г.О. ТРАДИЦІЙНІ УКРАЇНСЬКІ РОЗПИСУ В ОЗДОБЛЕННІ ФАРФОРУ–ФАЯНСУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	227
КОМАН Г. М. ХУДОЖНІ КАХЛІ 1920-1930-Х РР. ІЗ ПРИВАТНОЇ КОЛЕКЦІЇ АНДРІЯ КАМЕНЩИКА	230
БЕЛНАКІТА У.М. СХІДНІ КИЛИМИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДОБИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	238

СІДЛЕЦЬКА Т.І. ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВІННИЦІ [РЕЦ. НА КН.: КУШКА НАТАЛІЯ. МУЗИЧНА ВІННИЦЯ. ВІННИЦЯ: ТОВ «ВІННИЦЬКА МІСЬКА ДРУКАРНЯ», 2020. 480 С.]	243
РЖЕВСЬКА М.Ю. МИСТЕЦЬКІ ДОКТОРСЬКІ ПРОГРАМИ: ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД	245
ЦИЦИРЄВ В.М. ЗАГАЛЬНІ ПИТАННЯ ВДОСКОНАЛЕННЯ НАРОДНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ	252

Розділ IV. ДИЗАЙН ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

КОВАЛЬ Л.М. ДЕТЕРМІНАНТИ ВПЛИВУ ОПТИЧНОГО ВИПРОМІНЮВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО ДІАПАЗОНУ НА СВІТЛОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ В КОНТЕКСТІ ЙОГО ДИЗАЙНУ	261
ЧІКАРЬКОВА М.Ю. НАЦІОНАЛЬНО-ПОЛІТИЧНА МОДИФІКАЦІЯ САКРАЛЬНОГО У ГРАФІТІ ЧАСІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (2014-2023)	265
ЛУЦИК Д.В. ХУДОЖНІЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК ЗАСІБ ВИРАЖЕННЯ ДУХОВНИХ РЕФЛЕКСІЙ НА ПОДІЇ ТА НАСЛІДКИ ВІЙНИ: УКРАЇНСЬКИЙ І ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД	270
МУЛКОХАЙНЕН В. ЛЬВІВСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ КНИГИ	275
КАНТАРОВСЬКИЙ Ю.П., ПРОКОПЧУК І.Ю. ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ В ДИЗАЙНІ	281
ТОРМАХОВА А.М., РИХЛІЦЬКА О.Д., ТОВМАШ Д.А. ДИЗАЙН ЯК МЕХАНІЗМ ТА КАТАЛІЗАТОРСОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	287
ВЕРГУНОВА Н.С., ВЕРГУНОВ С.В. ІНІЦІАТИВНИЙ КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОЕКТ «БЕЗПЕКА». ДОСВІД КОЛЕКТИВНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 022 «ДИЗАЙН» У ХНУМГ ІМЕНІ О.М. БЕКЕТОВА	294

CONTENTS

VYTKALOV V., VYTKALOV S. SCIENTIFIC PROFESSIONAL PROBLEMS IN HIGH SCHOOL IN THE CONDITIONS OF WAR	3
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

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

KROTOVA T., KRIUK O. STYLE CREATING PRINCIPLES OF FORMS OF SILVER AND PORCELAIN VESSELS OF THE 18 TH – 19 TH CENTURIES	8
TATARNIKOVA A. MUSICAL THEATER OF THE VICTORIAN ERA: HISTORICAL AND CULTUROLOGICAL ASPECT	12
ZHOU XIAO. EXPLORING THE EVOLUTION OF JADE ARTIFACTS DURING THE TANG DYNASTY: A STUDY IN HISTORY, ETHNOGRAPHY, AND TYPOLOGY	17
GAKH I. COOPERATION OF LEV GETS WITH THE ASSOCIATION OF INDEPENDENT UKRAINIAN ARTISTS 1931–1939	23
MARTYNOVA I. ACTIVITIES OF THE GALICIAN MILITARY ORCHESTRAS AS THE EMBODIMENT OF THE UKRAINIAN NATIONAL IDEA (END OF XIX – FIRST THIRD OF XX CENTURY)	30
XIONG CHENGJIAN. SYNTHESIS OF CHINESE AND EUROPEAN MUSICAL TRADITION IN HUANG JI'S COMPOSITIONAL INTERPRETATION OF POEMS BY ANCIENT CHINESE POETS	36
TSYMBALA L., ZHOU XIAO. THE FUSION OF CHINESE AND WESTERN CULTURES IN HE MA JADE PRODUCTS : HISTORICAL BACKGROUND, STYLISTIC FEATURES AND SOURCES OF FORMS	42
GENG YINUO. EDWARD ELGAR'S MARCH NO. 1, OP. 39 IN THE INTERPRETATION OF LONG YU: COMPARATIVE ASPECTS	49

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

DZHULAY A. POETICS OF CHILDREN'S OPERA IN THE CONTEXT OF NATIONAL «MODELS» OF EUROPEAN CULTURE OF THE XIX-XX CENTURIES	57
PROKOPENKO A. YOUTH CONCERTOS IN UKRAINIAN DOMRA MUSIC: TYPOLOGICAL FEATURES AND INDIVIDUAL CHARACTERISTICS	62
KRAVCHUK O. AXIOLOGICAL REINTERPRETATION OF THE BALLET HERITAGE	71
VASIUTA O. THE GERMAN CHORAL MOVEMENT OF THE EARLY TWENTY-FIRST CENTURY: THE REGIONAL DIMENSION	77
KUKURUZA N. UNIVERSALISM OF THE ACTIVITIES OF BORYS BEREST IN THE CONTEXT OF PROFESSIONALIZATION OF THE ART OF SPEECH IN THE UKRAINIAN DIASPORA	85
HUANG KAILIANG. GENRE-STYLE CHARACTERISTICS OF «FOLK SONGS FOR ORCHESTRA» BY HUANG RUO	92
OLEKSIHENKO A. LEONARD BERNSTEIN'S «CHICHESTER PSALMS» AS AN EXAMPLE OF RETHINKING THE GENRE INVARIANT	100
VODIANA M., KRILL M. PREMIERE CONCERTS OF THE ACADEMIC SYMPHONIC ORCHESTRA OF TERNOPIL REGIONAL PHILHARMONIC AS A SOURCE OF CREATIVE INSPIRATION FOR THE CITY'S MUSIC COMMUNITY	107

KDYROVA I., MYROSHNYCHENKO O. SPECIFICITY OF NATIONAL STYLE AND MODERN CONCEPTS IN THE SYMPHONIC GENRE KAZAKHSTAN MUSIC OF THE XX-XXI CENTURIES	114
ZUBKO N. SUITE IN C FOR TWO PIANOS BY BOGDANA FROLIAK: PERFORMANCE AND INTERPRETATION ANALYSIS	119
KONTSEVYCH O. PRINCIPLES OF MASTERING THE PERFORMING UNIVERSALISM OF A MODERN TRUMPETER IN THE CONTEXT OF USING DEVICES AND INSTRUMENTS	123
PANG BOTIAN. CONTRIBUTION OF THE STUDENTS OF PROFESSOR LIYUSHENG'S CLASS IN THE DEVELOPMENT OF THE SIXHUAN SAXOPHONE SCHOOL	131
ZADOROZNA T. OETRY OF LESYA UKRAINKA AS A MODERNISM ADEPT IN THE DISCOURSE OF THE CONCEPTUAL SPHERE OF UKRAINIAN ACADEMIC SONG	135
MARTYNIUK M. VARIETY SPECIFICITY OF FEMALE ENSEMBLE PERFORMANCE IN UKRAINE	141
YATSENKO H. FEATURES OF PRESENTING TRADITIONAL SPIRITUAL SONG CONTENT ON THE «YOUTUBE» PLATFORM	146
KALUSTIAN O., OSTAPCHUK-BUDZ M., KOVLEVA M. PROSPECTS OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE USE IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION	153
STASHUK O., STASHUK M. ANIMATION AS A SPECIFIC CULTURAL PRODUCT IN THE ARTISTIC PRACTICE OF UKRAINE	159
YEFIMOVA A., HONCHRUK O. CULTURAL AND HISTORICAL CONNOTATIONS IN MONUMENTS AND MEMORIALS OF UKRAINE 2000-2021	166
OSADCHA O. THE SYMBOLIC SIDE OF THE «TRANSFIGURATION OF JESUS» ICON IN THE CONTEXT OF HESYCHASTIC ANTHROPOLOGY	171
DERYHUZ N. THE METHOD OF ARTISTIC APPROPRIATION IN THE CONTEXT OF PAINTING IN LEVKAS, UKRAINE AT THE END OF THE XX – BEGINNING OF THE XXI CENTURY	184
ENIUSHINA K. THE CREATIVE HERITAGE OF THE SCULPTOR JOHN GEORG PINSEL BY CHRONOLOGY	192
STORONIANSKA M-M. SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION AND INTERPRETATION OF FRENCH LUTE MUSIC OF THE BAROQUE ERA FOR BANDURA	198
FU XI. DEVELOPMENT OF CHINESE PIANO EDUCATION: HISTORY AND PERSPECTIVES	205

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

FABRYKA-PROTSKA O. PRESERVATION OF DEZYDER MYLLYI ARTISTIC WORKS IN THE STRUCTURE OF THE MUSEUM OF UKRAINIAN CULTURE IN SVIDNÍK (SLOVAKIA)	211
KANTAROVSKIY Y. PROKOPCHUK I. SPATIAL IDEAS OF SUPREMATISM: FROM PLANE TO VOLUME	216
RUDENCHENKO A., KRIUKOVA G. TRADITIONAL UKRAINIAN PAINTINGS IN THE DECORATION OF PORCELAIN AND FAIENCE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY	227
KOMAN H. ART TILES OF THE 1920-30S FROM A PRIVATE COLLECTION ANDRII'S KAMENSHCHYK	230
BELNAKITA U. ORIENTAL CARPETS IN THE FINE ARTS OF EUROPE DURING THE MIDDLE AGES	238

SIDLETSKA T. TO THE PROBLEM OF RESEARCHING THE MUSICAL CULTURE OF VINNYTSIA [RECESSION ON THE BOOK: KUSHKA NATALIA. MUSICAL VINNYTSIA. VINNYTSIA: VINNYTSIA CITY PRINTING COMPANY LLC, 2020. 480 PP.]	243
RZHEVSKA M. ART DOCTORAL PROGRAMS: FOREIGN EXPERIENCE	245
TSYTSYRIEV V. GENERAL ISSUES OF IMPROVEMENT OF FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN UKRAINIAN FOLK-ORCHESTRAL PERFORMANCE	252

Part IV. DESIGN AS A CULTURAL PRACTICE

KOVAL L. DETERMINANTS OF THE INFLUENCE OF OPTICAL RADIATION OF VISUAL RANGE ON THE LIGHT ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF ITS DESIGN	261
CHIKARKOVA M. NATIONAL AND POLITICAL MODIFICATION OF THE SACRED IN THE GRAFFITI OF THE TIMES RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (2014-2023)	265
LUTSYK D. TEXTILE ARTS AS A MEANS OF EXPRESSING ARTISTIC REFLECTIONS ON THE EVENTS AND CONSEQUENCES OF THE WAR: UKRAINIAN AND FOREIGN EXPERIENCE	270
MULKOKHAINEN. V. LVIV INTERPRETATIONS OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE BOOK	275
KANTAROVSKIY Y. PROKOPCHUK I. ARTISTIC AND STYLISTIC FEATURES ITALIAN FUTURISM IN DESIGN	281
TORMAKHOVA A., RYKHLITSKA O., TOVMASH D. DESIGN AS A MECHANISM AND CATALYST FOR SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS	287
VERGUNOVA N., VERGUNOV S. INITIATIVE CONCEPTUAL PROJECT «BEZPEKA». COLLECTIVE ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS OF THE SPECIALTY 022 DESIGN IN O.M. BEKETOV NUUEKH	294

ISSN 2411-1546



Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**Випуск 46
Issue 46**

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkaiov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkaiov. L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/>**

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар

Електронна адреса: sergiu_vsv@ukr.net

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 310/1. Ум. друк. арк. 35.6. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р. свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства**