

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



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

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

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

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

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 30
Issue 30**

**Рівне : РДГУ, 2019
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2019**

УДК 94(477)

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

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Постанова № 1-05/4 від 22.12.2016 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 10 від 28 листопада 2019 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 10 від 21 листопада 2019 р.)

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

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, РИНЦ (РФ); «Cosmos» (США) та «Research Gate», «Research Bible» (Німеччина); «CEEOL»

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

Головний редактор:

Muszkieto Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej [Nicolaus Copernicus University, Toruń](http://www.nic.edu.pl), експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща)

Редакційна колегія:

Виткалов Сергій Володимирович - доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, (Україна), заступник головного редактора.

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна - доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджмента та індустрії дозвілля КНУКіМ. (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля КНУКіМ, (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки НТУ «Дніпровська політехніка», (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна - кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової. (Україна).

Zukow Walery - Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun, (Poland).

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

Копієвська Ольга Рафаїлівна - доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, (Україна)

Афоніна Олена Сталівна - доктор мистецтвознавства, професор, *професор* кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАККіМ, (Україна)

Яковлев Олександр Вікторович - доктор культурології, директор, Київська муніципальна академія естрадного циркового мистецтва, (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, (Україна).

Душний Андрій Іванович - кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти (МАНПО), (Україна)

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій НАККіМ, (Україна).

Сташевська Інна Олегівна - доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківської державної академії культури, (Україна)

Сташевський Андрій Якович – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів, Харківська державна академія культури, (Україна).

Жукова Наталія Анатоліївна - доктор культурології, доцент, заст. директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України, (Україна).

Личкова Володимир Анатолійович - доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри гуманітарних дисциплін НАККіМ., (Україна)

Андрущенко Тетяна Іванівна - доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики НПУ імені М.П. Драгоманова, (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 30 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, О. С. Афоніна та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2019. 199 с.

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

Рецензенти:

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

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, НМА України ім. 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. Окремі розділи складають повідомлення, огляди та рецензії.

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

ISSN 2411-1546

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В НОВИХ
СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ОБСТАВИНАХ**

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології і музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
orcid.org/0000-0003-0625-8822

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор
кафедри культурології і музеєзнавства,
orcid.org/00-01-6362-9517
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.178
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується тематичний ряд наукових статей, надісланих до фахового, науко-метричного збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», Вип. 30 («мистецтвознавство»), виявляється проблематика, що є предметом наукового зацікавлення дослідників.

Ключові слова: науковий пошук, культурно-мистецьке життя, сучасність, історична ретроспектива, міжкультурний вимір.

Сучасне життя, незважаючи на напруженість суспільно-політичної та економічної ситуації, демонструє глибоку зацікавленість науковців національною культурно-мистецькою проблематикою, вбачаючи в ній дієвий засіб відновлення історичної правди, пошуку шляхів виходу з духовної кризи тощо. Знаходить це втілення і в наукових збірниках, що упродовж значного часу друкуються на нашій кафедрі, здобувши репутацію оригінальних форм репрезентації наукового пошуку дослідників не лише України, але й Китаю, Кореї, Польщі, РФ, Азербайджану та інших країн світу.

У цьому випуску збережено традиційну його структуру, а саме він має три розділи, матеріал яких відтворює, відповідно, історичний аспект культурно-мистецького життя (розділ I), теоретичні проблеми національного мистецтва (розділ II) і розділ III – «Повідомлення та рецензії».

Регіональна культурна практика – це та сфера, на якій тримається художня діяльність країни, адже саме регіони є носіями численних культурних ініціатив, зберігають безліч яскравих артефактів, там зароджується чимало нових форм культурної діяльності. Саме в регіонах концентрується безліч осіб, що своєю творчою діяльністю принесли славу Україні. Отже, регіональний блок матеріалів є традиційно об'ємним, підтверджуючи актуальність ролі регіонів не лише у сьогоденні, але й в історичній ретроспективі.

Стосовно тематичної складової, то чи не найбільший обсяг матеріалу посідає інформація, спрямована на висвітлення творчості окремих постатей, що залишили помітний слід у різних видах мистецтва регіону, зокрема Л. Січинського, який, у культурному просторі Галичини залишився не лише відомим композитором, автором різноманітних хорових чи інструментальних творів, але й увійшов в історію як помітний публіцист, автор 10 розвідок у провідному часопису «Діло» про стан тогочасного музичного життя Львова, його художні колективи та критичний аналіз їх репертуару (У. Молчко).

Сюди можна зарахувати й розвідки про композитора другої половини ХХ ст. Г. Мірецького – першого професійного композитора Волині, автора оперних, симфонічних, вокально-симфонічних творів та низки обробок народних і естрадних пісень, популярних у минулу добу. Аналізуючи характерні ознаки його творчості, внесок до регіональної культурної скарбниці, акцентується увага й на його співпраці з місцевими поетами та організаторами культурного простору (В.Мойсіюк).

Сюди ж віднесемо й розвідку (В. Мрочко, І. Кириченко), змістом якої також є творчість згаданого вище композитора, утім спрямовану на виявлення специфіки його камерно-вокальної творчості, підготовленої за поезією О. Богачука, що має й сьогодні помітний вплив на стан вокально-інструментальної творчості регіону.

Продовжуючи західноукраїнську проблематику, акцентуємо увагу й на статті групи авторів із Дрогобицького педагогічного коледжу Мукачівського державного педагогічного університету (Л. Мусієць, Н. Березь, С. Хомин), які досліджують камерно-вокальну творчість однієї з найбільш помітних постатей Закарпаття – І. Мартона, з чим ім'ям також пов'язано становлення і професіоналізація музичної культури цього регіону. Спираючись на його художні здобутки (обробки народних пісень, збірки солоспівів) автори стверджують, що його музика виявляє ознаки пізньо-романтичної та неокласичної стилістики, які розкриваються у ладо-гармонічній мові (опора на тритонові інтонації, зменшені септакорди, енгармонічні модуляції), образному змісті

(переважання у циклі лірико-драматичних, елегійних, ліричних мініатюр), формі (куплетно-варіаційна; невелика за масштабами, струнка).

У контексті вищенаведеного (важливості регіональної творчості) звернемо увагу й на статтю С. Дац'юка, предметом уваги якого є інтерес до представників української діаспори, що через відомі політичні обставини 20–30-х років ХХ ст. змушені були залишити країну. Мабуть, чи не найбільше емігрантів, виходячи зі специфіки організації культурно-політичного простору, мала Західна Україна, політичний устрій та громадська форма функціонування якої до початку 40-х років ХХ ст. складала суттєву відмінність від багатьох ознак традиційно-побутової практики радянської України. Тим більше, що саме Західній Україні притаманним є те, що більшість митців чи організаторів культурного простору мала глибоке духовне коріння, була членами родин, чиї представники десятиліттями знаходилися в авангарді культурних подій, підтримували тісні контакти з європейською художньою спільнотою, дотримувалися духовних стандартів української шляхти, в основі інтересів якої завжди лежала освіта та культурна діяльність. Йдеться про Ю. Оранського – музиканта-мистецтвознавця, автора ґрунтовних наукових праць, диригента, концертмейстера. В його доробку – численні обробки народних пісень та оригінальні твори. Утім способом популяризації української музики за кордоном були його «портрети» українських митців у серії «Альбом на екрані», які значною мірою позиціонували Україну за її межами.

Торкається цього періоду й розвідка Ю. Осмачко, в основі якої аналіз творчості українських митців-емігрантів, представників львівської фортепіанної школи – Ю. Осінчук та Л. Крупа, учнів відомих галицьких педагогів Р. Савицького та Д. Гординської-Каранович. Український репертуар, їх концертні виступи в США, громадська діяльність становить інтерес авторки цієї розвідки.

Сучасне життя надає чимало форм художньої презентації творчості митців, не типових у будь-яких країнах навіть у минулу добу. Адже сучасність – це і зміна художнього типу мислення, поява нових засобів виразності, формування іншого художнього смаку. І в цьому зв'язку розгляд традиційних та інноваційних особливостей стінописів на території королівства Марокко дає підстави порівняти цей вид творчості з аналогічними артефактами і в Україні. Висвітлюючи специфіку вуличного мистецтва у містах Рабат, Марракеш, Ес-Сувейра, Асіла, Шефшауен, Лараш, Аль-Душейра протягом десяти останніх років (на прикладі творчості світових і місцевих рейтерів), авторка значну увагу приділяє муралам, створеним у рамках міжнародних фестивалів вуличного мистецтва «Jidar. Toiles de Rue» (м. Рабат). Своєрідність сюжетів й образно-символічне значення стріт-арт-зразків та виявлення творчості українських митців у стріт-арті згаданої держави і є предметом наукового зацікавлення Ю. Шеменьової.

Приверне увагу читача й наукова розвідка О. Чуйка, матеріал якої присвячений виявленню особливостей становлення сакральної архітектури Галицько-Волинського князівства до монгольського періоду, зодчі якого, перебуваючи у руслі східно-християнської традиційної практики, у той же час активно використовували романську будівельну техніку та сформували відповідну систему декорування архітектурних споруд із застосуванням білокамінного різьблення, що у той же час є типовим для центрально – і західноєвропейської художньої традиції. Спираючись на наукові праці видатних мистецтвознавців, автор доводить, що «дві школи давньоруського зодчества – галицько-волинська і володимиро-суздальська – зобов'язані своїм походженням романській архітектурі, що збагатила їх новою будівельною технікою, системою різьблення, формами архітектурного декору, образністю рельєфних зображень, способами опрацювання деталей, своєрідними декоративними елементами, типовими для романського стилю в Європі».

Серед специфічних регіонів, де народна культурна діяльність має глибоке коріння і традиції, є Полтавщина. Саме тут і сьогодні продовжують існувати потужні керамічні школи, яскравим представником яких залишається М. Пошивайло. Саме тут функціонують середні спеціальні навчальні заклади, вихованці яких є вихідцями з цього краю, добре обізнані з його культурною специфікою, а отже формуються в них як майбутній потенціал народної культури країни, здатний не лише зберегти, але й примножити національно-культурну спадщину у розмаїтті її виявів.

Із багатьох видів декоративно-ужиткового мистецтва кераміка є найдавнішим, однак і інтерес до вивчення її численних форм залишається й надалі. Утім сьогодні, у контексті актуалізації цієї практики посилюється увага й до нового виміру досліджень цього регіону – дослідження керамічних виробів Середньої Наддніпрянщини, а саме с. Дибинці Богуславського району Київщини. Матеріали статті О. Руденко спрямовані на виявлення особливостей художнього декорування і формотворення найбільш яскравих витворів, характерних цій локації, яка упродовж десятиліть, акумулювавши творчий досвід багатьох поколінь майстрів, розширила межі художнього впливу на вироби інших гончарних осередків країни. Намагання авторки виявити провідні етапи функціонування цього ремесла сприятиме поглибленому вивченню кожного з них.

Акцентуємо увагу й на розвідці Є. Харковини, чий науковий інтерес концентрується навколо традиційної галузі декоративно-ужиткового мистецтва Полтавщини – килимарства кінця XVIII–XIX ст., часу, коли ця галузь у краї набула потужного розвитку, була підтримана мережею художньо-промислових майстерень, земствами, окремими меценатами тощо. Дослідниця ставить за мету розглянути різновиди найбільш ранніх виробів, атрибутованих фахівцями як автентичні твори полтавських килимарних майстерень зазначеної доби; здійснює спробу верифікації інформації щодо полтавських килимових виробів означеного періоду, виконаних у східній стилістиці, розширюючи таким чином уявлення про культурний потенціал майстрів Середньої Наддніпрянщини. До переваг цієї статті слід віднести й спробу авторки виявити зв'язок творчості місцевих майстрів із високохудожніми іранською, афганською, пакистанською, турецькою, азербайджанською, французькою традиціями виготовлення килимів, позиціонує регіональні художні здобутки у площині світового художнього простору.

Продовжуючи розгляд культурної практики Західного Полісся, акцентуємо увагу й на дослідженні рівненського хореографа В.Гордєєва, в матеріалах якого помітна спроба реконструювати специфіку побутування народної хореографічної культури в сучасних умовах. Оригінальності пропонованому матеріалу надає власний досвід автора запису окремих хореографічних зразків регіону, намагання виявити специфіку їх побутування в значно змінених умовах суспільного життя. До переваг роботи слід віднести й його спробу розглянути широкий культурний контекст даного питання, акцентуючи увагу на регіональних строях, художній стилістиці, еволюції танцювальної лексики у зв'язку з глобалізаційними чинниками, а також виявити і проаналізувати творчі здобутки найбільш помітних художніх колективів професіонального і самодіяльного мистецтва.

Хореографічну практику України, однак у її професіональному втіленні у формі балетного мистецтва, досліджує ще одна рівненська дослідниця Л. Маркевич. Предмет її наукових зацікавлень у даній статті становить художня мова класичного танцю 20-30-х років XX ст. як результат творчого пошуку національних майстрів сцени. Відштовхуючись від політики «коренізації», започаткованій 1923 р., авторка виявляє зміни у постановочній практиці, аналізує репертуар провідних театрів молодії республіки, досліджує потенціал її провідних режисерів-постановників та зміни в принципах побудови сценічних хореографічних образів. Виявляючи міжкультурні контакти українських майстрів із західноєвропейськими фахівцями сцени, завдячуючи яким ця діяльність допомогла національній балетній школі утвердити фольклорно-академічні традиції, в подальшому вона, спираючись на принципи неофольклорного мислення, сформувала національний стилістичний канон. У статті здійснено спробу окреслити подальший розвиток національного балету в контексті прагнення представників «пролеткульту» та соціологів заперечити вітчизняний хореографічний спадок і ліквідувати класичний балет та його школу, яка, на їх думку, «здатна «відзеркалювати» лише почуття й смаки придворної аристократії та буржуазії, а не реалії часу».

Акцентуємо увагу ще на двох статтях стосовно експериментів у балетному мистецтві. При цього одна з них стосується безпосередньо проблеми реставрації балетних вистав XIX ст., практика яких продовжується у сучасний період, викликаючи чимало дискусій у середовищі фахівців та шанувальників балету (Г. Перова, Л. Гладка), та розвідці А. Підлипської, чий дослідницький матеріал торкається критичного дискурсу інтерпретації балетної класики другої пол. 20 – першої пол. 30-х років XX ст. Однак і перший, і другий матеріал засвідчує актуальність проблеми ставлення до класичного мистецтва і культурної спадщини загалом. Адже наявність її зразків у репертуарі є важливим показником сформованості художнього смаку, відповідної професіональної «школи», у той же час залишатися вірним лише постановочним принципам інших «культурних» епох без урахування нових засобів виразності, змін у фізіологічних потенціях людського організму, технічних можливостей виконавства, відчуття ритму доби» також є свідченням відсутності у режисера-постановника «духу часу» та реакції самого мистецтва на змінені обставини.

Серед тематичного розмаїття наукового пошуку історична проблематика завжди є предметом особливої уваги. У цьому контексті розвідка Н. Вергунової ставить за мету з'ясувати вплив першої в країні дизайнерської школи – Вищих державних художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) на формування специфічного напрямку культурної практики – «виробничого мистецтва» – дизайну. Адже тогочасне його становлення спрямовує дослідницю думку й до виявлення витоків системи організації художньої освіти, яка б мала стати підґрунтям формування нових кадрів. І в цьому зв'язку структура навчання, компроміси в її організації, спроби пошуку синтезу між мистецтвом, виробничою діяльністю й виготовленою продукцією дають підстави для аналогій із сьогоденням, підвищуючи актуальність наукового пошуку авторки.

Питанням сценічного мистецтва, зокрема феноменологічній сутності гриму, що має знакову природу та вирізняється чималою кількістю смислових функцій; присвячується стаття В. Медведєвої, в

матеріалах якої осмислюється значення гриму в театральній структурі в якості того, «що сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до представленої історії, а й створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії».

Традиційно у наших збірниках чималий розділ посідає інформація, спрямована на аналіз художньої діяльності окремих митців, практики сучасного виконавства та виявлення специфіки переважно нових музичних композицій, створених нещодавно, або тих, виконавці яких надають їм іншої інтерпретації. Сюди можна віднести й той матеріал, автори якого намагаються дати поглиблену характеристику музичним творам, підготовленим для духових інструментів, які не часто є предметом спеціального музикознавчого чи мистецтвознавчого аналізу.

У цьому зв'язку наукова розвідка І. Палійчук ставить за мету виявити шляхи розвитку українського інструментального жанру сонати для мідних духових інструментів, створених у другій половині XX – поч. XXI ст., зробивши предметом наукового дискурсу творчість М. Бердієва, Ю. Іщенка, В. Задерацького, Й. Ельгісера, Г. Ляшенка. Здійснивши аналіз творів названих композиторів, підготовлених для мідних духових інструментів, авторка наголошує, що їхнім композиціям «притаманні такі концептуальні та жанрово-стильові особливості, як перетворення й поглиблення класико-романтичних традицій, елементи конструктивізму, філософічність, жанрова взаємодія з концертом, симфонічною поемою, симфонією, розкриття тембрових та технічних можливостей духових інструментів, багатство неповторних художньо-естетичних рішень».

Звернемо увагу й на статтю, авторка якої намагається виявити специфіку творчого процесу в композиції, акцентуючи на характерних особливостях опрацювання поетичних текстів сучасним українським композитором В. Степурком (Я. Бардашевська), від яких значною мірою залежить осягнення смислового поля, символіки і метафоричності канонічних, фольклорних словесних текстів у їх впливі на музичну драматургію твору.

Пошук шляхів покращення сприйняття матеріалу, зміна стереотипів у ставлення до навчання у процесі підготовки фахівця художньої сфери завжди є предметом особливої зацікавленості наукової громадськості. Тим більше, що сучасні організаційно-фінансові проблеми в українських ЗВО все більше вимагають формування тих методик навчання, які сприятимуть зміні стереотипів у навчанні, врахування потенційних можливостей інформаційних технологій, якими оточена сучасна молода людина. І в цьому зв'язку наукова розвідка С. Шумакової, метою якої є осмислення провідної проблеми сучасної художньої освіти, «переформатування», створення цілісного художньо-освітнього простору, пошуку інноваційних технологій та актуальних методик, удосконалення методологічного інструментарію, підвищення методологічної культури як такої, на часі. З авторської точки зору нові технології, впроваджені в систему професійної освіти, необхідно розглядати як еволюцію освітнього простору. Тож «переосмислення» вектора розвитку і є стрижневим поняттям нинішнього педагогічного процесу, сутнісним, глибинним та визначальним фактором, що відповідає сучасним вимогам організації професійної підготовки, виявлення її потенційних ресурсів.

Серед інших, мало розглянутих, принаймні, у наших збірниках питань, є цирк, який належить до цікавих форм масового відпочинку, однак як явище культури, він ще не став предметом наукового зацікавлення з метою виявлення витоків цього явища, його розвитку на теренах України, форм міжкультурних контактів тощо. Тож розвідка О. Поспелова з цього приводу є достатньо оригінальним явищем у сучасному науковому дискурсі. Відзначимо, що автор, здійснивши аналіз значного корпусу історичних джерел, доходить висновку, що «у питанні коректності ставлення сучасного циркового мистецтва України до мистецтва скоморохів часів Київської Русі... на сьогодні не існує вагомих історичних свідчень, які б дозволили вважати скоморохів передвісниками сучасних циркових артистів, і всі висновки науковців щодо подібної спадкоємності спираються лише на припущення і не підкріплені необхідними для науки документальними підтвердженнями». Більш коректним, на думку цього автора, є припущення вважати витокami сучасного циркового мистецтва перші гастрольні виступи на етнічній території України західноєвропейських акробатичних і циркових труп, які належать до другої пол. XVIII ст.

Уже декілька років поспіль на сторінках нашого збірника презентуються питання шоу-бізнесу, а надто – модельної його складової, що є предметом зацікавленості науковців Київського національного університету культури і мистецтв. І в цьому зв'язку стаття В. Кузнецової продовжує розгляд даної проблематики, зосереджуючи увагу на дефілі, яке розглядається як важливий засіб демонстрації трендів та складно-організований художній процес із власною образною системою й методами відтворення. Залучаючи у підтвердження низку наукових праць, авторка стверджує, що мода створює узагальнений модний образ, пов'язаний із художнім образом, а засоби театрального вираження – декорація, музика, світло та маска, – лише допомагають гармонізувати ідею та художній образ

дизайнера, за допомогою яких ідея дизайнера і сам образний стрій колекції впливають на глядача і як візуальний, і як емоційний об'єкт.

Цю проблематику продовжує й інша дослідниця цього ж закладу вищої освіти – М. Сорока, предметом уваги якої є мода як видовище, побачене крізь призму етнокультурних і міфологічних вимірів.

Звернемо увагу й на фрагмент оригінального і глибокого дослідження представника Національного університету «Острозька академія» Я. Бондарчук, яка розробляє складну наукову проблему – виникнення образотворчого мистецтва прадавньої доби і має низку публікацій у наших наукових збірниках, торкаючись різних аспектів вивчення цього питання.

На цей раз, спираючись на дослідження науковців другої пол. XIX – першої пол. XX ст., авторка виявляє особливості виникнення наукових теорій походження мистецтва, залежність розвитку їх основних положень від світоглядних переконань дослідників, від накопичення археологічних артефактів, аналіз яких дозволяв зробити відповідні теоретичні узагальнення.

У цьому ж ряду відзначимо й розвідку В. Козінчука, метою дослідження якого є іконографічний канон у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва. Підкреслюючи відсутність фахових досліджень із цього питання у вітчизняній науковій практиці, автор розглядає сутність понять «канон», «іконописне правило» тощо, аналізуючи найвідоміші визначення іконографічного канону у фундаментальних розвідках.

Стаття А. Кравченко належить до небагатьох досліджень, метою яких є виявлення основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін та ключових мистецьких течій і технологій постсучасної доби.

Неодноразово у наших збірників оприлюднюються дослідницькі матеріали, метою яких є виявлення потенційних можливостей різних музичних інструментів у питання відтворення чи розширення сприйняття змісту того чи іншого музичного твору. От і в цьому випуску подібна проблематика продовжена розвідкою Н. Цейко, яка ставить за мету виявити художньо-виразові можливості партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка, підготовлених на тексти Лесі Українки, І. Франка і Т. Шевченка. Тоді як Р. Шевченко досліджує специфіку найбільш типових прийомів кобзарського (бандурного) виконавства і їхнє «вживлення» у фортепіанну фактуру епіко-драматичного солоспіву.

Культурно-мистецький аспект художнього оздоблення традиційної української сорочки крізь призму наукових праць вітчизняних дослідників, спираючись на масив спеціальної літератури переважно радянської доби, виявляє Т. Шнуренко.

Завершуючи короткий огляд оприлюднених матеріалів цього випуску, можна вкотре переконатися у тому, що складне сьогодення дає, у той же час, достатньо широкий вимір проблематики, якою цікавиться наукова спільнота.

CULTURAL AND ART HERITAGE OF UKRAINE IN NEW SOCIAL AND POLITICAL CIRCUMSTANCES

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Culturology and Museology, Rivne State Humanitarian University, Rivne;

Vytkalov Volodimir – candidate of pedagogical sciences, professor, manager of department of kulturologii and museesnavstva Rivne state humanitarian university, Rivne

The thematic number of scientific articles is sent to the professional, scientific and metric digest «Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development» (vol.30, "Art Studies") and analyzed. The issues, which are the subject of scientific interest of researchers, are revealed.

Key words: scientific search, cultural and artistic life, modernity, historical retrospective, intercultural dimension.

Надійшла до редакції 20.11.2019 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 304.44:7.04

ДАВНЬОГАЛИЦЬКА АРХІТЕКТУРА В КОНТЕКСТІ САКРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ РУСИ XII–XIII СТ.

Чуйко Олег Дмитрович – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ

«Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка»

м. Івано-Франківськ

orcid.org/0000-0003-3713-5593

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.179

art.trivium@gmail.com

Стаття присвячена особливостям розвитку сакральної архітектури Галицько-Волинського князівства, яка, перебуваючи у руслі східнохристиянської традиції, використовувала романську будівельну техніку і сформувала систему декоративного оздоблення споруд із застосуванням білокам'яного різьблення, що є типовим для центрально- і західноєвропейської мистецької традиції. Висвітлено окремі аспекти наукової дискусії стосовно взаємовпливів галицько-волинської та володимиро-суздальської мурованої архітектури XII–XIII ст.

Виявлено, що, незважаючи на виразні ознаки західноєвропейських впливів, середньовічні церкви на території Західної Русі свідчать про особливість місцевої архітектурної традиції, виражену в технології будівництва, тенденціях облаштування інтер'єрів в унікальному внутрішньому просторі храмових споруд.

Ключові слова: Середньовіччя, архітектура, романська стилістика, Галич, Холм, Володимиро-Суздальське князівство.

Актуальність теми. Сакральна архітектура Галицько-Волинського князівства XII–XIII ст. є самотутнім явищем середньовічної європейської сакральної культури. З-поміж багатьох її пам'яток до нашого часу збереглася в перебудованому вигляді лише церква св. Пантелеймона, що у с. Шевченкове, теперішнього Галича. Рештки інших храмів досліджені під час археологічних розкопок, що розпочалися у 80-х рр. XIX ст. і тривають досі.

Огляд наукових досліджень. На думку М. Каргера, «... пам'ятки галицько-волинського зодчества XII–XIII ст. становлять винятковий інтерес не тільки для історії культури Західної України. Ці пам'ятки відкривають нову блискучу сторінку в історії культури і мистецтва всієї Русі, дозволяючи набагато глибше вивчити і зрозуміти ряд найбільш складних і, водночас, виключно яскравих сторінок цієї історії» [8; 14].

Дослідники різних поколінь відзначали впливи романської архітектури на зодчество Києва, Новгороду і, особливо, Чернігова. Але найпомітніший вплив романської стилістики спостерігаються на теренах галицької і володимиро-суздальської земель. На початку XII ст. у зодчестві Галицького краю, а з середини XII ст. і володимиро-суздальських земель, застосовується романська будівельна техніка з блоків тесаного каменю, формується система декоративного оздоблення споруд із застосуванням білокам'яного різьблення, зокрема і скульптурного.

Характеризуючи галицьку архітектурну школу, П. Раппопорт вважає безсумнівною одну, найбільш помітну особливість пам'яток цієї архітектури – наявність у них романських елементів. Він зауважує, чимало архітектурних форм і деталей галицьких споруд – бази, капітелі, профілі – мають суто романський характер. Техніка мурування з тесаних блоків білого каміння, абсолютно не властива архітектурі Київської Русі, також, безсумнівно, має романське походження [14; 460].

Мета статті – розкрити стильову своєрідність сакральних споруд, давньогалицької будівничої школи, а також мурованих храмів на землях Північної Русі.

Виклад матеріалу дослідження. В історичній та мистецтвознавчій науці розгорнулася тривала дискусія щодо витоків церковного будівництва часів Ю. Долгорукого і А. Боголюбського. Певний час домінувала «болгарська теорія», згідно з якою для храмів Суздальської землі привозили біле каміння з Поволзької Болгарії, звідки й, начебто, походили майстри. За іншою версією, успіхи зодчества Північно-Східної Русі були спричинені діяльністю будівничих із Західної Європи, яких запросив А. Боголюбський.

Констатувалось, що у пам'ятках 1158–1165 рр. утілились прикметні романські риси, зокрема, специфічне оздоблення фасаду, різьблена поверхня каменя, складні пілястри з півколонкою, завершеною різьбленою капітеллю, тонкі колонкові пояси кубічними капітелями, як, наприклад, в Успенському соборі у Володимирі, суворі античні профілі цоколів тощо.

Літописні відомості про церкви Холма XIII ст. з їх фасадним різьбленням і пам'ятки архітектури, відкриті під час розкопок 80-х рр. XIX ст., засвідчили подібність архітектури південного заходу і північного сходу Русі. У науковій літературі з кінця XIX ст. триває дискусія про те, кому належав пріоритет у появі споріднених пам'яток – володимиро-суздальським чи галицьким майстрам. Окреслилась і похідна проблема: чи впливало галицьке мистецтво на володимиро-суздальське або ж навпаки.

У 1910–1912 рр. у літописному Холмі проводив археологічні розкопки П. Покришкін, виявивши чимало архітектурних деталей, що походять із щедро оздобленої храмової споруди. Вони мають вигляд оброблених блоків глауконітового вапняку, відомого в літописі як «зелений холмський камінь». Більшість виявлених деталей є уламками баз, архівольтів, одвірків порталів та інших частин архітектурної декорації сакральної споруди [15; 316–317].

«Загальний характер профілювання архітектурних деталей, виявлених розкопками в Холмі, – відзначає археолог П. Раппопорт, – без сумніву, вказує на їх приналежність до XIII ст.. Фрагменти ці мають багато спільного з архітектурними деталями пам'яток володимиро-суздальського зодчества XII – поч. XIII ст. і ще більше з пам'ятками Галича. Церква Пантелеймона в Галичі, яка збереглася майже цілком, дає особливо близькі аналогії знайденим у Холмі уламкам архітектурної обробки» [15; 318].

Прихильниками «суздальської» теорії були Н. Артлебен, М. Воронін і В. Суслов, які, зокрема, вважали, що володимиро-суздальські пам'ятки, створені іноземними майстрами, надісланими Ф. Барбаросою та їх руськими учнями, згодом стали взірцями для споруд Галича і Холма. Важливим аргументом для тих, хто визнавав первинність володимиро-суздальського мистецтва, стало більш пізнє датування холмських пам'яток з їх насиченим пластичним декоруванням.

Видатний медієвіст В. Лазарев у дослідженнях білокам'яної різьби на теренах Володимиро-Суздальського князівства визнавав її походження з Галича, проте намагався розділити архітектурні та скульптурні досягнення на творчість зовнішню – галицьку і локальну місцеву, начебто репрезентовану майстрами, які перейняли техніку роботи в камені, маючи споконвічні традиції художньої обробки дерева [9; 396, 339, 426].

На думку окремих дослідників, знаменитий «умілець Авдій», що його вирізняють серед майстрів, був навіть емігрантом із Суздальської землі і деякий час перебував у полоні в Золотій Орді, де його начебто бачив у 1246 р. Т. Карніні. У записах мандрівних подорожей справді згадується якийсь прославлений руський митець, але вбачати в ньому саме Авдія немає підстав. До того ж, якщо б він і справді був у татарському полоні до 1246 р., – логічно підкреслює М. Каргер, – то зовсім не обов'язково, щоб він потрапив до полону у Володимирі, адже з не меншою вірогідністю це могло статися й на батьківщині Авдія, в Галицько-Волинській землі [8; 20].

Гіпотеза про перехід галицьких майстрів до князя Ю. Долгорукого висунута російським дослідником Н. Кондаковим. Відтак ця ідея була розгорнута М. Грушевським із такими аргументами: «Сими прикметами галицькі церкви зближують ся до суздальських XII–XIII віків, також будованих з тесаного каменя також багато, на деяких аж занадто декорованими різьбою. Пляни церков стрічаються між ними тотожно вповні, теж і подробиці декорацій: наприклад портал церкви св. Пантелеймона досить близько нагадує церкву Покрова на Нерлі, хоч і ся остатна вже визначається накопиченням різьби, що характеризує взагалі суздальські церкви, тим часом як галицька церква св. Пантелеймона задержує дуже добре міру в декорованю. Ся подібність знаходить... об'яснение в... династичних і політичних зв'язках, які лучать від середини XII віка ... і до часів Романа суздальських князів з галицьким двором: суздальські церкви... правдоподібно, були твором тої ж архітектонічної школи, що і галицькі – галицьких майстрів. В кожному разі в обох групах маємо її самі прикмети: основи київського типу модифікують ся новішими впливами, безперечно західними» [1; 430].

Ця гіпотеза відображена відтак у роботах Д. Айналова, В. Бережкова, М. Вороніна, М. Каргера, Я. Пастернака, Й. Пеленського, А. Чинякова. Однак наукова проблема набула особливої гостроти після археологічних розкопок у Боголюбові (1934–1939 рр.), які виявили багато інших співпадінь між двома архітектурними школами, які історик М. Воронін перелічує у статті, присвяченій взаємовпливам галицько-волинської і володимиро-суздальської архітектури: передусім це типова для обох князівств композиція палацового ансамблю на прикладі Боголюбово (1153 р.) (палац, переходи, княжа церква), ряд загальних архітектурних прийомів: мідні і майолікові підлоги (Боголюбський собор, церква святого Іоана в Холмі, руїни в урочищі Стара катедра і Мстиславів храм у Володимирі-Волинському, Спаська церква в Галичі); поліхромія фасадів (Боголюбський і Успенський собор у

Володимирі 1158 р. та церква Іоана Золотоуста в Холмі XIII ст.); запровадження круглих колон із функціональним призначенням їх як опору (Боголюбський собор 1158 р., церква святих Козьми і Дам'яни в Холмі XIII ст.), а також розташування водосвятської чаші перед західним фасадом храму (Боголюбський ківорій, близько 1165 р., церква Пресвятої Марії в Холмі 1260 р.) [4; 29].

Стаття М. Вороніна спрямована на те, щоб довести присутність вихідців із Володимиро-Суздальської Русі та їх участь у розбудові м. Холма і, таким чином, виявити архітектурні зв'язки між двома землями, висвітлені проте дещо однобічно. Суть поглядів М. Вороніна відображено у його висновку публікації: «Всі характерні риси холмських храмів 40–50 рр. XIII ст., відзначені літописцем, знаходять аналогію у пам'ятках XII–XIII ст. Володимирського князівства, а особливо в будовах боголюбського замку 1158–1165 рр.; це дає нам право припускати, що в числі майстрів, які його будували, могли бути вихідці з Володимира і вони були носіями художньої традиції будівництва Андрія і Всеволода. Інакше важко уявити собі настільки близьке співпадіння художніх рис пам'яток, віддалених одні від одних тривалим проміжком часу» [3; 27].

М. Воронін, як згадував Я. Пастернак, належав до тих учених, хто дискутував щодо галицьких витоків володимиро-суздальської архітектури і скульптури часів правління Ю. Долгорукого та А. Боголюбського. Однак згодом він остаточно погодився з аргументами інших дослідників, визначивши деякі історичні факти. Можливо саме знайомство М. Вороніна з монографією Я. Пастернака «Старий Галич» (1944 р.) кардинально змінило його погляди. Про це пише Я. Пастернак в «Археології України»: «Ленінградський же дослідник будівництва княжої доби Н. Воронін твердив, що це власне Галицька Русь діставала собі будівничих і каменярів із Володимиро-Суздальського князівства. Коли тепер узяти до уваги, що галицький собор був побудований у роках 1154–1157, а за літописними даними Успенський собор у Володимирі над Клязьмою в 1158–1161 рр., тоді стає ясным, що це Я. Осмомисл міг вислати майстрів А. Боголюбському, а не навпаки» [11; 623–624].

У наступний 20-річний період наукової біографії М. Вороніна суттєво змінилося ставлення ученого до проблеми спорідненості галицько-волинської і володимиро-суздальської архітектури. Якщо у своїх ранніх працях учений доводив вплив зодчества Північно-Східної Русі на монументальне церковне будівництво Галицько-Волинського князівства і більшою мірою на будівництво в Холмі, то у двотомній праці М. Вороніна «Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков» отримала розвиток гіпотеза, згідно з якою в середині XII ст. галицькі майстри перейшли до Ю. Долгорукого і заклали там основу володимиро-суздальської будівничої школи [2; 107–109].

Він вважав, що саме строгість і лаконічність відрізняють пам'ятки північно-руської архітектури від галицьких. У галицьких церквах, на його думку, переважали романські елементи, тоді як Ю. Долгорукий, що за своїми переконаннями був «грекофілом», одруженим на візантійській принцесі, а також товаришем і однодумцем у питаннях церковної політики новгородського владика Ніфента, не міг схвалювати західні новачі галицького зодчества. Як вважає дослідник, «це і зіграло немалу роль в обмеженні діяльності майстрів, що прийшли з Галича, і у випадковості, в кінцевому рахунку, романських елементів в їх північних спорудах» [2; 110].

Можемо припустити, що галицька архітектура на ранніх етапах своєї історії також була позбавлена декоративної пишності. Це своєю чергою вплинуло на аскетичний образ зодчества Володимиро-Суздальської землі, що за часів Ю. Долгорукого стала безпосереднім продовженням одного з етапів історії галицької архітектури, тому тогочасні споруди – Спасо-Преображенський собор у Переславлі-Залеському, церква Бориса і Гліба в Кідекші і храм св. Георгія (св. Дмитрія) у Володимирі можна розглядати як пам'ятки галицької будівельної традиції.

Добре збережені до нашого часу храми в Кідекші і Переяславлі-Залеському демонструють не лише схожість із конструкціями галицьких пам'яток, які не збереглися (система могутніх фундаментів, складених із річкового каменю на білому вапняковому розчині з використанням внутрішніх фундаментних стрічок у соборі Переслава-Залеського і церкві Бориса і Гліба в Кідекші) і системою їх мурів (той самий масштаб гладко обтесаних і щільно підігнаних одна до одної кам'яних квадрат), але й із системою їх декоративного оздоблення без застосування різьби.

Крім того, головною підставою галицького пріоритету у рельєфному декоруванні храмових споруд є загальний характер культури Галицько-Волинської Русі, яка перебувала у тісних взаємовідносинах із західними романськими країнами. Зокрема, М. Каргер дійшов висновку, що «... проникнення «римського скла» (вітражів), католицької водосвятної чаші, вивезеної з Угорської землі, романських порталів, капітелей та інших особливостей декорування фасадів галицьких і холмських церков у Галицьку землю, яка здавна жила в західному оточенні, навряд чи потребує якогось «суздальського опосередкування». Чи не закономірно уявити собі культурний рух у зворотному напрямку? Замість пошуків сумнівних майстрів Ф. Барбаросси, начебто надісланих до А. Боголюбського, чи не природніше бачити у майстрах зі всіх

земель, які працювали у володимирського князя, художників, що прийшли із західної окраїни давньої Русі і вже давно встигли увібрати в себе не тільки високі традиції культури Київської Русі, але й збагатити їх деякою мірою спілкуванням зі своїми західними сусідами» [8; 21].

Схожу думку висловив М. Воронін: «Намагання ввести Русь як незалежну повноправну державу в сім'ю народів Західної Європи дедалі частіше приховувало художню думку до мистецтва романського світу» [2; 47]. Доводячи, свої міркування, вчений констатує схожість планів церкви Спаса в Галичі і Спасо-Преображенського собору в Переяславлі-Залеському, де габарити споруд і сторони підкупольного квадрату є ідентичними [2; 109].

Романські впливи на межі XI–XII ст. були відчутними і в архітектурі Києва, Чернігова, певною мірою – Новгороду і Рязані. Але найбільш яскраво зв'язки давньоруського мистецтва з романською будівельною традицією втілились у галицько-волинській і володимиро-суздальській архітектурних школах. У першій з них вони були постійними і стійкими, а в другій – сприяли формуванню її особливостей. В обидвох школах монументальне будівництво могло бути пов'язане з безпосередньою участю романських майстрів у спорудженні храмів. За гіпотезою О. Іоаннісяна, в Галицькій землі це були спочатку малопольські, а згодом угорські майстри, а у Володимиро-Суздальській – галицька артіль, що вийшла з лона до монгольської будівельної традиції, а згодом майстри, що їх прислав А. Боголюбському німецький імператор Ф. Барбаросса.

О. Іоаннісян вважає, що йому вдалося знайти групу пам'яток, подібних до споруд часів князювання Володаря Ростиславича, Володимира Володаревича і Юрія Довгорукого за багатьма ознаками. Найближчими до ранніх галицьких і ранніх володимиро-суздальських храмів можна вважати такі пам'ятки польського архітектурного мистецтва XI–XII ст. – костел св. Андрія у Кракові, колегіата в Опатові, костел св. Іоана Хрестителя у Прандоціні і колегіата у Вісліці [5; 190].

Тож О. Іоаннісян та П. Раппопорт свого часу намагалися довести, що заслуга у побудові галицьких білокам'яних споруд першої пол. XII ст., а також храмів Ю. Долгорукого належить будівельній артілі з Малопольщі. Припускають, що близько 1119 р. майстри виїхали з теренів Польщі і до 1160-х рр., ймовірно, працювали у володимирських князів. Після смерті керівника артілі, їхнє об'єднання припиняє діяльність, так і не передавши нікому основних секретів свого ремесла [14; 461–462], [7; 35–42], [6; 144–146].

На думку українського вченого І. Могитича, така реконструкція виглядає надто прямолінійною. Зокрема, із згаданих польських костьолів, які нібито збудовані малопольською артілю до приїзду в Галицьку Русь, лише костьол Андрія в Кракові передував церкві Іоанна Хрестителя в Перемишлі, але техніка зведення його стін з грубо обтесаних невеликих блоків не має нічого спільного із застосованим в Перемишлі білокам'яним муруванням. Зокрема, колегіата у Вісліці збудована у другій чверті XIII ст., колегіата в Опатові – в середині XII ст., а костьол Іоанна Хрестителя в Прандоціні – в другій чверті XII ст.

Український дослідник і архітектор В. Петрик також заперечує малопольське походження артілі. На його думку, зразки польських храмів, які наводяться як аналогії до перемишльської церкви, збудовані, якщо не пізніше, то одночасно з церквою Іоанна Хрестителя у Перемишлі. З іншого боку, романські прийоми, характерні для галицької архітектурної школи, з'являються майже одночасно на початку XII ст. у Чехії, Польщі, Угорщині, а тому проблему походження майстрів, що започаткували білокам'яне будівництво в Галичі, треба вирішувати в контексті вивчення міжкультурних зв'язків країн Центральної Європи на межі XI–XII ст. [13; 66–68]. Ймовірно, саме будівничі перемишльської церкви Іоанна Хрестителя першими принесли на Русь романську техніку будівництва з каменю і при цьому спорудили типовий для давньоруської традиції хрестово-купольний храм за візантійською схемою.

Припущення І. Могитича і Р. Могитича проте, що технологія білокам'яного давньоруського будівництва має єдине джерело – Закавказзя, де на той час був поширений спосіб кам'яного мурування, очевидно потребує окремого дослідження, яке б відкрило чимало інших цікавих аспектів [10; 205].

Я. Пастернак, відкривши у 1936-1939 рр. фундамент головного храму Галицького князівства – Успенського собору і оцінивши його значення, у своєму дослідженні «Старий Галич» зазначив: «...старий Галич, як територіально ближчий до Заходу, міг...бути перехідним етапом у засвоєнню архітектурно-декоративних елементів романського стилю далі на північ та на схід розташованими руськими землями. Найбільший будівельний рух міг розвинутися в ньому тільки за часів Ярослава Осмомисла, коли протягом 30 років на його терені не було жодних воєнних акцій, і цей рух та висунутий ним архітектурний стиль могли мати свій вплив і на одночасні будівлі А. Боголюбського та його брата Всеволода» [12; 172].

Отже, факт поширення білокам'яної будівельної техніки на землях Північно-Східної Русі з середини XII ст. унаслідок політичного союзу галицького князя Володимирка Володаревича з

ростово-суздальським князем Ю. Довгоруком ні в кого з дослідників не виникав сумніву. Опис конструкції стін храмів Ю. Довгорукого, здійснений М. Вороніним, дозволяє зробити висновок про їх ідентичність з галицькими пам'ятками.

Висновки. Архітектура Галицько-Волинської Русі до монгольського періоду генетично пов'язана з зодчеством Візантії і Київської Русі, демонструє яскраво виражену тенденцію самостійного розвитку оригінальних мистецьких прийомів. Перебуваючи і надалі в руслі східнохристиянської традиції, галицька архітектура не була ізольованою від тих процесів, що відбувалися в середовищі будівничих Центральної і Західної Європи.

Подібно до того, як князь Володар реалізовував архітектурну програму у Перемишлі (перша чверть XII ст.), так само в середині XII ст. у Ростово-Суздальській землі починається будівнича діяльність Ю. Долгорукого (1090–1157 рр.). Але, оскільки князь перебував у стані війни майже зі всіма давньоруськими князівствами, то будівельну артіль Юрій міг отримати від свого єдиного союзника – князя В. Галицького.

Можна з високою ймовірністю припустити, що артіль із Галича побудувала в Північно-Західній Русі такі храми, як церкву святого Георгія в Юр'єві-Польському, Спасо-Преображенський собор у Переславлі-Залеському, церкву Бориса і Гліба в Кідекші і церкву Георгія у Володимирі. Ця архітектурна програма Ю. Довгорукого реалізовувалась впродовж 1148–1157 рр. Діяльність артілі, що працювала у Володимиро-Суздальської Русі, не припинилась і після його смерті. Будівництво Золотих Воріт у Володимирі (1158–1164 рр.) при А. Боголюбському могло стати останнім епізодом у творчості галицьких майстрів на цих теренах.

Таким чином, дві школи давньоруського зодчества – галицько-волинська і володимиро-суздальська – зобов'язані своїм походженням романській архітектурі, що збагатила їх новою будівельною технікою, системою різьблення архітектурного декору, образністю рельєфних зображень, способами опрацювання деталей, своєрідними декоративними елементами, типовими для романського стилю в Європі.

Список використаної літератури

1. *Грушевський М.* Історія України-Руси. Київ: Наук. думка, 1993. Т. III. 586 с.
2. *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. Москва: Изд-во АН СССР, 1961. Т. I. 564 с.
3. *Воронин Н. Н.* К вопросу о взаимоотношении галицко-волинской и владими́ро-суздальской архитектуры XII–XIII веков. КСИИМК. М.:Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 22–27. Вып. III. [54 с.].
4. *Воронин Н. Н.* О дворе Андрея в Боголюбове. КСИИМК. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1939. Вып. II. С. 29–30. [42 с.].
5. *Ионнисян О. М.* Зодчество древнего Галича и архитектура Малопольши. *Acta archaeologica Carpatia*. 1988. Т. XXVII. С. 185–218.
6. *Иоаннисян О. М.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XIII веков (Приложение №2). Дубов И. В. Города величеством сияющие. Ленинград: Изд-во Ленинград ун-та, 1985. 184 с.
7. *Иоаннисян О. М.* О раннем этапе развития галицкого зодчества. *Краткие сообщения Института археологии АН СССР*. 1981. № 164. С. 35–42.
8. *Каргер М. К.* Зодчество Галицко-Волинской Руси в XII–XIV веках. КСИИМК. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1940. С. 14–21. Вып. III [54 с.].
9. *Лазарев В. Н.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. *История русского искусства*. Москва: Изд-во АН СССР, 1953. С. 396–441. Т. I. 576 с.
10. *Літопис руський за Іпатським списком перекл.* Л. Махновець. Київ: Дніпро, 1990. 691 с.
11. *Могитич І.* Архітектура Галицької землі княжого періоду. *Народознавчі Зошити*. 2000. Зош. 2. С. 202–221.
12. *Пастернак Я.* Археологія України. Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами. Торонто, 1961. 788 с.
13. *Пастернак Я.* Старий Галич: археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр. Івано-Франківськ: Плай, 1998. 348 с.
14. *Петрик В.* До проблеми формування галицької архітектурної школи. *Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції*. Тези між нар. конф.. Львів, 1993. С. 66–68.
15. *Раннопорт П. А.* К вопросу о сложении галицкой архитектурной школы. Москва: Наука, 1968. С. 459–462.
16. *Раннопорт П. А.* Холм. *Сов. археология*. 1954. Т. XX. С. 313–323.

References

1. *Hrushevskiy M.* Istoriiia Ukrainy-Rusy. Kyiv: Naukova dumka, 1993. T. III. 586 s.
2. *Voronin N. N.* Zodchestvo Severo-Vostochnoy Rusi XII–XV vekov. Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1961. T. I. 564 s.
3. *Voronin N. N.* K voprosu o vzaimootnoshenii galitsko-volinskoy i vladimiro-suzdalskoy arkhitektury XII–XIII vekav. KSIIMK. M.-L.: Izd-vo AN SSSR, 1940. S. 22–27. Vyp. III. [54 s.].
4. *Voronin N. N.* O dvore Andrey a v Bogolyubove. KSIIMK. – M.-L.: Izd-vo AN SSSR, 1939. Vyp. II. S. 29–30 [42 s.].

5. *Ionnisyan O. M.* Zochestvo drevnego Galicha i arkhitektura Malopolshchi. Acta archologica Carpatia. 1988. T. XXVII. S. 185–218.
6. *Ioannisyan O.M.* Zochestvo Severo-Vostochnoy Rusi XII–XIII vekov (Prilozhenie №2). Dubov I.V. Goroda velichestvom siyayushchie. L.: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta 1985. 184 s.
7. *Ioannisyan O. M.* O rannem etape razvitiya galitskogo zochestva. *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii AN SSSR.* 1981. № 164. S. 35–42.
8. *Karger M. K.* Zochestvo Galitsko-Volynskoy Rusi v XII–XIV vekakh. KSIIMK. M.-L.: Izd-vo AN SSSR, 1940. S. 14–21. Vyp. III. 54 s.
9. *Lazarev V. N.* Skulptura Vladimiro-Suzdalskoy Rusi. *Istoriya ruskogo iskusstva.* Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1953. S. 396–441. T. I. 576 s
10. *Litopys ruskyi za Ipatyskim spyskom pereklav* Leonid Makhnovets. Kyiv: Dnipro, 1990. 691 s.
11. *Mohytych I.* Arkhitektura Halytskoi zemli kniazhoho periodu. *Narodoznavchi Zoshyty.* 2000. Zosh. 2. S. 202–221.
12. *Pasternak Ya.* Arkheolohiia Ukrainy. Pervisna, davnia ta serednia istoriia Ukrainy za arkheolohichnymy dzherelamy. Toronto, 1961. 788 s.
13. *Pasternak Ya.* Staryi Halych: arkheolohichno-istorychni doslidy u 1850–1943 rr. Ivano-Frankivsk: Plai, 1998. 348 s.
14. *Petryk V.* Do problemy formuvannia halytskoi arkhitekturnoi shkoly. *Halytsko-Volynska derzhava: peredumovy vynyknennia, istoriia, kultura, tradytsii.* Tezy mizhnarodnoi konferentsii. Lviv, 1993. S. 66–68.
15. *Rappoport P.A.* K voprosu o slozhenii galitskoy arkhitekturnoy shkoly. Moskva: Nauka, 1968. S. 459–462.
16. *Rappoport P.A.* Kholm. *Sov. arkheologiya.* 1954. T. XX. S. 313–323.

ДАВНЕГАЛИЦКА АРХИТЕКТУРА В КОНТЕКСТЕ САКРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУСИ XII–XIII ст.

Чуйко Олег Дмитриевич – кандидат искусствоведения, доцент,
ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника» г. Ивано-Франковск

Статья посвящена особенностям развития сакральной архитектуры Галицко-Волынского княжества, которая, находясь в русле восточно традиции, использовала романскую строительную технику и сформировала систему декоративной отделки сооружений с применением белокаменного резьбы, является типичным для центрально- и западноевропейской художественной традиции. Освещены отдельные аспекты научной дискуссии относительно взаимовлияния галицко-волынской и владими́ро-суздальской каменной архитектуры XII–XIII вв.

Выявлено, что, несмотря на явные признаки западноевропейских влияний, средневековые церкви на территории Западной Руси свидетельствуют об особенностях местной архитектурной традиции, выраженную в технологии строительства, тенденциях обустройства интерьеров в уникальном внутреннем пространственные храмовых сооружений.

Ключевые слова: Средневековье, архитектура, романская стилистика, Галич, Холм, Владимиро-Суздальское княжество.

ANCIENT GALICIAN ARCHITECTURE AGAINST THE BACKGROUND OF SACRAL CULTURE OF RUS IN THE XII-XIII CENTURIES

Chuyko Oleh – Candidat of Arts Criticism, Associate Professor
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Ivano-Frankivsk

The paper considers peculiar development of sacral architecture of the Kingdom of Galicia-Volhynia which, while being congruent with the Eastern Christian tradition, still applied Romanesque building techniques and created building decoration system involving white-stone carvings typical of Central and Western European artistic tradition. It also covers some aspects of scholarly discussion concerning mutual influence of Galicia-Volhynia and Vladimir-Suzdal stone architecture of the XII–XIII centuries.

We find that, despite abundant signs of Western European influences, medieval churches on the territory of West Rus testify to the local architectural tradition peculiarity, expressed in the technology, design and arrangement trends and unique temple interior decoration.

Key words: Middle Ages, architecture, Romanesque style, Halych, Chelm, Vladimir-Suzdal Principality

UDK 304.44:7.04

ANCIENT GALICIAN ARCHITECTURE AGAINST THE BACKGROUND OF SACRAL CULTURE OF RUS IN THE XII-XIII CENTURIES

Chuyko Oleh – Candidat of Arts Criticism, Associate Professor, Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The paper considers peculiar development of sacral architecture of the Kingdom of Galicia-Volhynia which, while being congruent with the Eastern Christian tradition, still applied Romanesque building techniques and created building decoration system involving white-stone carvings typical of Central and Western European artistic tradition. It

also covers some aspects of scholarly discussion concerning mutual influence of Galicia-Volhynia and Vladimir-Suzdal stone architecture of the XII-XIII centuries.

The aim of this paper is to reveal stylistic peculiarity of ancient Galician construction school sacred buildings, as well as stone temples on the territories of Northern Rus, as well as explore the factors of their development and popularity during the period of Romanesque domination and the subsequent role in the national religious construction.

Research Methodology. In this paper we opt for the complex system approach due to the multilevel nature of the research object, since it concerns to the spheres of cultural studies, history, sociology, archeology and art criticism. Based on historical and sociocultural approaches, we provide insight into the evolutionary dynamics of cultural links between Galician Rus and Central and Western European countries, which predetermined to a great extent the nature of church architecture of Galician lands in the princely era.

Findings. We explore close political and cultural contacts between the Kingdom of Galicia, Hungary, Poland and other medieval countries, which contributed to popularity of the Romanesque stylistic and technological techniques in construction processes on the territory of the Galician and Vladimir-Suzdal lands.

We find that, despite abundant signs of Western European influences, medieval churches on the territory of Southwest Rus testify to the local architectural tradition peculiarity, expressed in the brickwork technology, design and arrangement trends and unique temple interior decoration.

Novelty. Academic novelty of the research results lies in the fact that we address Ruthenian religious buildings holistically, in cultural terms and against the background of historical reality, as a result of intercultural links between Galician Rus and other medieval European states. We single out several Ancient Galician churches and analyze them from the perspective of stylistic inspirations in the Galician school architecture of the XII-XIII centuries.

We also differentiate design features and stylistic peculiarities of Ancient Galician temples according to their correspondence with Western European art and style systems and local architectural tradition. We identify originality of the local architectural school of Ancient Rus in its western territories.

Practical Application of the Research. Basic concepts and conclusions of this paper might be used as the basis for studying and analyzing cultural and artistic heritage of Ukraine, as teaching aids in educational courses on the history of Ukrainian culture, cultural studies and regional ethnography. Research results might also be useful in museum and excursion practice when creating accompanying art-study texts.

Key words: Middle Ages, architecture, Romanesque style, Halych, Chelm, Vladimir-Suzdal Principality.

Надійшла до редакції 26.10.2019 р.

УДК 791.83

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРИ ТА ЧАСІ: ВІД КОЛІЗЕЮ ДО АМФІТЕАТРУ ЕСТЛІ; ВІД СКОМОРОХІВ ДО СУЧАСНОСТІ

Поспелов Олег Олександрович – аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ
 orcid.org/0000-0002-4171-3678
 doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.180
 duopospelov@gmail.com

У контексті дослідження особливостей розвитку циркового мистецтва і циркової справи на західноукраїнських землях кінця XVIII–XIX ст. поставлено завдання простежити процес становлення циркового мистецтва на етнічній території України. Розглянуто проблематику визначення зв'язку сучасного циркового мистецтва України з мистецтвом скоморохів; зроблено спробу визначення ступеню «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським циркум.

З'ясовано, що через брак історичних відомостей не існує підстав пов'язувати творчість скоморохів із генезою професійного циркового мистецтва в Україні. Більш коректним є визначення витоків сучасного циркового мистецтва в перших гастрольних виступах на етнічній території України західноєвропейських акробатичних і циркових труп, які належать до другої пол. XVIII ст., виходячи зі значущості їх впливу на системність подальшого розвитку циркових жанрів і циркового мистецтва. Розглянуто і визначено спільні риси, відмінності і особливості цирку Нового часу і давньоримського цирку.

Ключові слова: цирк, циркове мистецтво, історія цирку, витoki циркового мистецтва, мистецтво скоморохів, давньоримський цирк.

Постановка проблеми. З приводу того, чи правомірно вважати сучасний цирк спадкоємцем циркових видовищ Древнього Риму, або ці два явища поєднані лише спільною назвою і не мають між собою «спорідненого» зв'язку, існують певні суперечності і сумніви, і, час від часу, у науковому дискурсі виникають дискусії з цього питання.

Отже чи був цирк, як культурна форма, що з'явилася у другій пол. XVIII ст., абсолютно новим явищем, чи він був відродженням і продовженням давньоримського цирку? Чи, можливо, ці два явища мали відмінності спільні риси?

Детальний погляд на вищезазначену проблему дає підстави поставити під сумнів висновки радянських учених про правомірність визначення засад сучасного циркового мистецтва у виступах скоморохів часів Київської Русі. Чи маємо сьогодні достатньо відомостей про скоморохів, як гіпотетичних передвісників сучасних циркових артистів, чи, можливо, за радянської доби, мистецтвознавці і історики, в умовах фактичної відсутності літописних даних, були змушені нехтувати науковими методами, у намаганні догодити можновладцям, які будь-що вимагали знайти витоки різних видів популярних мистецтв у культурах народів СРСР.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне розуміння і наукова класифікація «циркового мистецтва», як естетичної категорії просторово-часових мистецтв, підсвідомо відносить нас до порівняння сучасних циркових виступів із видовищами, які багато століть тому демонструвалися на аренах цирків Древнього Риму. Тема «спорідненості» зв'язку сучасного цирку і давньоримського цирку неодноразово ставала предметом дослідження науковців різних країн і часів і розглядалася, зокрема, в роботах Є. Кузнєцова (1931 р.) [6], Е. Мея (1932 р.) [10], М. Мюррей (1956 р.) [11], М. Отте (2006 р.) [12].

Мистецтву скоморохів присвячена монографія О. Фамінцина (1889 р.) [8]. Учений вважав, що «скоморошество», яке прийшло на Русь із Візантії, вичерпало себе ще у XVII ст., і науковець не бачив ознак його трансформації у «циркове мистецтво». Натомість, за радянських часів, видатний вчений-циркознавець Ю. Дмитрієв вважав, що мистецтво скоморохів було самобутнім і воно мало суттєвий вплив на подальший розвиток циркового мистецтва в Росії [4].

Російські дореволюційні і радянські вчені по-різному дивилися на мистецтво скоморохів. Сучасна українська наука схиляється до точки зору радянських учених, однак досі не було спроб істотних досліджень генези циркового мистецтва на етнічній території України і спроб визначення впливу «скоморошества» на формування циркового мистецтва.

Метою статті є визначення ступеню «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським циркум і сучасного циркового мистецтва України з мистецтвом скоморохів часів Київської Русі.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи естетичні характеристики гімнастичних мистецтв, німецький філософ Р. Прьолс, у роботі «Катехізис Естетики», виданій 1878 р., писав, що не всі мистецтва знаходили свої приклади для наслідування у природі; так само, як не всі вони виходили з імпульсів наслідування, які ґрунтувалися на природі людського розуму, але також частково походили від інстинкту гри. Мистецтва, в уявленні автора, поділялися на наслідувальні та вільно-формовані. Імітаційні мистецтва включали скульптуру, живопис і драму; вони знаходили свої приклади в природі і реальності. Незважаючи на те, що вони могли трансформувати їх відповідно до своїх цілей, вони, тим не менше, були пов'язані законами формування кордонів природи. З іншого боку, мистецтва вільного формування включали архітектуру та музику, танці та *гімнастичні мистецтва* [13; 175–176].

Р. Прьолс вважав, що «мистецтва фізичних вправ можна назвати рухомою скульптурою, однак у всіх дисциплін, що базувалися на фізичних здібностях, завжди було занадто багато вад, щоб застосувати до них визначення «мистецтво» в повному розумінні цього слова. Гімнастичні мистецтва базувалися на діяльності, яка переслідувала певну мету у певній формі. Остання, безумовно, була необхідною як мистецький чинник, тому що художня мета завжди лежить тільки в смисловій формі; зовнішня форма цієї діяльності має бути підпорядкована останній, що визначає її зміст. Це можливо лише в тому випадку, якщо зовнішня мета сама по собі або стосується тільки діяльності та її прояву, або якщо вона не позначається серйозністю або не має наміру бути настільки серйозною, щоб переважувати інтереси глядача. Діяльність, навіть якщо вона приймає форму боротьби, повинна бути грою. Тільки з цієї причини римські гладіатори і битви тварин були естетично недосконалими. Вони, здається, збуджували інтерес в основному до мети діяльності, і, звичайно, в цьому нехудожньому дійстві, потрібно шукати інший естетичний момент, пов'язаний з цими іграми, а саме *драматичний*. У Давніх Греції та Римі атлети отримували підготовку високого рівня для участі в гімнастичних іграх, перегонах на колісницях, кінних змаганнях, стрибках, боротьбі на рингу і кулачних боях. Подібні навчання, ймовірно, зустрічалися і в інших народів, особливо у давньогерманських, але тут вони, на відміну від греків, не мали освітнього сенсу. Проте, лицарство сформувало турнір, який потім трансформувався у карусель, яка в результаті подальшого розвитку і винаходів також знаходила драматичних форм. Крім того, традиції ігор античних часів частково збереглися в інших формах: полюванні, мистецтві верхової їзди і фехтуванні, регаті, грі з м'ячем і гонках, змаганнях зі стрільби і

водних лицарські іграх, а також мали зв'язок із подорожуючими виконавцями Середньовіччя і сучасними акробатами, жонглерами, атлетами, канатохідцями, наїзниками [13; 340–341].

Розмірковуючи про естетичні критерії оцінювання гімнастичних мистецтв давніх часів, філософ бачив етапи їх розвитку у наступні історичні періоди і знаходив певне відтворення цих мистецтв у виступах сучасних (кінець XIX ст.) циркових артистів.

Видатний радянський циркознавець Є. Кузнецов (1931 р.) вважав, що «формування цирку Нового часу, того цирку, який у відповідних формах, що еволюціонували, зберігається донині (1930-ті рр.), відноситься до другої пол. XVIII ст., і що розрізнені елементи того, що ми сьогодні (1930-ті рр.) розуміємо під цирковим мистецтвом, були досить широко представлені в середовищі ярмарково-базарних видовищ Середньовіччя і Відродження, де вони не були об'єднані в окрему виставу, що розгорталася в спеціально обладнаному приміщенні. Саме звідси бере свої витoki сучасний цирк, що формується під кінець XVIII ст. у результаті взаємодії наслідків промислового перевороту, пов'язаного з ним відмирання ярмарків як фактора економічного життя, укрупнення міських центрів і зростання практичних інтересів до конярства і кінної справи в повсякденному побуті» [6; 380].

Можна додати до думки вченого, що «розрізнені елементи видовищ Середньовіччя і Відродження», зібрані у цирку Нового часу, також мали свою історію і були продовженням розвитку ще більш ранніх форм мистецтв і видовищ.

Є. Кузнецов категорично заперечував спадкоємність цирку, який виник у XVIII ст. із давньоримським цирком, обґрунтовуючи своє бачення проблеми тим, що «сучасні цирку в усьому світі мають єдині стандартні манежі тринадцяти метрів в діаметрі і що останні в жодній мірі не схожі на арени цирків давньоримських, викликані до життя видовищами зовсім іншого характеру. У них розгорталися бої гладіаторів, звірині цькування, кінні перегони, перетворені в грандіозні феєрії та національні військові свята, де тварини, звірі і люди були засобом, але не метою. Народжені іншими завданнями, давньоримські цирку, природно, були організовані за іншими фізичними ознаками: вони являли собою поєднання бігового іподрому з амфітеатром і мали здебільшого «коридорообразну» або овальну арену, довжина якої, як правило, в п'ять-шість разів перевершувала ширину (арена Колізею, за своєю формою ближче інших наближалася до кола, мала 85 метрів у довжину і 53 метри в ширину). Таким чином, жодна з вистав давньоримських цирків не могла б бути відтворена в цирках сучасних і, навпаки, жоден із номерів сучасного цирку не зміг би бути продемонстрований на арені цирку давньоримського» [6; 16].

Аналізуючи думку Є. Кузнецова, важливо пам'ятати, що його книга «Цирк: походження, розвиток, перспективи» писалася і була видана в СРСР у 30-ті рр. XX ст., і тоді важко було уявити, що науковець міг хоч якось пов'язати радянський цирк, який стрімко розвивався і поступово ставав візитною карткою держави, з давньоримським цирком, де заради веселощів вбивали людей і тварин. Сьогодні, ставлячи під сумнів дещо заангажоване бачення проблеми Є. Кузнецовим, можна уявити, що пантоміми та мімодрами, які ставилися у цирках XIX – першої пол. XX ст. можна було б демонструвати на майданчику значно більшої, ніж 13-метровий манеж, площі, подібних до римського Колізею, так само як можна уявити проведення гладіаторських боїв на манежі сучасного цирку. Слід зауважити, що, наприклад у «Цирку дю Солей», компанії, що є лідером сучасного циркового бізнесу, артисти також є скоріше засобом досягнення мети, ніж метою.

Розмірковуючи про відмінності циркових видовищ доби Античності і цирку XIX ст., дослідниця М. Отте, у роботі «Єврейські ідентичності у німецькій індустрії популярних розваг, 1890–1933» (2006 р.), припустила, що лексему «цирк» і термінологію, пов'язану з римськими видовищними виставами використано адептами цирку навмисно задля надання статусності виставам за участі наїзників і комедіантів, які не користувалися повагою у «високому» суспільстві і не визнавалися частиною «високої» культури. На думку п. Отте, «цирк XIX ст. значно відрізнявся від римського цирку розмірами будівель, функцією, естетикою і тим, як вистави сприймалися аудиторією. Циркові арени Риму вміщували 100 000 глядачів, у той час як цирку XIX ст. могли одночасно відвідувати до 5 000; римські артисти, перебуваючи у статусі рабів, на відміну від циркових артистів XIX ст., не могли вільно представляти свою майстерність; римські циркові видовища фінансувалися олігархами задля прихильності народних мас, у той час як циркові трупи у XIX ст. були капіталістичними підприємствами і не мали підтримки влади, яка, не сприймаючи цирк формою мистецтва і, водночас, усвідомлюючи надзвичайну його популярність, шукали можливостей отримувати вигоду, обкладаючи циркових підприємців високими податками; на аренах цирків XIX ст. не проводилися смертельні поєдинки гладіаторів та хижих звірів, хоча у виставах можна було побачити «відлуння» цих елементів» [12; 28–29].

Відзначимо, що в СРСР цирк перебував під повним контролем держави і був інструментом впливу на народні маси, і в цьому є певна схожість із давньоримським цирком та відмінність від капіталістичних циркових підприємств XIX ст. Є. Кузнецов називав цирк «явищем мистецтва як

особливої форми ідеології» [6; 381]. Отже, можливо, радянський цирк був навіть ближчим до римського цирку, ніж цирк XIX ст.

Організуючи перші кінні вистави у своєму амфітеатрі (1768 р.), Ф. Естлі, фаховий військовий кавалерист, навряд чи ставив за мету відродження у первозданному вигляді циркових видовищ часів Древнього Риму. При цьому, руїни амфітеатрів доби панування Риму, що зберігалися на території Британії, вочевидь, могли наштовхувати Естлі на запозичення певних ідей з досвіду древніх «амфітеатральних» постановок. Сам Естлі не був винахідником жодного з представлених ним жанрів і спирався на вже існуючий досвід публічних виступів майстрів-наїзників, запросивши артистів різних видовищних жанрів для заповнення пауз між виступами у верховій їзді. І таким чином на арені амфітеатру Естлі та, згодом, у цирках його послідовників та наслідувачів, синтезувалися сучасні досягнення у майстерності верхової їзди з елементами масштабних видовищних вистав давнини, участь в яких брали і *десултори* (майстри верхової їзди у Древньому Римі).

У процесі подальшого розвитку циркових вистав цілком природним ставало поглиблення у зверненні постановників до досвіду римських циркових видовищ. Звісно, не йшлося про їх повне відтворення. За півтора десятка століть, що минули з часів падіння Римської імперії і занепаду популярних у ній розваг і видовищ, змінилася система суспільних цінностей, відбувся значний розвиток в усіх сферах життя, науці і мистецтвах, були написані ґрунтовні наукові дослідження. Зважаючи на особливості і значні відмінності епох і світоглядів, відмінність розмірів арени, місткість глядацької зали і відсутність практики навмисних вбивств людей і тварин під час вистав не є настільки значними порівняльними факторами, щоб заперечити схожість цирку у Римі і цирку у XIX ст.

Отже спільним у давньоримського та цирку Нового часу є те, що циркові вистави були найбільш видовищними з усіх наявних на той час вистав і посідали провідне місце в індустрії розваг. Цирки стали чи не єдиним місцем для демонстрації краси людського тіла, сили, спритності, хоробрості, сили духу, останніх досягнень у техніці і технологіях. Попри те, що видовищні мистецтва, які представлялися на аренах, у різних формах існували чи не споконвіку у різних народів, саме цирки були приміщеннями, де ці мистецтва збиралися і представлялися публіці. Естетика досить стримано оцінювала художні якості циркових вистав, при цьому будь-які виступи «на ринкових площах» взагалі ніколи не розглядалися як мистецькі явища. Цирки у XIX ст. справді поступалися місткістю давньоримським аренам. Однак беручи до уваги той факт, що населення більшості європейський міст не перевищувало кількості мешканців, поступаючись у кількісному вираженні Риму часів Римської імперії (450 000 жителів), аудиторія їх видається більшою, тому що за два – три місяці, упродовж яких цирк гастролював у місті, кілька десятків вистав встигали відвідати ті самі сто тисяч глядачів, а у масштабах країн і континентів, чисельність відвідувачів налічувала мільйони. Місткість цирків відповідала реаліям свого часу. На манежі XIX ст. людей не вбивали навмисно, як це було у Римі під час боїв гладіаторів, однак саме небезпека і ризик під час виступів збирали численну аудиторію, яка воліла побачити «смертельні» номери, в яких артисти виконували небезпечні трюки, нерідко дивлячись смерті у вічі, нехтуючи здоров'ям і навіть власним життям. Особливою популярністю у цирку XIX ст. користувалася боротьба, яка, звісно, не відзначалася особливою жорстокістю і не завершувалася вбивствами, як у поєдинках римських гладіаторів, однак натовп, як і багато століть тому, волів бачити суперництво сильних чоловіків, які змагалися за винагороду і прихильність публіки.

Створюючи вистави, циркові трупи у XIX ст. безпосередньо зверталися до досвіду давніх видовищ. Наприклад, під час гастролей у Львові трупи Лаури де Бах (власниці Гімнастичного цирку у віденському Пратері) та наїзника Луї Сульє (1836 р.), ними організовано «Великі амфітеатральні кінні перегони» на римських колісницях (бігах), які представлялися відродженням і продовженням традицій Античності і проводились у спеціально побудованому цирку-амфітеатрі. Зазначалося, що у Темні віки, після падіння Римської імперії, ідея подібних дивовижних і сміливих показів (*нім. Schaustücke*) канула у забуття [7; 23]. Перед Львовом, ця вистава з тріумфом представлялася у Відні (1834 р.) та у Пешті (1835 р.) [9; 480].

Атлети, що виступали на циркових аренах і театральних сценах, практикували змагання з римської боротьби. Наприклад, 1836 р. у Львові Ж. Дюпюї представляв знамениту бойову гру римлян (*нім. das berühmte Kampfspiel der Römer*) [7; 22].

У XIX ст. циркові підприємці і виконавці вважали себе продовжувачами традицій ігор і видовищ доби Античності, були обізнаними в історії і наголошували на особливій спадкоємності вистав, які вони представляли, відносно видовищ давніх часів.

Цирк у XIX ст. зайняв у культурному житті Європи і світу ту нішу, яку займали циркові видовища у часи Древнього Риму і він найкращим чином задовольняв потребу суспільства у видовищах, що споріднює і функціонально зближує ці два явища.

Можна навіть припустити, що якби до видовищ XIX ст. не застосували свого часу назву «цирк», то історики згодом визнали б їх «цирком XIX ст.», проводячи паралелі з давньоримським цирком. Якщо у питанні «спорідненості» давньоримського цирку і цирку XIX ст. існують суперечності, не викликає сумнівів той факт, що історія мистецтв, представлених у цирку, налічує не одне тисячоліття. І тут постає чергова дилема для науки: що слід вважати точкою відліку історії цирку і циркового мистецтва? Якщо початок історії цирку можна прив'язати до кінного цирку XVIII ст., заперечуючи зв'язок із цирком давньоримським, то мистецтва, або жанри, з яких склалися циркові вистави, лише оселилися на новоствореній арені, отримавши потужний імпульс для подальшого розвитку.

Прискіпливий розгляд проблематики «спорідненості» цирку Нового часу і цирку Древнього Риму дозволяє по-іншому поглянути на засади, становлення та розвиток циркового мистецтва на етнічній території України.

Руїни цирків і амфітеатрів доби Античності зберігаються на території Криму, а археологічні знахідки дозволяють стверджувати, що на них проводилися бої гладіаторів та цькування диких тварин [1; 32].

Ю. Дмитрієв бачив витоки радянського, а отже і українського циркового мистецтва, у виступах скоморохів і вважав, що історія радянського (українського) цирку сягала корінням часів Київської Русі [4]. Вагомим аргументом на користь теорії існування «циркової» культури на Русі є фрески Софії Київської із зображеннями, за однією з версій, руських скоморохів (Всеволодський-Гернгросс В., 1957 р.) [3; 21], за іншою – візантійських акробатів (Н. Кондаков, 1888 р.) [5]. Також, на фресках Софії зображені іподром та кінне ристання. Зазначимо, що скоморохи не були майстрами верхової їзди; не існує жодного документального підтвердження, що скоморохи влаштовували акробатичні вистави, а отже не можна стверджувати, що їх майстерність у трюкових жанрах набула системного розвитку. Відомості про скоморохів, які дійшли до нас через древні літописи, є настільки бідними, що майже всі наведені радянськими вченим доводи виглядають скоріше припущеннями і гіпотезами, ніж історично підтвердженими фактами. Природно, що скільки існує людство, не залежно від рівня його соціокультурного розвитку, люди розвивали фізичну силу, експериментували з власним тілом, роблячи різні гімнастичні та акробатичні вправи. Наприклад, на старовинних наскальних малюнках у Данії зображено акробатів і жонглерів, а отже у мистецтві Бронзового Віку показано, що творчість, характерна для нашого сучасного цирку, існувала в Північному регіоні задовго до початку сучасної епохи. Але ж, згідно даних наукових досліджень, розвиток цирку у Данії розпочинається з XVII ст. [14; 29].

Таким чином, виникає питання: чи можуть зображення «акробатів» на фресках Софії Київської бути підставами для науковців вважати їх доказами розвитку цирку за часів Древньої Русі? Можливо, що таке «удревнення» історії також пояснюється політичними факторами і кон'юнктурними причинами. Радянська влада висувала свої вимоги до науки і циркознавство не було виключенням. Таке масове і рейтингове в СРСР мистецтво, як мистецтво цирку, повинно було походити з давньоруської культури і мати наукове обґрунтування свого походження.

Та навіть якщо уявити, що на фресках Софії справді зображені руські скоморохи, то і цей факт не може вважатися показником відліку часу зародження циркового мистецтва на території України, адже неможливо достеменно визначити в який саме період скоморохи почали публічно демонструвати своє мистецтво і, можливо, виконавці видовищних трюків, схожих на номери сучасних циркових артистів, демонстрували свої уміння ще під час різноманітних заходів і святкувань древніх слов'ян у дохристиянську добу.

У будь-якому разі, між мистецтвом скоморохів і цирковим мистецтвом на етнічній території України існує прірва у часі. Також відсутні ознаки переродження першого явища в інше.

Нагадаю, що Є. Кузнецов писав, що музика і спів існували з тих пір, як існує людство, але оперний театр зародився лише у XVIII ст. [6; 17], у чому бачаться прямі порівняльні паралелі з цирком: скоморохи справді могли бути виконавцями трюків, але вони не мали безпосереднього впливу на появу і розвиток циркового мистецтва на українських землях.

Отже, припускаючи, що скоморохи дійсно могли бути виконавцями видовищних номерів, і в їх виступах могли бути певні риси того, що сьогодні об'єднано у поняття «циркове мистецтво», більш коректним було б вбачати витоки сучасного професійного українського цирку у виступах гастролерів із Західної Європи, які, згідно документам, виступали на етнічній території України з другої пол. XVIII ст. Наприклад, перший задокументований акробатичний виступ у Львові мав місце приблизно у 1770-ті рр., а перший цирковий виступ наїзників у спеціальному приміщенні – 1795 р. [7; 19].

Із 20-х рр. XIX ст. циркові трупи регулярно виступали в українських містах; циркове мистецтво популяризувалось і заохочувало до навчання виконавській майстерності мешканців українських

земель у складі Російської та Австрійської імперій, укорінювалось і заклало вагомі засади для виникнення і розвитку національного самобутнього циркового мистецтва.

Жоден вітчизняний дослідник досі не замислювався над суперечливістю думок двох провідних циркознавців радянської епохи з приводу походження цирку і його спадкоємності з давньоримськими видовищами і зв'язком зі скоморошеством. Навпаки, деякі автори поглиблювали теорію припущень, доводячи її до абсурду. Так, в одній зі статей, О. Буреніна, яка є автором корпусу опусів на циркову тематику, з власної уяви, припустила, що на софійських фресках міг бути зображений іподром у древньому Корчеві, на якому могли виступати запрошені з Візантії артисти [2]. На жаль, подібні фантазії тиражуються у науковому дискурсі.

Доцільно зазначити, що сучасний цирк XXI ст. також значно відрізняється від цирку XX – XXI ст. На цирк в усі часи впливали розвиток наукової думки, еволюційні зміни у суспільному світогляді і ставлення до цінності життя людини і тварини. Сьогодні у більшості країн Євросоюзу заборонено використання будь-яких тварин у циркових виставах, що змушує «традиційні» цирку адаптуватися і пристосовуватися до нових умов. Так званий «Новий цирк», до течії якого належить зокрема «Цирк дю Солей», який вважається еталоном сучасного циркового мистецтва, взагалі ніколи не використовував тварин у своїх шоу-програмах. Відсутність кінної дресури і верхової їзди, що були засадами вистав у циркух упродовж XVIII – XIX ст., відкидають потребу у 13-метровому манежі; тож не дивно, що деякі масштабні шоу за участі артистів «циркових» жанрів проводяться на значно більшому за площею манежі, або на великих театральних сценах і щодо них визначення «цирк» взагалі не застосовується. Багато «циркових» жанрів успішно розвиваються самі по собі «поза цирковим манежем» і пов'язані з цирком лише історично. Цирк сьогодні не є лідером індустрії розваг і видовищ і його популярність значно поступається цирку у XIX ст. Можна уявити, що ще за десять століть цирк майбутнього буде зовсім несхожим на сьогоднішній цирк.

Перспективи цирку, які передбачав Є. Кузнецов, і які він відображував у своїй книзі, сьогодні виглядають зовсім по-іншому. Дослідник вважав, що «цирк є явищем мистецтва як особливої форми ідеології, і прагнення розглядати цирк як абстрактний фізкультурно-спортивний процес («цирк – зарядка бадьорості») відриває цирк від мистецтва, замазує його сутність як особливої форми ідеології і паралізує нашу активність щодо його реконструкції» [6; 381].

В історію відійшла ера слави радянського цирку; цирк втратив важелі ідеологічного впливу, повернувшись у стан «циркової справи» – у сучасному розумінні – циркового бізнесу, яким він був у другій пол. XVIII – початку XX ст. Експеримент із цирком в СРСР, коли цирковою справою опікувалась держава і використовувала мистецтво як особливу форму ідеології, виявився, з одного боку, вдалим в історичному аспекті, тому що, через подібну опіку, в СРСР створено потужний цирковий конвеєр, започатковано циркову школу, що дало можливість практично будь-якій пересічній людині опанувати циркові дисципліни і стати професійним цирковим артистом; радянський цирк дав світу десятки імен майстрів, зусиллями яких створено масштабні постановки вистав; у найбільших містах побудовано десятки стаціонарних цирків. Негативним боком експерименту є те, що подібна система проіснувала лише короткий історичний період – трохи більше ніж півстоліття і виявилися абсолютно нежиттєздатною після розпаду СРСР. Припинив функціонувати цирковий конвеєр. Циркова школа, створена за часів Союзу, зберігши потужний потенціал і запас міцності, фактично перетворилася на майстерню з підготовки матеріалу для зарубіжних шоу-програм.

Висновки. Розглянувши різні точки зору дослідників різних часів із приводу «спорідненості» зв'язку цирку Нового часу з давньоримським цирком і зважаючи на багатовікову прірву, що відділяє функціонування цирку у Римській імперії від сучасного цирку, автор вважає, що ці два явища пов'язані між собою і назва «цирк», яку застосовано для назви приміщень і артистичних товариств наприкінці XVIII ст., не є випадковою. Циркові трупи у своїй творчій діяльності, безумовно, спиралися на досвід давньоримських видовищ і, окрім запозичення термінології, вдавалися до реконструкції давніх вистав, наприклад, у влаштуванні перегонів на колісницях і їх популяризації. На певному ступені спадковості і спорідненості двох цирків, як культурних явищ, наголошували філософи та історики у XIX ст.

У питанні коректності ставлення сучасного циркового мистецтва України до мистецтва скоморохів часів Київської Русі, автор вважає, що на сьогодні не існує вагомих історичних свідчень, які б дозволили вважати скоморохів передвісниками сучасних циркових артистів, і всі висновки науковців щодо подібної спадкоємності спираються на припущення і не підкріплені необхідними для науки документальними підтвердженнями.

У пропонованій статті автор торкнувся лише окремих аспектів проблеми впливу видовищної культури давніх часів на розвиток сучасного циркового мистецтва.

Погляд на зв'язок сучасного цирку і цирку Древнього Риму вимагає не лише історичного та культурологічного, але і філософського аналізу, і визначення спільних рис і відмінностей обох явищ вимагає більш детального дослідження.

Культурологічний зв'язок і ступінь впливу мистецтва скоморохів на розвиток «циркового мистецтва» потребує подальшого поглибленого дослідження та аналізу, пошуку літописних свідчень.

Список використаної літератури

1. **Брабич В., Плетнева Г.** Существовал ли цирк в Древнем Крыму? Советский цирк. 1959. № 8. С. 32.
2. **Буренина О.** Русский цирк: из Крыма в Константинополь. Крымский текст в русской культуре: материалы науч. конф. С.-Петербург: РАН, Ин-т рус. лит., 2008. С. 203 – 215
3. **Всеволодский-Гернгросс В. Н.** Начало цирка на Руси. Советский цирк. 1957. № 3. С. 21.
4. **Дмитриев Ю. А.** Русский цирк. Москва: Искусство, 1953. 245 с.
5. **Кондаков Н. П.** О фресках лестниц Киево-Софийского собора. Записки имп. Русского археологического общества, т. III, вып. 3 и 4. СПб., 1888, С. 298–300.
6. **Кузнецов Е. М.** Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы. Москва: 1971. 415 с.
7. **Поспелов О. О.** Початки циркового мистецтва на західноукраїнських землях у складі імперії Габсбургів / О. О. Поспелов // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 18-26. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_23_4
8. **Фаминцин А. С.** Скоморохи на Руси. С.-Петербург: Типография Э.Арнольда, Литейный просп. № 59., 1889. 191 с.
9. **Lemberger Zeitung.** 1836. Nr. 104. 12.09.
10. **May, Earl Chapin.** The Circus from Rome to Ringling. New York: Duffield and Green, 1932. 332 p.
11. **Murray, Marian.** Circus!: From Rome to Ringling. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956. 354 p.
12. **Otte, Marline.** Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933. New York: Cambridge University Press, 2006. 334 p.
13. **Prölß, Robert.** *Katechismus der Ästhetik*: Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber., 1878. 348 s.
14. **The Circus Situation in the EU Member States.** Luxembourg: Directorate General for Research / Directorate of Social and Legal Affairs, European Parliament, 2003. 195 p.

References

1. **Brabych V., Pletnyova G.** (1959). Sushestvoval li cirk v Drevnyem Krymu? Sovetkiy cirk. № 8. S. 32. [In Russian].
2. **Burenina O.** (2008). Russkiy cirk: iz Kryma v Konstantinopol'. Krymskiy tekst v russkoi kulture: materialy nauch. konf. S.Peterburg: Instytut rus. lit. S. 203 – 215. [In Russian].
3. **Vsevolodskiy-Gerngross V. N.** (1957). Nachalo cirka na Rusi. Sovetkiy cirk. № 3. S. 21. [In Russian].
4. **Dmitriyev Yu. A.** (1953). Russkiy cirk. Moskva: Iskusstvo. 245 s. [In Russian].
5. **Kondakov N. P.** (1888). O freskach lestnits Kiyevno-Sofiyskogo sobora. Zapiski imp. Russkogo arheologicheskogo obshestva. t. III. vyp. 3 i 4. SPb, S. 298-300. [In Russian].
6. **Kuznetsov. Ye.** (1971). Cirk. Proishozhdeniye. Razvitiye. Perspektivi. Moskva. 415 s. [In Russian].
7. **Pospelov O.** (2018). Pochatky tsyrkovoho mystetstva na zakhidnoukrayinskykh zemliakh u skladi imperiyi Habsburhiv [The inception of Circus Art at the West Ukrainian lands at the times that they were a part of the Habsburg empire]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Scientific Bulletin of the Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National theatre, cinema and television University]. Kyiv, Iss. 23, pp. 18–26. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2018_23_4 [In Ukrainian].
8. **Famintsin A. S.** (1889). Skomorokhi na Rusi. S.-Peterburg: Typografiya E.Arnolda, Liteyniy prosp. № 59. 191 s. [In Russian].
9. **Lemberger Zeitung.** (1836). Nr. 104. 12.09. [In German].
10. **May, Earl Chapin.** (1932). The Circus from Rome to Ringling. New York: Duffield and Green, 332 p. [In English].
11. **Murray, Marian.** (1956). Circus!: From Rome to Ringling. New York: Appleton-Century-Crofts. 354 p. [In English].
12. **Otte, Marline.** (2006). Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890-1933. New York: Cambridge University Press. 334 p. [In English].
13. **Prölß, Robert.** (1878). Katechismus der Ästhetik: Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. 348 s. [In German].
14. **The Circus Situation in the EU Member States.** (2003). Luxembourg: Directorate General for Research / Directorate of Social and Legal Affairs, European Parliament. 195 p. [In English].

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО В ПРОСТРАНСТВЕ И ВРЕМЕНИ: ОТ КОЛИЗЕЯ К АМФИТЕАТРУ ЭСТЛИ; ОТ СКОМОРОХОВ К СОВРЕМЕННОСТИ

Поспелов Олег Александрович – аспирант,
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, г. Київ

В контексте исследования особенностей развития циркового искусства и функционирования цирковой дела на западноукраинских землях в конце XVIII–XIX в. автором поставлена задача проследить процессы становления циркового искусства на этнической территории Украины.

Рассмотрена проблематика определения преемственной связи современного циркового искусства Украины с искусством скоморохов; сделана попытка определения степени «родства» связи цирка Нового времени с древнеримским цирком. Выяснено, что сегодня, из-за недостаточности исторических сведений, не существует оснований связывать творчество скоморохов с генезисом профессионального циркового искусства в Украине. Более корректным есть определение истоков современного циркового искусства в первых гастрольных выступлениях на этнической территории Украины западноевропейских акробатических и цирковых трупп, относящихся ко II пол. XVIII в., исходя из значительности их влияния на системность дальнейшего развития цирковых жанров и циркового искусства.

Рассмотрены и определены общие черты, различия и особенности цирка Нового времени и древнеримского цирка.

Ключевые слова: цирк, цирковое искусство, история цирка, истоки циркового искусства, искусство скоморохов, древнеримский цирк.

CIRCUS ART IN SPACE AND TIME: FROM THE COLOSSEUM TO THE ASTLEY'S AMPHIETEATER; FROM SCOMOROCHS TO MODERNITY

Pospelov Oleg – Postgraduate, the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

In the context of the study of the features of the development of Circus Art and the functioning of Circus business at the Western Ukrainian lands at the end of the 18th – during the 19th century, the author set the task to track down the processes of the inception of Circus Art at the ethnic territory of Ukraine.

In this article, the problems of determining the continuity of contemporary circus art of Ukraine with the art of Scomorochs are considered; an attempt is made to determine the degree of «kinship» of the connection of the circus of New time with the ancient Roman circus. It turned out that today, due to the lack of historical documental evidences, there is no reasonable ground for the scientists to relate the art of Scomorochs with the genesis of the professional Circus Art in Ukraine. It seems more correct to determine the origins of the modern Circus Art in the first guest performances of the acrobatic and circus troupes from Western Europe at the ethnic territory of Ukraine, which belong to the second half of the 18th century, based on the significance of their influence on the further development of Circus genres and the Circus Art.

The similarities, differences, and features of the Circus of the New Time and the ancient Roman circus have been considered and determined.

Key words: circus, circus art, history of the circus, the origins of circus art, the art of scomorochs, the ancient Roman circus.

UDC 791.83

CIRCUS ART IN SPACE AND TIME: FROM THE COLOSSEUM TO THE ASTLEY'S AMPHIETEATER; FROM SCOMOROCHS TO MODERNITY

Pospelov Oleg – Postgraduate, the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv

The purpose of the article is to determine the degree of «affinity» of the connection between the Circus of modern times and the Roman circus, and between the Circus Art of Ukraine and the art of the Scomorochs of the times of Kievan Rus.

Research methodology. The historical, comparative methods and the method of theoretical generalization have been applied to achieve the objectives, having been set.

Results. The analyze of the Circus historiography shows that scientists and historians have paid attention to some aspects of the questions raised by the author, and they have expressed different opinions. The view of the Russian scientists of the XIX century differs from the point of view of the Soviet researchers. Taking into consideration all the conclusions of the predecessors' studies, in the offered article, the author assumes that the modern Circus can be linked to the Roman circus through the similarity in it's cultural status and the arts presented at the arena. In the question of the continuity and succession of the art of Scomorochs in its development and transformation into the modern Circus art, in author's opinion, there are no available historical documents, that the Scomorochs could be considered the precursors of the professional Circus performers at the ethnic territory of Ukraine.

Novelty. The questions set in the offered study have not been a subject of the research and analyze by the contemporary historians.

The practical significance. The conclusions of the research open the perspectives of the alternative view on the established opinion of Soviet scientists on the inception of Circus art in Ukraine and it's a connection with the art of Scomorochs.

Key words: circus, circus art, history of the circus, the origins of circus art, the art of scomorochs, the ancient Roman circus.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

УДК 008:738(477)«18–19»

ДИБИНЕЦЬКА КЕРАМІКА В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ XIX – XX СТОЛІТЬ

Руденко Олександра Олександрівна – аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

м. Київ

orcid.org/0000-0002-0025-8058

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.181

sashust@meta.ua

Публікацію присвячено вивченню діяльності одного зі славетних осередків керамічного промислу Середньої Наддніпрянщини XIX–XX ст. с. Дибинці Богуславського р-ну Київської обл. у контексті розвитку народних промислів. Висвітлено розмаїття художньої культури краю, що наклало свій відбиток на мистецтво досліджуваного гончарного центру. Проаналізовано особливості художніх засобів декорування і формотворення виробів, характерних дибинецькій кераміці, яка на основі споконвічних традицій українського гончарства викристалізувала власні особливості і здійснила вплив на творчість інших гончарних осередків. Виявлено та охарактеризовано основні етапи існування дибинецького керамічного промислу в українській художній культурі XIX–XX ст.

Ключові слова: Дибинці, кераміка, гончарство, фаянс, народні ремесла, художня культура, XIX–XX ст.

Постановка проблеми. Українська художня культура з давніх часів є квінтесенцією світобачення та духовних цінностей народу, містить у собі вияви ідентифікації і передачі глибоких народних традицій у художньо-образній формі. Поряд з академічними видами мистецтва в становленні національної культури важливе місце посідає народне мистецтво, яке є полікультурним явищем, що відбиває художньо-естетичні та світоглядні бачення.

Гончарство, як одне з народних художніх ремесел, увібрало своєрідний генний код нашого народу, тому для сучасного мистецтва й культурології загалом надзвичайно актуальним є вивчення і переосмислення символіки, орнаментики, формотворення та декорування, що використовувалося народними майстрами. Одним із гончарних центрів, що заслуговують більш детального дослідження, є село Дибинці, яке протягом кількох століть було провідним у Середній Наддніпрянщині в означеній царині. Місцеві майстри, вивчаючи провідні ідеї і художньо-технологічні доробки, сформували власну особливу традицію підполивного розпису, формування та декору виробів різноманітного призначення.

Актуальність дослідження. Творчість дибинецьких керамістів являє яскраву сторінку художньої культури України, адже на сьогодні спадок цього славного центру кераміки складає майже тисячу творів у найбільших музейних збірках України. Проте досі ніхто комплексно не вивчав мистецьку і культурну своєрідність цього осередку, щоб виявити почерк майстрів, пояснити художню стилістику і самобутність формотворення, їх специфічне пластичне моделювання, сюжетне оздоблення.

Огляд останніх публікацій. Важливими для вивчення особливостей організації гончарного промислу XVIII–XIX ст. у Дибинцях є низка праць, присвячених устрою давнього місцевого релігійно-цехового братства. Найпершим і найґрунтовнішим є дослідження Ф. Лебединцева «Братства», опубліковане у трьох номерах «Київських єпархіальних відомостей» (рос.) 1862 р. [10]. Автор висвітлює причини та історію виникнення подібних об'єднань, а також, як приклад успішного і впливового утворення, наводить тогочасні реалії дибинецького братства. Того ж року це питання було підняте М. Лесковим у публікації «Про християнські братства в Росії» [11].

Згодом інформація про виготовлення глиняного посуду в Дибинцях, територію збуту продукції та кількість гончарів з'являються у «Сказаннях про населені місцевості Київської губернії» Л. Похилевича (1864 р.) [14].

У звіті за 1898 р. «Гончарні глини і каолінові утворення Київської губернії» проф. П. Земятчинський навів дані щодо місцевих глинищ і якісного складу сировини [5]. Більш детально культуру виготовлення та технологію виробництва продукції дибинчан, а також діяльність майстра К. Масюка описав Н. Іонов у роботі «Гончарний промисел в Київській губернії» 1912 р. [6]. Нові факти про вищезгадане братство у Дибинцях, а також окремі економічні аспекти діяльності гончарів наводить М. Устенко у статті «Ознаки цехового побуту в с. Дибинці на Білоцерківщині» [17].

У другій пол. XX ст. з'явилися мистецтвознавчі дослідження, присвячені окремим питанням вивчення доробку дибинецьких майстрів. Так, Ю. Лашук у «Нарисах з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (1969 р.) [12] та Л. Данченко у книгах «Народна кераміка Наддніпрянщини» (1969 р.) [3] і «Народна кераміка Середнього Придніпров'я» (1974 р.) [4] дослідили

специфіку художньої культури гончарювання в Дибинцях у першій пол. XX ст. та ввели до наукового обігу нові імена тутешніх майстрів.

2000 р. О. Пошивайлом опубліковано частину фотоархіву Ю. Лащука, який містить чорно-білі зображення мальованого дибинецького посуду від 1905 до 1962 р., зібраного мистецтвознавцем під час експедицій [15]. О. Клименко, Л. Сержант та Г. Істоміна у розділах «Гончарство» III та IV томів «Історії декоративного мистецтва України» (2009 і 2011 рр.) у контексті розвитку українського гончарства розглядають основні періоди розвитку промислу в Дибинцях, виділяють риси формотворення та розпису посуду найяскравіших керамічних взірців [8; 9].

Для повноцінного усвідомлення художньої своєрідності даного центру важливим є дослідження доктора мистецтвознавства О. Шкільної, яка за першоджерелами проаналізувала культуру виробництва та особливості діяльності Дибинецької фаянсової фабрики графів Браницьких, що існувала на території села у XIX ст. [20]. Крім того, в окремій публікації автором досліджено рідкісний вид українського глиняного посуду «бинчики», який також широко виготовлявся у Дибинцях [19].

Метою даного дослідження є осмислення локальних рис дибинецької гончарної традиції в контексті художньої культури України XIX–XX ст.

Серед завдань – розширення відомостей про художні промисли Богуславщини, поруч з якими століттями розвивалось гончарство краю; висвітлення соціокультурних факторів, що вплинули на художню культуру досліджуваного регіону; визначення і характеристика етапів існування дибинецького керамічного промислу; аналіз творчого почерку відомих майстрів.

Виклад матеріалу дослідження. Завдяки вдалому географічному розташуванню і низці історико-соціальних подій Середня Наддніпрянина (Полісся) здавна була тим етнокультурним регіоном, у якому інтенсивно проходили культуротворчі процеси, що мали загальнонаціональне значення. Ця територія охоплює південні райони Київщини і Чернігівщини, Черкащину, північно-західні райони Дніпровщини, південно-західні райони Полтавщини та північні райони Кіровоградщини. Чимала кількість торговельних шляхів, відносна близькість до Києва, багаті природні ресурси, можливість брати участь у провідних культурних, політичних та історичних процесах сприяли економічному зміцненню міст, збагаченню матеріальної культури.

Це стало благодатним підґрунтям для розвитку народного мистецтва і художніх промислів зокрема, що, не втрачаючи регіональних традиційних елементів, синтезували провідні ідеї та художньо-технологічні особливості кращих національних взірців. Осередки художніх промислів здебільшого виникали зважаючи на природні ресурси та економічно обґрунтований попит продукції. Вироби народних майстрів, зазвичай, задовольняли потреби місцевого населення, іноді збувалися на ярмарках в інших регіонах України, талановитих майстрів-живописців залучали до розписів храмів по всій країні тощо. Таким чином, відбувався певний обмін художніми засобами виразності в народному мистецтві.

Одним із розмаїтих центрів народних промислів Середньої Наддніпрянини протягом кількох століть була Богуславщина. На початку XI ст. князем Ярославом Володимировичем (Мудрим) на південному сході сучасної Київської області засновано м. Богуслав для оборони південних кордонів Київської Русі. У другій пол. XIV ст. ця територія увійшла до складу Великого Князівства Литовського, а потім і Речі Посполитої. Вже з 1589 р. Богуславське староство користувалося низкою прав і привілеїв, а 1620 р. місту надано Магдебурзьке право, що стало поштовхом для розвитку торгівлі та ремісництва.

Після участі у повстанні С. Наливайка та Визвольній війні 1648–1657 рр. Богуслав став сотенним, а згодом і полковим містом. Слід зазначити, що вже 1620-х рр. його населення складало 400 козацьких, 100 міщанських і 15 єврейських дворів [2]. Пізніше ці землі придбав граф Ксаверій Браницький (1799 р.), який відмінив Магдебурзьке право. Він збагачував казну спираючись на аграрний сектор і декілька промислових виробництв, використовуючи кріпосних селян, що відробляли панщину. Проте увесь той час Богуслав був торговельним центром, в якому три рази на тиждень проходили базари (дана традиція збереглась і донині), а великі святкові ярмарки відбувалися вісім разів на рік. Це відкривало можливості культурного обміну з купцями, що приїздили з інших регіонів, а конкуренція між ремісниками стимулювала майстрів до саморозвитку, пошуку нових технологічних рішень та художніх виражальних засобів.

Із вищенаведеного помітно, що всі соціально-культурні процеси на Богуславщині відбувалися на перетині козацького, польського та єврейського світобачення. Різниця культур відображалась як у віросповіданні, так і народному господарстві. Зокрема, якщо міщани-богуславчани здебільшого були ремісниками, то єврейська община зайняла переважно торговельний сектор, налагоджуючи в тому числі і міжнародні зв'язки (з Франкфуртом та Ляйпцігом) [2], що, безперечно, позитивно впливало на розвиток торгівлі.

Із розвитком капіталістичних відносин народні ремесла піднялися на новий рівень, задовольняючи не лише ужиткові, а й естетичні потреби населення. Так, вироби народних майстрів, що увібрали у себе багатотисячолітні традиції, вийшли за рамки господарчої необхідності і з часом досягли значного мистецького рівня. Змінилась організація роботи, майстри об'єднувалися у мануфактури і цехи, поширилося використання вільнонайманої праці, удосконалювалася техніка виробництва, відбувалася інтеграція з традиціями інших регіонів і країн, не втрачаючи при цьому особливих локальних рис.

Поряд із відомим місцевим двостороннім ручним ткацтвом, килимарством, вишивкою, різьбярством, виготовленням коштовних кожухів з аплікаціями на «східний манер», хутряних і шкіряних виробів процвітав і гончарний промисел. Загальною місцевою рисою оздоблення творів народних майстрів Богуславщини можна назвати гармонійне поєднання реалістичних фігоморфних зображень із багатим асортиментом геометричних елементів, що продиктоване формою виробу та його функціональним призначенням. Такий же підхід прослідковується і в розписах місцевої кераміки різного періоду.

Гончарним центром регіону стало с. Дибинці, що біля Богуслава.

Для детального осмислення місця дибинецького гончарства в українській художній культурі необхідно поетапно прослідкувати розвиток промислу даної місцевості у поєднанні з мистецтвознавчим аналізом найяскравіших збережених натурних виробів.

Про час виникнення гончарства у досліджуваному осередку немає жодної інформації, проте недостатньо родючі ґрунти у цій місцевості та наявність великої кількості глинищ і піску свідчать про те, що промисел тут був одним з основних видів заробітку селян із давніх часів. Крім того, високий рівень гончарства підтверджується давніми рештками глиняних виробів, виявлених під час археологічних розвідок останніх років на території села.

Найпершим документальним свідченням того, що місцеві жителі були гончарями, є прибутково-видаткова книга Дибинецького братства, яке мало релігійно-цехові ознаки. Дане джерело не вказує на час появи промислу в селі, тому що найперший запис у ній зроблено 1745 р., а початкові сімдесят сторінок втрачено. Крім того, Н. Іонов пише, що «...попередні книги повністю втрачено» (рос. мовою) [6; 4], тобто така книга могла бути не одна.

Наявність подібного цехового братства у зазначений період є показником досить високого рівня розвитку промислу, адже для виконання своїх прямих функцій воно мало було б включати значну кількість гончарів [4; 50]. Зведення храму Успіня Пресвятої Богородиці 1742 року додало до суто цехових завдань релігійні та соціальні функції, розширило асортимент виробів із виключно ужиткових предметів та посуду до виробів сакрального призначення. Навіть на початку ХХ ст. дибинчани виготовляли курільниці, миски з чарункою для свічки та тарілки з намальованим хрестом на денці.

Дане об'єднання успішно діяло щонайменше протягом двох століть і, поступово втрачаючи свої функції, припинило існування на початку ХХ ст. Згідно дослідження Л. Данченко [4; 49] воно повністю розпалося 1917 р.

М. Казаков [7; 89] свідчить, що вже наприкінці ХІХ ст. братство занепадає у релігійному значенні; багато братчиків переходять у протестантські церкви, а після законодавчої ліквідації цехів у Російській імперії (1900 р.) майстри-керамісти почали об'єднуватися в артілі, а також працювати самостійно.

Можна стверджувати, що декор посуду періоду цехового братства мав певні риси українського бароко, що прослідковується у збережених музейних експонатах ХІХ ст. Як свідчить О. Клименко [8; 122], за формами й оздобленням вони тісно перегукуються з аналогічними глиняними виробами ХVІІІ ст. Відомі нам рослинні розписи цього часу містять характерний давній архаїчний прийом – перекреслення стеблинок рядом поперечних рисок. Також примітною є пишність розписів із різними деталями, що рівномірно заповнюють майже все тло.

У період становлення промислу дибинецькі гончарі виготовляли типовий для Наддніпрянщини асортимент народної кераміки. Здебільшого це столовий і ужитковий посуд, вироби сакрального призначення, іграшки та, як свідчать старожили села, димарі, кахлі, вогнетривка цегла для фабрик, заводів і цукроварень [14; 362]. Художнє оздоблення виробів являло собою поєднання у підполивному розписі рослинних і геометричних мотивів, а на найбільш ранніх виробках – з використанням зображень людей [9; 126].

Не можемо достеменно визначити обсяги виробництва даного часу, але цілком ймовірно, що вони були досить великими, аби задовольняти потреби людей на ярмарках і базарах, де відбувався збут продукції. Тим не менше, гончарі не мали надто високого рівня доходу, адже орендуючи глинища у поміщика, вони могли лишити собі лише 10% виготовленого товару, а все інше віддавати власникові земель у якості податку [13; 120].

У першій третині ХІХ ст. паралельно до кустарного промислу графом Ксаверієм Браницьким у селі збудовано фабричне виробництво фаянсового посуду, що певний час посідало провідне місце у

своєму сегменті [20; 49]. Закономірно припустити, що продукція даного промислового підприємства вплинула на особливості формотворення й декорування народної кераміки, адже для місцевих селян вона відкривала новий кут зору на споживацькі запити елітарних верств населення.

У період процвітання виробництва фаянсу тут працювало 105 покріпачених селян і один вільний майстер, який попередньо працював на Києво-Межигірській фаянсовій фабриці – модельник Григорій Новицький [20; 50]. Ймовірно, що працівники підприємства були також народними керамістами, які завдяки роботі з фаянсом мали змогу бачити вишукані форми посуду та широкий асортимент продукції, сюжетне розмаїття скульптур, вдосконалювати знання з технології виробництва і декорування виробів.

Продаж дибинецького фаянсу відбувався по всій території України – Київській, Волинській, Чернігівській, Катеринославській, Полтавській, Херсонській і Подільській губерніях [20; 51]. Після отримання 1822 р. Межигірською фабрикою статусу імператорської, Дибинецьке виробництво стало збитковим і втратило перспективи подальшого функціонування.

Пізніше, 1896 р. між Дибинцями і Медвином в урочищі Турчино нащадком гетьмана великого коронного Ксаверія Браницького Ксаверієм Костянтиновичем Браницьким за проектом італійського архітектора Леонардо Марконі збудований графський маєток. Господар народився у Парижі і рівнозначно любив Францію і Україну, навіть свій медовий місяць із графінею Анною з Потоцьких він провів у Медвині. Його називали найкультурнішою людиною свого часу – граф захоплювався літературою і природничими науками. Ксаверій Костянтинович заклав парки у Завадах (Польща), Монтрезорі (Франція) і Турчиному (Україна).

Для маєтку в Турчиному власники скуповували книги і старі документи для архіву й зібрали велику бібліотеку, допомагали лікарням і церквам, дбали про своїх працівників і прислугу, намагалися, щоб меблі й інші ужиткові речі для їх резиденції були виготовлені місцевими людьми [18; 433]. Завдяки цьому медвинці і дибинчани, які служили у маєтку графів, мали змогу бачити елементи елітарних культурних вподобань поміщиків – багату бібліотеку, більярдну, пишні інтер'єри приміщень (наприклад, у їдальні стояв величний камін у голландському стилі, а стіни оздоблені матерією із зображенням гербів Браницьких і Воронцових), колекції польського скла кінця XVIII ст., портрети членів родини Браницьких, вишуканий севрський фарфор, східні канапи, старовинні меблі.

Окрім того, у маєтку облаштували зимовий сад, а навкруг нього насаджено клумби і парк із різноманітними видами дерев; до палацу вели три алеї (липова, дубова і ялицева). По всій території угіддя були викопані кілька озер, через одне з яких прокладено місток із керамічних кахлів, перед проходженням якого потрібно вимити ноги коням і колеса транспорту.

Безумовно, довготривале нашарування польської елітарної і української козацької культури, незважаючи на різкий перепад соціальних становищ шляхти і селян, наклало свій відбиток на смаки та художні потреби місцевого населення. Тож можна вести мову про часткову асиміляцію культурних традицій та естетичних уподобань дибинчан з елементами польсько-шляхетської культури.

На зламі XIX–XX ст. організація промислу в Дибинцях зазнала перетворень – цехи, як форма організації процесу, почали відходити в минуле, особливо після законодавчої ліквідації їх Російською імперією в 1900 р. Проте село, як і раніше, залишалось провідним осередком Лівобережжя. Керамісти працювали як осібно, так і утворювали об'єднання, що стали основою для артілі.

Прославленими гончарними династіями того часу були Волошенки, Тридіди, Масюки, Гарнаги, Моргуни, Шнуренки, Старцеві, Родаки, Проценки. Вироби цих кустарів користувалися попитом і збувались у Київській та південних губерніях, Бессарабії, Москві, Кабардино-Балкарії; їх твори закупували найбільші музеї Києва та Петербурга. 1909 р. про тутешніх майстрів писали: «Гончарі ці одні з найвправніших не тільки в Київській губернії, але й по всій Росії: їх вироби відрізняються витонченістю форм, красивим орнаментом і фарбуванням» [3; 5]. Окремі керамісти брали участь і отримували відзнаки на всеросійських кустарних виставках у Києві та Санкт-Петербурзі. Крім того, на початку XX ст. Київське кустарне товариство створило у Дибинцях навчальну гончарну майстерню.

Серед багатьох місцевих майстрів помітною постаттю у зазначений період був К. Масюк, який, навчившись секретам ремесла у свого батька Вакули, не зупинився на цьому, а двічі (1905 р. і 1908 р.) пройшов двомісячне навчання в Глинській гончарній школі [21; 130]. Там він удосконалив знання з технології виробництва, вивчаючи старовинні візерунки на килимах, розширив використовуваний набір орнаментики стилізованими архаїчними узорами та ознайомився з роботами інших гончарів, зокрема, опішнянських.

Після збагачення свого досвіду К. Масюк викладав у навчальній майстерні, 1908 р. створив гончарську артіль для народних майстрів, а за кілька років його запросили на роботу до Імператорського двору, де він виготовляв посуд, келихи і кахлі до святкування 300-річчя сім'ї Романових.

Провівши аналіз збережених творів цього періоду, відмічаємо, що асортимент уже розширився виробами домашнього вжитку (свічники, чорнильні набори) та фігурним посудом. Великі макітри з двома «вухами», глечики та «тикви» різних розмірів і форм, великі та малі чайники вишуканих форм і оздоблення, чашки, слої, опуклі горщики з високими, ледь розхиленими вінцями, накривки, вази, сільнички, двійнята-солончата, баклаги, кухлі, бинчики (глеки з ручкою, схожі на бідон), тарілки, полумиски, прості миски і миски «до лави» (з колінчастим зламом вінець) – усі оздоблені характерним контурним підполивним розписом. Посуд округлих форм (глечики, горщики, вази, слої тощо) переважно декоровано горизонтально спрямованими рослинними мотивами разом з геометричними елементами для підкреслення форми виробу, у творах Л. Тридіда зустрічається поєднання зображень риб із листочками та віялоподібними квітами, досі спостерігається давній прийом «перекреслення».

Миски, тарілки і полумиски здебільшого розписані хрещатою або вертикальною рослинною композицією на денці з різноманітними варіантами трактування таких поширених елементів як виноград, квіти, гілки, листочки, ягідки, дуги, «овесики», «курячі лапки» різних розмірів, спіральки, кружечки з крапкою всередині, кривульки, різноманітні лінії. Часто вінця посудини всередині і ззовні густо вкриті рядом «гребінців» (за свідченням дочки В. Масюка місцева назва елемента «курині перла» [1] – діагональних рисок різної довжини, що утворюють вертикально «висячі» трикутники. Цей елемент має давнє європейське походження і гармонійно вкоренився в дибинецькій традиції декорування [3; 27]. У розписах цього періоду трапляються стилізовані геометричні трактування елементів «квіти» і «виноград», широко використовується «фляндрівка» для декору мисок.

Поряд із традиційним оздобленням виробів у той період на полумисках і мисках з'являються сюжетні зображення у профіль тварин, птахів, предметів із підписами, геральдичних символів – двоголового орла, півня, курки, риб, кози, кібця (хижий птах), коня, індики, сорок, солов'я, рушниці із зайцем, чобота із сокирою, пари чобіт, скрипки зі смичком, зображення квітки з підписом на вінцях «Це ти, це я». Усі ці малюнки виключно площинні, іноді не дуже вдало «лягають» по формі виробу, проте свідчать про експериментаторство місцевих майстрів і пошуки нового сюжетного наповнення робіт. Слід відзначити, що низка зображень була переосмислена і продовжила існування у культурі дибинецьких розписів – це сорока, півень, курка, риби та зображення птаха.

На тлі революційних подій ХХ ст. розгорнувся артільний період й довоєнних років. Створена 1908 р. артіль функціонувала з перемінною активністю аж до 1930 р., коли вона приєдналась до промколгоспу «Надія», де за два роки стала гончарною бригадою, що виготовляла простий теракотовий посуд, черепицю і цеглу. За ініціативи К. Масюка відновлено роботу навчальної майстерні для жителів Дибинців і навколишніх сіл, яка за різними даними проіснувала з 1929 р. по 1933 р. [21; 130]. К. Масюк викладав для учнів техніку формування виробів на гончарному колі, майстер А. Родак – виготовлення скульптури і фігурного посуду, навчав гончарству тут також Є. Проценко. Школа тісно контактувала з подібним закладом в Опішні [9; 126], що забезпечувало спілкування і передачу досвіду провідних керамістів, інтегруючи та збагачуючи власні традиції. Також, один із дибинецьких майстрів запрошений до Ставища Київської обл., для поширення свого досвіду з виготовлення посуду (здебільшого теракотового) [16; 74].

Асортимент виробів цього періоду залишався приблизно тим самим: гончарі задовольняли потребу населення у буденному та святковому посуді, ужиткових виробках, архітектурній кераміці (виводи для димарів та димарі), скульптурі, фігурному посуді, іграшці (свистунці, ляльковий посуд «монетки») тощо. Виготовлявся посуд великих розмірів (макітри, слої, банки, миски «яндоли»), який не розмальовували, а вкривали свинцевою поливою всередині, а інколи і ззовні.

В оздобленні мальованого посуду стає помітне поступове спрощення композиційної наповненості – зокрема у більшості майстрів тло мисок стає менш завантаженим, акцент робиться на візуальне розподілення всієї площі на три або чотири симетричних частини без заповнення денця малюнком. У музейних колекціях своєю гармонійністю, вишуканістю, розмаїттям форм та майстерністю розпису достойно виділяється посуд Г. Гарнаги, Я. Слокви, А. Старцевого, С. Сиволапа та К. Масюка. Більшість розписів цих гончарів виконувалися на білому тлі з тонким авторським переосмисленням і своєрідним трактуванням традиційних мотивів, що усталилися в дибинецькій художній культурі декору.

Після колективізації (1929 р.) у Дибинцях почалося масове розкуркулення селян, які не вступали до колгоспу. Кустарям стало важко долати постійні перепони у видобутку сировини, збуті продукції. У зв'язку з цим чимало майстрів змушені лишати ремесло і примусово йти працювати до колгоспу. Проте були й такі, що поєднували домашнє гончарювання з офіційною роботою. Це наклало свій відбиток на художню вартість та якість виробів – у першу чергу постраждало оздоблення підполивним розписом. Ним користувались значно рідше, і більшість гончарів

намагалися зробити якомога більше простого посуду, щоб мати змогу забезпечити сім'ю. У 1932–1933 рр. за неповними даними у селі померло 244 особи.

Гончарство середини ХХ ст. (40–50 рр.) також не відрізнялося великими обсягами виробництва та кількістю майстрів, адже протягом 1941–1945 рр. по військових призовах пішли на війну 728 представників громади Дибинці-Бородані. З 1941 р. по 1944 р. ці села були окуповані, а 259 жителів відправлено на примусові роботи до Німеччини, переважна більшість з яких не повернулася.

У післявоєнні роки частина селян повернулася до гончарства, адже це був чи не єдиний спосіб заробітку. Виготовляли головним чином простий посуд різних форм, здебільшого середніх та малих розмірів. Характерним було те, що більшість майстрів працювали за певним профілем, як, наприклад, горщечники або «мисошники» (місц.). Складні форми траплялися вкрай рідко – чайники чи незвичних форм глечики робили одиниці.

Серед збереженого мальованого посуду того періоду чільне місце посідають твори Г. Гарнаги, А. Старцевого та В. Масюка, які на основі місцевої традиції формотворення і розпису виробили кожен свій власний авторський почерк. Наприклад, А. Старцевий і Г. Гарнага не використовували на вінцях «гребінці» та зображали різних птахів кожен по-своєму, тоді як В. Масюк зберігши давню традицію оздоблення вінець і використання рослинних елементів, звернувся до виконання складних форм посудин (різноманітні тонкостінні мальовані чайники, макітри з фігурними вушками, глеки на «східний манер»). Крім того, кожен із цих майстрів працював у своїй кольоровій гамі.

Проте, промисел у селі не припиняв згасати. Свіжий подих у трактування дибинецької кераміки вніс М. Тарасенко, місцевий майстер, який поряд із мальованим ужитковим та простим неполив'яним посудом створював незвичний фігурний посуд у формі людей і фантастичних тварин, скульптури-свищики, декоративні вази, скульптури і скульптурні композиції та сюїти, дрібну пластику. Певний час у такому ж напрямі працювали його сини – Михайло та Василь, проте згодом вони обрали інші професії і гончарство не стало їх ремеслом.

За роки творчої діяльності М. Тарасенко взяв участь у багатьох ярмарках, активно співпрацював з музеями центральної України і 1982 р. відзначений званням «Заслужений майстер народної творчості УРСР». У 1990-х рр. припинив виготовляти полив'яні вироби і цей майстер.

У 60–90-х рр. ХХ ст. асортимент дибинецьких гончарних виробів складав мальований та ужитковий посуд середніх та малих розмірів, фігурний посуд, ліпну та скульптурну кераміку, димарі з тисненням чи ліпними деталями (так звані «корони» з птахом). Художня культура розписів помітно спрощувалася з тенденцією до зменшення набору орнаментів і збільшення розмірів елементів декору без особливої деталізації. Майстри виготовляли вироби переважно для музейних колекцій, що свідчить про порівняно невеликі об'єми виробництва. Проте навіть у той час можна говорити про вплив дибинецького гончарства на інші осередки. За словами Л. Данченко канівські майстри обливали свої горщики побілом, щоб вони були схожі на більш якісніші і міцніші дибинецькі, які все ще користувались більшим попитом на ярмарках [2; 131].

Проаналізувавши особливості організації праці, основні художньо-технологічні та виражальні засоби, виготовлення і оздоблення виробів, можна умовно виокремити п'ять періодів існування гончарства села Дибинці, кожен з яких має свої характерні ознаки: 1) період Дибинецького цехового братства (кінець XVII ст. – кінець XIX/початок ХХ ст.); 2) розквіт мальованої кераміки («золота доба») (кінець XIX – початок ХХ ст.); 3) артільний період довоєнних років (20–30-ті рр. ХХ ст.); 4) гончарство середини ХХ ст.; 5) період згасання промислу (60–90-ті рр. ХХ ст.).

Висновок. Отже, творчість дибинецьких керамістів посідає вагоме місце в художній культурі України XIX–XX ст. Різноманіття форм та асортименту виробів, багатство елементів оздоблення і орнаментики, а також збережений творчий доробок місцевих майстрів складають мистецьку цінність і демонструють глибинний зв'язок із давніми традиціями українського гончарства.

Список використаної літератури

1. *Архів Олександри Руденко*, м. Богуслав Київської обл. Інформація, зібрана від мешканців с. Дибинці Богуславського р-ну Київської обл.
2. *Архівні матеріали Богуславського краєзнавчого музею* «Музей історії Богуславщини»: ф. 12, 75 од. зб.
3. *Данченко Л.* Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ: Мистецтво, 1969. 143 с.
4. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ: Мистецтво, 1974. 189 с.
5. *Земятченский П. Г.* Гончарные глины и каолиновые образования Киевской губернии. *Отчеты и исследования по кустарным промыслам в России.* 1898. Т. IV. С. 308–328.
6. *Ионов Н. Ф.* Гончарный промысел в Киевской губернии. *Курстарная промышленность в Киевской губернии.* Киев: К. Круглянский, 1912. С. 1–77.

7. **Казаков М.** Дибиньцьке цехове братство (1742–1909 рр.). *Етнічна історія народів Європи*. Київ, 2014. № 43. С. 85–91.
8. **Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г.** Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / за ред. Т. Кара-Васильєвої ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 3. С. 111–164.
9. **Клименко О., Сержант Л., Істоміна Г.** Гончарство. *Історія декоративного мистецтва України* : у 5 т. / за ред. Г. Скрипник ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 4. С. 121–160.
10. **Лебединцев Ф. Г.** Братства. *Київские епархиальные ведомости*. Київ : Типографія Н. и А. Давыденко, 1862. 793 с.
11. **Лесков Н. С.** О христианских братствах в России, 1862 г. *Яков Кротов. Богочеловеческая история* : веб-сайт. URL: http://yakov.works/library/12_1/eskov/kov_006.htm (дата звернення: 03.06.2019).
12. **Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва** / за ред. Я. П. Запасака. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. 190 с.
13. **Перерва В. С.** Графи Браницькі: підприємці та меценати. Біла Церква : Видавець О. В. Пшонківський, 2010. 270 с.
14. **Похилевич Л. И.** Сказания о населенных местностях Киевской губернии. Київ : Типографія Києво-Печерской Лавры, 1864. С. 331–362.
15. **Пошивайло О.** Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці. *Українська керамологія: Нац. наук. щорічник*, 2002 / за ред. О. Пошивайла. Опішне : Українське народознавство, 2002. Кн. 2. С. 412–461.
16. **Селівачов М.** Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). 2-ге вид. Київ : Ред. вісника «Ант», 2009. 406 с.
17. **Устенко М. Г.** Ознаки цехового побуту в с. Дибинці на Білоцерківщині. *Краєзнавство*. Харків, 1930. № 1–5. С. 60–62.
18. **Чернецький Є.** Браницькі. Біла Церква : Вид. О. Пшонківський, 2011. 731 с.
19. **Школьна О.** Бинчики в культурній традиції України кінця ХІХ – середини ХХ століття. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2014. Вип. 10. С. 285–293.
20. **Школьна О. В.** Фаянсова перлина в короні роду графів Браницьких-Воронцових. *Юр'ївський літопис*. Біла Церква : Білоцерківський краєзнавчий музей, 2012. № 11. С. 49–56.
21. **Шмагалю Р.** Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2015.

References

1. **Arkhyv Oleksandry Rudenko**, m. Bohuslav Kyivskoi oblasti. Informatsiia zibrana vid meshkantsiv s. Dybyntsi Bohuslavskoho raionu Kyivskoi oblasti.
2. **Arkhyvni materialy Bohuslavskoho kraieznavchoho muzeiu** «Музеї історії Bohuslavshchyny». F.12, 75 od. zb.
3. **Danchenko L.** Narodna keramika Naddnyprianshchyny. Kyiv : Mystetstvo, 1969. 143 s.
4. **Danchenko L.** Narodna keramika Serednoho Prydniprovia. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 189 s.
5. **Zemiatshenskyi P. H.** Honcharnye hlyny y kaolynovye obrazovaniya Kyevskei hubernyy. *Otchety i issledovaniya po kustarnim promislam v Rossyy*. 1898. T. IV. S. 308–328.
6. **Yonov N. F.** Honcharnyi promysel v Kyevskei hubernyy. *Kurstarnaia promishlennost v Kyevskei hubernyy*. Kyev : K. Kruhlianskoho, 1912. S. 1–77.
7. **Kazakov M.** Dybynetske tsekhove bratstvo (1742–1909 rr.). *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. Kyiv, 2014. № 43. S. 85–91.
8. **Klymenko O., Serzhant L., Istomina H.** Honcharstvo. *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* : u 5 t. / za red. T. Kara-Vasylievoi ; NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2009. T. 3. S. 111–164.
9. **Klymenko O., Serzhant L., Istomina H.** Honcharstvo. *Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy* : u 5 t. / za red. H. Skrypnyk ; NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2011. T. 4. S. 121–160.
10. **Lebedyntsev F. H.** Bratstva. *Kyevskye eparkhialnye vedomosti*. Kyev : Typohrafiya N. y A. Davydenko, 1862. 793 s.
11. **Leskov N. S.** O khrystyanskykh bratstvakh v Rossyy, 1862 h. *Yakov Krotov. Bohochelevesheskaia ystoriya* : veb-sait. URL: http://yakov.works/library/12_1/eskov/kov_006.htm (data zvernennia: 03.06.2019).
12. **Narysy z istorii ukrainskoho dekoratyvno-prykladnoho mystetstva** / za red. Ya. P. Zapasko. Lviv : Vyd-vo Lvivskoho universytetu, 1969. 190 s.
13. **Pererva V. S.** Hrafi Branytski: pidpriemtsi ta metsenaty. Bila Tserkva : Vydavets O. V. Pshonkivskyy, 2010. 270 s.
14. **Pokhylevych L. Y.** Skazaniya o naselennykh mestnostiakh Kyevskei hubernyy. Kyev : Typohrafiya Kyevo-Pecherskei Lavry, 1864. S. 331–362.
15. **Poshyvailo O.** Fotoarkhiv Yuriia Lashchuka: Dybyntsi. *Ukrainska keramohiia: Natsionalnyi naukovyi shchorichnyk*, 2002 / za red. O. Poshyvaila. Opishne : Ukrainske Narodoznavstvo, 2002. Kn. 2. S. 412–461.
16. **Selivachov M.** Leksykon ukrainskoi ornamentiiky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia). 2-he vyd. Kyiv : Redaktsiia visnyka «Ant», 2009. 406 s.
17. **Ustenko M. H.** Oznaky tsekhovoho pobutu v s. Dybyntsi na Bilotserkivshchyni. *Kraieznavstvo*. Kharkiv, 1930. №1–5. S. 60–62.
18. **Chernetskyi Ye.** Branytski. Bila Tserkva : Vydavets Oleksandr Pshonkivskyy, 2011. 731 s.

19. *Shkolna O.* Bynchyky v kulturnii tradytsii Ukrainy kintsia XIX – seredyiny XX stolittia. *Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kulturnoi spadshchyny*. 2014. Vyp. 10. S. 285–293.

20. *Shkolna O. V.* Faiansova perlyna v koroni rodu hrafiv Branytskykh-Vorontsovykh. *Yurivskiy litopys*. Bila Tserkva : Bilotserkivskiy kraieznavchyi muzei, 2012. № 11. S. 49–56.

21. *Shmahalo R.* Mystetska osvita v Ukraini seredyiny XIX – seredyiny XX st.: strukturuvannia, metodolohiia, khudozhni pozytsii. Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 2015.

ДЫБИНЕЦКАЯ КЕРАМИКА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ XIX –XX СТОЛЕТИЙ

Руденко Александра Александровна – аспирантка кафедры искусствоведческой экспертизы,
Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств,
г. Киев

Публикация посвящена изучению деятельности одного из знаменитых центров керамического промысла Среднего Приднепровья XIX– XX в. с. Дыбинцы Богуславского района Киевской области в контексте развития народных промыслов. Освещено разнообразие художественной культуры края, что повлияло на искусство исследуемого гончарного центра. Проанализированы особенности художественных способов декорирования и формообразования изделий, характерные для дыбинецкой керамики, которая на основе исконных традиций украинского гончарства выкристаллизовала свои особенности и осуществила влияние на творчество других гончарных центров. Определены и охарактеризованы основные этапы существования дыбинецкого керамического промысла в украинской художественной культуре XIX–XX вв.

Ключевые слова: Дыбинцы, керамика, гончарство, фаянс, народные ремесла, художественная культура, XIX–XX вв.

DYBYNTSI'S CERAMICS IN ART CULTURE UKRAINE XIX –XX CENTURIES

Rudenko Aleksandra – a postgraduate of Department of Art Expertise
of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

This publication is devoted to studying the activity of one of the well-known centers of the ceramic craft of the Middle Dnieper from the XIX–XX century – Dybyntsi village of Boguslav district of the Kyiv region in the context of the development of folk crafts. The diversity of the artistic culture of the region, that was reflected in the art of the investigated potter's center, is illustrated. The peculiarities of art products decorating and shaping approaches, that are characteristic of the Dybyntsi's ceramic art, were analyzed. Based on the ancient traditions of Ukrainian pottery, the Dybyntsi's ceramic art created its own features and influenced the other pottery centers. The basic existence stages of the Dybyntsi's ceramic industry in the Ukrainian art culture of the 19th-20th centuries were determined and characterized.

Key words: Dybyntsi, ceramics, pottery, faience, folk crafts, art culture, XIX–XX centuries.

UDC 008:738(477)«18–19»

DYBYNTSI'S CERAMICS IN ART CULTURE UKRAINE XIX –XX CENTURIES

Rudenko Aleksandra – a postgraduate of Department of Art
Expertise of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of this publication is the comprehensive coverage of the activity of one of the famous centers of ceramic production of the Middle Dnieper Ukraine from the nineteenth-twentieth centuries – Dybyntsi village in the context of the progress of folk arts crafts. The craftsmen activities of Dybyntsi need to be studied because the existing studies cover only certain aspects of masters work of this art center. The pottery was actively developing here started from the 18th century, and in the XIX and early XX centuries, the pottery craft achieved the top of high craftsmanship in art products decoration and shaping, with performing not only the consumer function but also decorative one.

The methodological basis of the research is the using of socio-cultural and art-study approaches, as well as the method of comparative analysis. It allows to detect the peculiarities of the production at different periods of time, reveal its influence on other pottery centers and determine the socio-cultural factors that were caused to degradation of pottery craft in the researched region.

Results. On the background of local features of the artistic culture of the Bohuslav region during the centuries a dynamic ceramic production was formulated, it's discovered its own tradition of the formation and decoration of products. The diversity of the art culture of the region made its impression on the art of the studied center, which is distinguished among other pottery centers of the Dnieper Ukraine. The influence of socio-cultural factors which affected the artistic level of the Dybyntsi's masters, is illustrated.

Novelti. Having systematized information about the activities of the this potters and conducting an artistic-study analysis of preserved art products, the author of this article outlines and describes the five existence stages of the ceramic industry in the investigated center.

The practical significance. This article can be used in further cultural, artistic, ethnographic and ceramic research.

Key words: Dybyntsi, ceramics, pottery, faience, folk crafts, art culture, XIX–XX centuries.

Надійшла до редакції 7.06.2019 р.

УДК 784:821.161.2'1

ПУБЛІЦИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО НА ШПАЛЬТАХ ЩОДЕННИКА «ДІЛО»**Молчко Уляна Богданівна** – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка,
м. Дрогобич

orcid.org/0000-0003-1519-6053

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.182

u. molchko@gmail.com

Наведено огляд музично-критичного доробку галицького композитора Дениса Січинського, що вийшов друком на сторінках «Діло». Розглянуто тематику рецензій, в яких висвітлювалося культурно-освітнє життя Східної Галичини кінця XIX – поч. XX ст. З'ясовано жанровий спектр пресових матеріалів митця. Описано творчі здобутки українських композиторів, визначних співаків С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького, хорового колективу «Львівський Боян», диригента О. Нижанківського, появу нових музичних видань. Проаналізовано особливості публіцистичного стилю журналіста. Досліджено джерелознавчу цінність, пізнавальну та просвітницько-виховну функції газетних публікацій Д. Січинського.

Ключові слова: Д. Січинський, газета «Діло», музично-критична публіцистика, рецензія, репортаж, анонс.

Постановка проблеми. У 2019 р. виповнилося 110 років від дня смерті одного з фундаторів української музичної культури, композитора, педагога, видатного музично-громадського діяча, музичного-критика Дениса Січинського (1865–1909 рр.). До історії української музичної культури митець ввійшов як перший композитор, який «відважився ступити на важкий шлях композитора-професіонала, поклавши початок професіональній музиці» [9; 3]. Працюючи у різних видах музичного мистецтва, він також займався публіцистичною діяльністю. Ця цікава і вартісна сторінка його творчості є малодосліджена, тому актуально є розглянути журналістський доробок Д. Січинського.

Останні дослідження та публікації. Життєвий і творчий шлях Д. Січинського знайшов висвітлення в низці наукових досліджень, серед яких вирізняються музикознавчі праці М. Загайкевич [1], С. Павлишин [9], Л. Кияновської [4], Л. Мазепи [8], а також у сучасних нотних виданнях [18; 21; 22; 23]. Про газетні публікації композитора коротку інформацію знаходимо в праці С. Павлишин, яка пише: «У 1895 році Січинський вперше виступив як музичний критик, рецензуючи нові твори українських композиторів («Хустина» Г. Топольницького, «Вечорниці» П. Ніщинського) та виступи видатних виконавців (С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького та інших)» [9; 9].

Мета дослідження – здійснити огляд пресодруків Д. Січинського, що публікувалися на сторінках львівського часопису «Діло»; звернути увагу мистецько-освітньої громадськості на музично-критичний доробок галицького композитора; проаналізувати тематику публікацій, жанровий спектр газетних матеріалів, авторський публіцистичний стиль та ввести його в науково-навчальний та суспільно-мистецький обіг.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XIX ст. одним із провідних пресодруків Львова був часопис «Діло», появу якого спонукала «проблема популяризації народолюбських ідей серед загалу русинів-українців Австро-Угорської імперії» [6; 5]. Газета виникла на протигагу заснованому у 1861 р. часопису «Слово», якому «закидали відхід від базових принципів, що призвело до поділу українців на ідеологічно протилежні табори народолюбів і москвофілів» [6; 5]. «Діло» повинно було об'єднати усі національні елементи і сприяти формуванню національної ідеї. Редакторами стали провідні діячі краю: Володимир Барвінський, А. Горбачевський, І. Белей, В. Панейко, Ф. Федорців, Д. Левицький, О. Кузьмович, І. Кедрин, І. Німчук, В. Кузьмович, А. Курдидик та ін. До газети дописували майже всі визначні діячі Східної Галичини. Дослідниця тенденцій розвитку української музичної критики в Галичині Н. Кобрин зазначає, що «найширшу панораму публікацій музикознавчої тематики представляє часопис «Діло» – перша українська щоденна газета. Значна кількість музично-критичних матеріалів серед публікацій «Діла», очевидно, пояснюється прагненням розглядати музику як органічну частину, якоюсь мірою рушійну силу і навіть зосередження національного життя» [5; 300-301].

У період 1895-1909 рр. на сторінках часопису «Діло» з'являються публікації Д. Січинського. Його перу належать понад десять статей, в яких висвітлюються вартісні сторінки культурного життя Східної Галичини. Підписуючи свої пресові матеріали, митець користувався справжнім ім'ям Денис Січинський та криптонімом Д. С.

Однією з перших його музично-критичних статей була публікація «Концерт «Зорь» [13; 3], присвячена концерту, організованому Товариством руських ремісників «Зоря», дохід з якого мав увійти до фонду будівництва власного дому «Зорі». У цьому дописі знаходимо багатий інформативний

матеріал, що дозволяє зарахувати його до найбільш популярного художньо-публіцистичного жанру – репортажу. Автор вже в першому реченні фіксує дату і місце проведення – 3 березня, велика зала Народного дому. Найбільша цінність публікації полягає у багатій інформації щодо учасників концерту. Насамперед Д. Січинський наголошує на участі двох видатних співаків-українців світової слави О. Мишуги та С. Крушельницької, а також хору «Львівський Боян», що посприяло великій чисельності слухачів.

Д. Січинський у своїй публікації дає вартісні характеристики концертних точок, які виконував «Львівський Боян». Концерт розпочався композицією А. Вахнянина «У сні я снів» під батуютою о. О. Нижанківського. Автор характеризує диригентське мистецтво митця. Він пише: «У о. О. Нижанковського подивлялися ми все спосіб, з яким він вмів використати всі найкращі естетично і найефективніші мѣся композицій, котрі дірігує; впрочом він уже вдовѣ давна яко знаменитый, може найзнаменитѣйшій дірігенті мѣж теперішніми рускими музиками» [13; 3]. Третю точку концертної програми становила композиція польського автора Зигмунта Носковського з його мелодрами «Chata za wsią». Це «Хор циганів», виконання українською мовою якого було таке знамените, що «спѣвано его на жаданье публики ще разъ» [13; 3].

Окрасою цього вечора був вокальний ансамбль С. Крушельницької та О. Мишуги. Вони представили львівській публіці два дуети: один з опери М. Лисенка «Різдвяна ніч», а другий з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Виступ цієї артистичної пари був блискучим і відзначався чаруючим співом, тому по кождом з тих дуєтов не було оплескам кінця і наші артисти мусіли в друге спѣвати» [13; 3].

Завершилася концертна програма хоровими композиціями І. Лаврівського «Корона» та М. Лисенка «Верховина». Підсумовуючи огляд цієї мистецької акції, Д. Січинський відзначає професійний ріст хору «Львівський Боян», у продукції якого «видко було великий поступ наперед і майже кожда точка програми зраджувала, що там тракує ся музику на серію, а найновѣйше поводженє повинно хіба заохотити «Бояна» до дальшої праці в напрям поважного трактованя штуки [13; 3].

Ця стаття має цінну джерелознавчу вартість, оскільки поглиблює інформативну базу про діяльність «Львівського Бояна», а також світової слави співачки С. Крушельницької. Ця праця ввійшла до сучасного видання «Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування» [24; 14].

Публікація «Роковини Шевченкові у Львові» [16; 2] Д. Січинського відзначається яскравим відображенням на сторінках газети «Діло» музичної події, свідком якої був автор. Чітко викладаючи інформативний матеріал, журналіст досягає «ефекту присутності: читач має відчуття себе свідком події – «побачити», «почути» [2; 125], що є головною особливістю репортажу. Заголовок носить інформативну функцію і зазначає про ювілейні святкування пророка українського народу Т. Шевченка. Вже з початкових рядків Д. Січинський відразу ж переходить до суті ознайомлення читача з аналізованою артїмпрезою. Він розпочинає газетний матеріал представленням артистичного складу Шевченківського вечору. У концерті взяли участь С. Крушельницька, М. Левицький, хор «Львівський Боян» (диригент о. О. Нижанківський), оркестр 80-го військового полку. Далі він звертається до читача, наголошуючи, що програма цього концерту містить музичні твори, які ніколи ще у Львові не виконувалися, тому про окремі точки буде говорити ширше. Саме такий підхід до викладу матеріалу дає нам підставу визначити різновид публікації як інформаційний репортаж.

У статті Д. Січинський детально подає перелік виконуваних творів: «Львівським Бояном» – «Вечорниці» Петра Ніщинського, «Хустина» Генріха Топольницького, «Quodlibet» Миколи Лисенка, «На музиці» Філарети Колесси; Соломією Крушельницькою – «Туман, туман долиною» Миколи Лисенка, низку опрацювань народних пісень, дует «Зацвіла у лузі червона калина» М. Лисенка; М. Левицьким – «Минули літа молодії...» о. Остапа Нижанківського; оркестром 80-го військового полку – два фрагменти («Серенада» і «Козак») з опери «Богдан Хмельницький» Петра Щуровського. Цей інформативний матеріал вияскравлює сторінки культурно-освітнього життя Східної Галичини і окремих фундаторів української культури.

Репортаж відзначається вартісними оцінками Д. Січинського щодо творів українських композиторів, які становлять золотий фонд української національної культури. Висловлюючи свої враження від досить вже відомої музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського, автор наголошує, що твір має «превелике багатство чудових мелодій хапаючих просто за серце» [16; 2]. Виконання її не на театральній сцені, а також без сценічної гри та декорацій викликало побоювання журналіста з приводу її успіху. Але публіка піднесено сприйняла музичну картину. Концертний тріумф твору спричинили блискуче хорове виконання, прекрасний спів С. Крушельницької та злагоджений інструментальний оркестровий супровід.

У рецензії автор багато уваги відводить характеристиці хорового твору «Хустина» Г. Топольницького на слова Т. Шевченка. Він вважав її найвдалішим новим твором композитора.

Висвітлюючи кожну частину кантати, Д. Січинський подає лаконічний зміст і музичну характеристику, чим робить репортаж доступним і пізнавальним для ширшого кола читачів.

Високу оцінку в публікації знайшли твори «Quodlibet» М. Лисенка і «На музиці» Ф. Колесси.

У концерті звучали і сольні виступи відомих співаків. Д. Січинський зазначає, що С. Крушельницька «співала, як завжди, знаменито» [16; 2], а про М. Левицького сказано, що «уміє він розвинути цілий засіб чувства, гарної деклямації и всьх вѣдтней свого голосу» [16; 2].

Завершився шевченківський концерт двома фрагментами з опери «Богдан Хмельницький» П. Щуровського. «Объ рѣчи до теперъ цѣлкомъ у насъ незнані, а такъ гарні, що чогось подібного не чувано вже давно у насъ» [17; 2], – писав Д. Січинський.

Наступна рецензія «Концертъ п. Ник. Левицкого» [14; 3] є відгуком на концерт львівського співака Мю Левицького, що відбувся 7 квітня 1895 р. Стаття є цінним джерелознавчим матеріалом, який проливає світло на сторінки творчої біографії вокаліста, фіксує його репертуарний рівень та інтерпретаційні особливості, а також містить музикознавчі оцінки композицій українських митців.

Коментуючи це музичне дійство, Д. Січинський подає виконавську програму артиста. До неї входили: арія «Szumią jodły na górъ szycie» з опери «Галька» С. Монюшка, вокальні твори «Nie swatała mi się matka» та «Jakże się tamъ браć» Станіслава Нев'ядомського, «Минули літа молодії...» о. О. Нижанківського. Автор відзначає, що М. Левицький виконав солоспіви «концертно вь цѣлѣмъ того слова значѣню» [14; 3]. Окремо публіцист зупинився на характеристиці твору О. Нижанківського, оскільки деякі тогочасні львівські музичні критики (дописувач їх не називає) виразилися зневажливо про твір «Минули літа молодії...», виконаний М. Левицьким на тогорічному шевченківському концерті. Висловлюючи з цього приводу свою думку, Д. Січинський зазначає, що у вокальних творах на першому місці є поезія. Настрій вірша «Минули літа молодії...» Т. Шевченка передає душевне пригноблення, тугу за втраченими молодими літами, тому О. Нижанківський не міг до такого повного суму літературного тексту написати солоспів з музикою, насиченою жвавими ритмічними малюнками, яскравими модуляціями та контрастними ефектами. Д. Січинський пише: «Уважаю власне за заслугу композиторови се, що він зрозумівши текстъ, склав музику цѣлкомъ ему вѣдповѣдаючи, вѣрно представляючи психічний настрѣй поета – и хотяй – якъ кажуть – музика вийшла через то де-що за монотонна для пересѣчного слухача, то я позволю собі сказати, що власне вь тѣй монотонности лежить ціла естетична краса композиції та що О. Нижанковскій черезъ повторювання одного мотиву по кілька разѣвъ лише тымъ вѣрнѣйше представив хѣдъ гадки поета» [14; 3]. На цьому концерті М. Левицький з великим успіхом проінтерпретував вокальний твір «Минули літа молодії...».

Стаття «Дня 16-го с. м. вѣдбувѣся пращальний концертъ Саломеи Крушельницкой» [10; 3] вийшла друком у рубриці «Наука штука и література». За викладом інформації, який поєднує «в собі дві принципово різні форми діяльності: слухачьке сприйняття та дослідницький аналіз» [2; 137], газетний матеріал Д. Січинського належить до жанру пресодруків – рецензії. Вже з перших рядків митець фіксує дату проведення 16 травня, місце проведення Народний Дім, інформує про учасників музичної акції – С. Крушельницьку (вокал), співака Й. Шиманського, флейтиста О. Дрежепольського, піаніста К. Штолля, хор «Львівський Боян» (диригент о. О. Нижанківський).

Поєднуючи в собі слухача та аналітика, Д. Січинський корок з кроком представляє перед читачем концертну програму прощального вечора С. Крушельницької, котра у весною 1895 р. виїжджала на дальше навчання в Італію. Він зазначає, що в цей раз артистка співала, «якъ завжди, знаменито» [10; 3].

У концертній рецензії автор викладає матеріал через власні аналітично-інтерпретаційні рефлексії. Аналізуючи новий твір О. Нижанківського «І молилася я», подає його стисло характеристику: «Єсть се пѣдъ взглядомъ форми пѣсня, и то пѣсня о кольоритѣ переважно ліричнѣмъ, а на пѣднесенє заслуге тамъ се, що супровѣдъ фортепяна провадженій єсть самѣстойно и дуже зручно, такъ що знаменито илюструє поодинокі психічні моменти тексту и творить зь самымъ спѣвомъ нероздѣльну цѣлѣсть, пѣдъ кождымъ взглядомъ знаменито выкончену безъ замѣту» [10; 3]. Цей твір, на думку Д. Січинського, знайшов в особі С. Крушельницької та К. Штолля найкращих інтерпретаторів.

Другою новинкою цього вечора були дві в'язанки народних пісень Миколи Кумановського «зѣ знаньемъ зложені» [10; 3]. Автор критично висловлюється з приводу недосконалого виконання їх, а також інших хорових творів колективом «Львівський Боян».

Крім твору о. О. Нижанківського, С. Крушельницька подала публіці І. Падеревського «Pieśń dudarza», Г. Браги «Серенаду», кілька українських пісень, «Stelle d'oro» (італійською мовою). Окрасою концерту став виступ Й. Шиманського, який виконав твори Ф. Галеві, К. Штолля, С. Нев'ядомського, М. Лисенка («Минають дні»). Назви творів в публікації не вказані. Автор відзначає високий професійний рівень гри на флейті О. Дрежепольського та знаменитий фортепіанний акомпанемент К. Штолля.

Успіх концерту був неперевершений. Публіка з великим ентузіазмом вітала кожний виступ С. Крушельницької. Словами «оплески ті були виявомъ симпатіи, якою тїшилась концертантка у насъ» [10; 3] завершує свою рецензію Д. Січинський.

Газетний допис «Рускій народний театр під управою п. М. Губчака, перебуваючий в Станіславові» [17; 3] повідомляє мистецьку громадськість про постановку вистави «Катерина» М. Аркаса. За своїм змістом зазначений пресовий матеріал належить до публіцистичного жанру – анонсу, який сповіщає по подію. Д. Січинський акцентує увагу читачів на особливостях музики опери, яка відзначається мелодійністю, ліричністю, хоча не бракує драматичних номерів. Ця стаття є вартісним джерелом щодо висвітлення життєвого і творчого шляху директора театру «Руської Бесіди» М. Губчака.

Наступні газетні матеріали Д. Січинського містять жанрові особливості анонсу, в якому «завжди здійснюється акцент на кращих, найбільш вирашних сторонах пропонованого явища» [7; 66]. У дописі «Календар музичний на рік 1906» [12; 3] автор не тільки рекламує вихід у світ цього мистецького видання у видавництві «Станіславський Боян», але й звертає особливу увагу на публікування в ньому підручника з теорії музики «Короткий начерк гармонії і композиції» о. Віктора Матюка, який був першим українським підручником такого профілю [3; 17]. Представляючи найкращі сторони навчального видання, журналіст зазначає, що він призначений для диригентів хорів, народних учителів, учнів старших класів середніх шкіл. На думку Д. Січинського «о. Матюк вичерпав в своїм нарисі материял весь до гармонії належито і дуже совісно, і кожний, хто предмет сей після сего нарису докладно перестудіює, буде вповні підготовлений до дальшого студіювання музики на основі підручників писаних чито в німецькій, чи иншій мові» [12; 3].

Новий анонс галицького оглядача «Музичне видавництво «Станіславівського Бояна» [15; 3] представляє джерелознавчу цінність, оскільки виявляє діяльність започаткованого у 1902 р. Д. Січинським культурно-освітньої інституції. У двадцяти двох випусках «Музичної бібліотеки» було опубліковано твори українських композиторів, зокрема М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, М. Лисенка та інших тогочасних митців. Зазначений допис повідомляє про початок видання «Симфоній» М. Вербицького, які «спочивають в рукописах, і майже ніхто нічого про них не знає» [15; 3]. Даючи оцінку цьому мистецькому явищу, автор в газетному анонсі наголошує на виборі друкарської фірми «Breitkopf u Härtel» в Лейпцигу та друку українською та німецькими мовами, що дасть поштовх популяризації української музики в європейському просторі.

У черговому анонсі «Ізидор Воробкевич. 12 пісень на хор мужеский «а capella» [11; 3] публіцист інформує громадськість про новий збірник, який вийшов тиражем у двадцять другого випуску видавництва «Станіславського Бояна». Ці ноти, упорядковані Д. Січинським, стануть корисними «для всяких хорів мужеских, котрі в послідних часах як раз відчувають брак того рода музичного материялу» [11; 3]. Вартісним зауваженням митця є те, що всі рукописи-манускрипти С. Воробкевича ласкаво подарував станіславському видавництву син Е. Воробкевич.

Рецензією на «Сьпіваник. Школа народна, часть I, II, III, IV. Зібрав і уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайко» [19; 3] митець звертає увагу мистецьких кіл на появу дуже цінного підручника. Вказуючи на недостатній фаховий рівень вокального матеріалу у тогочасних шкільних читанках, Д. Січинський наголошує на професійному підборі пісень авторами в даному виданні. На думку журналіста головною ознакою дидактичного посібника є наскрізь продумане методичне упорядкування: від простого до складного. Запропоновані співочі взірці першої та другої частин є мелодійними і будуть виховувати любов «до співу, почування естетичні» [19; 3]. Автор зазначає, що наступні дві частини наповнені опрацюваннями народних пісень видатними композиторами В. Матюком, С. Воробкевичем, Ф. Колессою, А. Вахнянином. Підсумовуючи свої думки, публіцист пише: «Загалом сьпіваник о. В. Навроцького і В. Сайка є найліпшим з усіх дотеперішніх руських сьпіваників так з огляду на його вартість педагогічну і методичну, як також з уваги на його вартість артистичну» [19; 3].

Останнім дописом Д. Січинського на сторінках «Діла» стало повідомлення «Три коломийки на фортеп'яні, уложив Антон Кужела [професор музики Чернівецької семінарії]» [20; 3]. Цей пресовий матеріал анонсує вихід у світ нового нотного збірника. Рекламуючи музичне видання «Три коломийки» Антона Кужелі, автор до кращих сторін композицій відносить красоту мотивів, які є «всюди свіжі та оригінальні і дуже консеквентно переведені» [20; 3]. Про професіоналізм п'єс А. Кужелі Д. Січинський пише: «Коломийки сї писала фахова та вправна рука, уміючи погодити науку з оригінальністю; цілість робить дуже симпатичне та користне вражіннє, а вже найкористнійше в третій коломийці, котру сьміло назвати можу «концертовою» [20; 3]. У дописі журналіст звертає увагу піаністів на виконавські проблеми коломийок, зазначаючи, що «грати їх належить дуже докладно і педантично, (...) особливо там, де треба мьєлодию вишукати і замаркувати відповідно серед скомплікованих гармоній» [20; 3].

Висновки. Публіцистична діяльність Д. Січинського на шпальтах «Діла» висвітлювала важливі моменти культурно-освітнього життя Східної Галичини. Пресові матеріали журналіста належать до інформаційного (анонс, репортаж) та аналітичного (рецензія, огляд) різновидів музичної критики. Його дописи характеризують виступи визначних вокалістів С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Левицького, хорového колективу «Львівський Боян», репертуарний рівень аналізованих концертних програм, вихід у світ нових музичних видань і виконують пізнавальну, просвітницьку функції. Для публіцистичного стилю Д. Січинського характерним є документальність, інформативність, узагальненість. Критичний доробок Д. Січинського відображає еволюцію мистецько-освітніх процесів на шляху поступу становлення української культури.

Список використаної літератури

1. *Загайкевич М.* Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1960. 191 с.
2. *Зінкевич О., Чекан Ю.* Музична критика: теорія та методика: Навч. пос. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
3. *Івасейко С.* Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності. Стрий, 1992. 69 с.
4. *Кияновська Л.* Галицька музична культура XIX-XX ст.: Навч. пос. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
5. *Кобрин Н.* Галицька музична критика 20-30-х рр. XX ст. (за матеріалами українських періодичних видань). *Зб. пр. Наук.-дослідного центру періодики.* Львів, 2004. Вип. 12. С. 299-319.
6. *Курилович К.* Часопис «Діло» (Львів, 1880-1939 рр.): матеріали до бібліографістики. Т. 1: 1880-1889 рр. Дрогобич: Коло, 2015. 640 с.
7. *Курешева Т.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика. Уч. пос. Москва: Владос-Пресс, 2007. 296 с.
8. *Мазепа Л.* Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: Сполом, 2001. 280 с.
9. *Павлишин С.* Денис Січинський. Київ: Муз. Україна, 1980. 48 с.
10. *Съчинський Д.* Дня 16-го с. м. вѣдбувъся пращальный концертъ Саломеи Крушельницкой. *Діло.* 1895. Ч. 101. 8 (20) мая. С. 3.
11. *Січинський Д.* Изидор Воробкевич. 12 пісень на хор мужеский «а capella». *Діло.* 1906. Ч. 256. 28 падолиста (11 груд.). С. 3.
12. *Січинський Д.* Календар музичний на рік 1906. *Діло.* 1905. Ч. 200. 6(19) вересня. С. 3.
13. *Съчинський Д.* Концертъ «Зорѣ» на дохѣдь будовы власного дому.... *Діло.* 1895. Ч. 42. 22 лют. (6 марта). С. 3.
14. *Съчинський Д.* Концертъ п. Ник. Левицкого. *Діло.* 1895. Ч. 71. 29 марта (10 цвѣт.). С. 3.
15. *Січинський Д.* Музичне видавництво «Станіславівського Бояна». *Діло.* 1905. Ч. 279. 16(29) груд. С. 3.
16. *Съчинський Д.* Роковины Шевченковѣ у Львовѣ. *Діло.* 1895. Ч. 63. 18 (30) марта С. 2; Ч. 64. 20 марта (1 цвѣт.). С. 2.
17. *Січинський Д.* Рускій народний театр під управою п. М. Губчака, перебуваючий в Станіславові. *Діло.* 1902. Ч. 85. 17(30) цвѣт. С. 3.
18. *Січинський Д.* Солоспіви / упор. М. Логойда, вступ. ст. С. Павлишин. Львів, 1997. 48 с.
19. *Січинський Д.* Сьпіваник. Школа народна, часть I, II, III, IV. Зібрав і уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайко. *Діло.* 1907. Ч. 232. 28 жовт. С. 3.
20. *Січинський Д.* Три коломийки на фортеп'яні, уложив Антон Кужела [професор музики Чернівецької семінарії]. *Діло.* 1909. Ч. 179. 12(25) серп. С. 3.
21. *Січинський Д.* Фортеп'яні твори / ред.-упор. та автор вступ. ст. О. Німилевич. Дрогобич: Посвіт, 2007. 32 с.
22. *Січинський Д.* Хорові твори / упоряд. Г. Карась. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаніка, 2000. 91 с.
23. *Січинський Д.* «Христос родив ся» (коляди на різдво Христове) для фортеп'яно / ред.-упор. І. Новосядла, В. Дутчак. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаніка, 2012. 48 с.
24. *Соломія Крушельницька.* Спогади. Матеріали. Листувня. У 2 т. / Упорядк/ і приміт. М. Головащенко. Київ: Муз. Україна, 1979. Т. 2. 385 с.

References

1. *Zagajkevych M.* Muzyczne zhyttya Zaxidnoyi Ukrainy drugoyi polovyny XIX st. [Musical Life of Western Ukraine in the Second Half of the Nineteenth Century]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademiyi Nauk URSR, 1960. 191 p. [in Ukraine].
2. *Zinkevych O.* Chekan Y. Muzychna krytyka: teoriya ta metodyka: Navchalnyj posibnyk [Music Criticism: theory and technique]. Chernivci: Knygy-XXI, 2007. 424 p. [in Ukraine].
3. *Ivasejko S.* Viktor Matyuk. Z zhyttya i tvorchoyi diyalnosti [Victor Matyuk. From life and creative activity]. Strij, 1992. 69 p. [in Ukraine].
4. *Kyuanovska L.* Galyczka muzyczna kultura XIX-XX st.: Navchalnyj posibnyk. [Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries.]. Chernivci: Knygy-XXI, 2007. 424 p. [in Ukraine].
5. *Kobryn N.* Galyczka muzyczna krytyka 20-30-x rr. XX st. (za materialamy ukrajynskych periodychnych vydan) [Galician music criticism of the 20-30 s of the XX century. (based on materials of Ukrainian periodicals)]. Zbirnyk pracz Naukovo-doslidnogo centru periodyky. Lviv, 2004. Vyp. 12. pp. 299-319. [in Ukraine].
6. *Kurylyshyn K.* Chasopys «Dilo» (Lviv, 1880-1939 rr.): materialy do biobibliografistyky. [Magazine «Dilo» (Lviv, 1880-1939): materials for biobibliography]. T. 1: 1880-1889 rr. Drogobych: Kolo, 2015. 640 p. [in Ukraine].
7. *Kurusheva T.* Muzыkalnaya zhurnalystyka y muzykalnaya krytyka. Uchebnoe posobye. [Music journalism and music criticism]. Moskva: Vlados-Press, 2007. 296 p. [in Russia].

8. *Mazepa L.* Storinky muzycznego mynuloго Lvova (z neopublikovanogo). [Pages of Lviv's Music Past (Unpublished)]. Lviv: Spolom, 2001. 280 p. [in Ukraine].
9. *Pavlyshyn S.* Denys Sichynskij. [Denis Sichinsky]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1980. 48 p. [in Ukraine].
10. *Sŭchynskij D.* Dnya 16-go s. m. vŭdbuvъsya prashhalnyj koncertъ Salomey Krushelnyczkoy. [On the 16th day m. Salomei Krushelnyskys farewell concert is taking place]. *Dilo.* 1895. Ch. 101. 8 (20) maya. p. 3 [in Ukraine].
11. *Sichynskij D.* Izydor Vorobkevych. 12 pisen na xor muzheskij «a capella». [Isidore Vorobkevich. 12 songs on a male choir «a capella»]. *Dilo.* 1906. Ch. 256. 28 padolysta (11 grudnya). p. 3 [in Ukraine].
12. *Sichynskij D.* Kalyendar muzychnyj na rik 1906. [Music calendar for the year 1906]. *Dilo.* 1905. Ch. 200. 6(19) veresnya. p. 3 [in Ukraine].
13. *Sŭchynskij D.* Koncertъ «Zorъ» na doхŭdъ budovy vlasnogo domu... [Concert "Zori" on the Revenue of Building Your Own House....]. *Dilo.* 1895. Ch. 42. 22 lyutogo (6 marta). p. 3 [in Ukraine].
14. *Sŭchynskij D.* Koncertъ p. Nyk. Levyczkogo. [Concert by Nick. Levitsky]. *Dilo.* 1895. Ch. 71. 29 marta (10 czvѣtnya). p. 3 [in Ukraine].
15. *Sichynskij D.* Muzychne vydavnytstvo «Stanyslavivskogo Boyana». [«Stanislavsky Boyan» Music Publishing House.]. *Dilo.* 1905. Ch. 279. 16(29) grudnya. p. 3 [in Ukraine].
16. *Sŭchynskij D.* Rokovyny Shevchenkovъ u Lvovѣ. [Shevchenkov's Anniversary in Lviv]. *Dilo.* 1895. Ch. 63. 18 (30) marta S. 2.; Ch. 64. 20 marta (1 czvѣtnya). p. 2 [in Ukraine].
17. *Sichynskij D.* Ruskij narodnyj teatr pid upravoyu p. M. Gubchaka, perebuvayuchyj v Stanislavovi. [Ruskij National Theater under the authority of Mr. M. Hubchak, located in Stanislav]. *Dilo.* 1902. Ch. 85. 17(30) czvѣtnya. p. 3 [in Ukraine].
18. *Sichynskij D.* Solospivy [Singing] / upor. M. Logojda, vstup. st. S. Pavlyshyn. Lviv, 1997. 48 p. [in Ukraine].
19. *Sichynskij D.* Spivanyk. Shkola narodna, chast I, II, III, IV. Zibrav i ulozhyly o. Vasyl Navroczkij i Volodymyr Sajko. [Singer. People's School, Part I, II, III, IV. Collected and laid about. Vasily Navrotsky and Vladimir Saiko]. *Dilo.* 1907. Ch. 232. 28 zhovtnya. p. 3 [in Ukraine].
20. *Sichynskij D.* Try kolomyjky na fortepyan, ulozhyv Anton Kuzhela [profesor muzyky Cherniveczkoyi seminariyi]. [Three kolomyki on pianos, by Anton Kuzhela [professor of music at the Chernivtsi seminary]]. *Dilo.* 1909. Ch. 179. 12(25) serpnya. p. 3 [in Ukraine].
21. *Sichynskij D.* Fortepianni tvory [Piano works] / red.-upor. ta avtor vstup. ct. O. Nimylovych. Drohobych: Posvit, 2007. 32 p. [in Ukraine].
22. *Sichynskij D.* Xorovi tvory [Choral works] / upor. G. Karas. Ivano-Frankivsk: PNU im. V. Stefanyka, 2000. 91 p. [in Ukraine].
23. *Sichynskij D.* «Xrystos rodyvsya» (kolyady na rizdvo Xrystove) dlya fortepiano. [«Christ was born» for piano] / red.-upor. I. Novosyadla, V. Dutchak. Ivano-Frankivsk: PNU im. V. Stefanyka, 2012. 48 p. [in Ukraine].
24. *Solomiya Krushelnyczka.* Spogady. Materialy. Lystuvnnyia. U 2-ox tomax. [Solomiya Krushelnyska. Memoirs. Materials. Correspondence. In 2 volumes] / uporyadkuvannya i prymitky M. Golovashhenka. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1979. T. 2. 385 p. [in Ukraine].

ПУБЛИЦИСТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДЕНИСА СИЧИНСКОГО НА СТРАНИЦАХ ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ДЕЛО»

Молчко Ульяна Богдановна – доцент кафедры музыковедения и фортепиано,
Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Приведен обзор музыкально-критического наследия галицкого композитора Дениса Сичинского, что вышел на страницах «Дело». Рассмотрено тематику рецензий, в которых освещалось культурно-образовательная жизнь Восточной Галичины конца XIX начала XX века. Выяснено жанровый спектр прессовых материалов художника. Описаны творческие достижения украинских композиторов, выдающихся певцов С. Крушельницкой, О. Мишуги, М. Левицкого, хорового коллектива «Львовский Боян», дирижера О. Нижанковского, появление новых музыкальных изданий. Проанализированы особенности публицистического стиля журналиста. Исследовано источниковедческую ценность, познавательную и просветительно-воспитательную функции газетных публикаций Д. Сичинского.

Ключевые слова: Д. Сичинский, газета «Дело», музыкально-критическая публицистика, рецензия, репортаж, анонс.

PUBLICIST ACTIVITY OF DENYS SICHYNSKYI IN THE DAILY NEWSPAPER «DILO»

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art,
Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The review of musical and critical works of the Galician composer Denys Sichynskyy that were published in the newspaper «Dilo» is provided. The themes of criticism concerning the cultural and educational life of the Eastern Galicia at the end of XIX – beginning XX century have been studied. The range of genres of his works published in press has been identified. The description of the artistic achievements of Ukrainian composers, prominent singers among which S. Krushelnyska, O. Myshuha, M. Levytskyi, chorus «Lvivskiy Boian», conductor O. Nyzhankivskiy, and the establishment of new music publications is provided. The peculiarities of the publicist style of the journalist have been analysed. The source study value, the cognitive and educational functions of the publications by D. Sichynskyy in the press has been studied.

Key words: D. Sichynskyy, the newspaper «Dilo», musical and critical publicism, review, reportage, announcement.

UDC 784:821.161.2'1

PUBLICIST ACTIVITY OF DENYS SICHYNSKYI IN THE DAILY NEWSPAPER «DILLO»**Molchko Ulyana** – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim is to review the works printed in press of D. Sichynskyi, published in a Lviv daily newspaper «Dilo», to draw the attention of the elite in the spheres of art and education to the musical and critical works of the Galician composer; to analyse the thematic range of the publications, the genre range of the newspaper materials, author's publicist style and to introduce it to the scientific and educational and social **and artistic discourse**.

Research methodology. Nineteen resources have been used in this article. The author of the study draws upon the scientific works concerning the biography and works of the composer D. Sichynskyi, the source materials from a periodical «Dilo», in particular, the musical and critical articles of the Galician publicist and the thematic publications on musical journalism.

Novelty. Basing on the musicological study the themes of the publications by D. Sichynskyi in the newspaper «Dilo» concerning the important moments of the concert and cultural and educational life of the Eastern Galychyna at the end of XIX – beginning of XX centuries have been established. The artistic achievements of Ukrainian composers, prominent singers, choirs have been analysed. The analysis of the new musical publications is provided. The informational (announcement, reportage) and analytical (review, criticism) types of publishing materials of the Galician critic that perform the educational and enlightening functions are described. The studied peculiarities of the publishing materials prove that the publicist works of D. Sichynskyi reflect the evolution of the artistic and publishing processes in the course of development of Ukrainian culture.

The practical significance. The article is a good source for the scholars studying the development of the Galician culture at the end of XIX – beginning of XX centuries in the course of their professional growth in the realm of the musical art.

Key word: D. Sichynskyi, the newspaper «Dilo», musical and critical publicism, review, reportage, announcement.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 7.05:62:94:378.093.5

ВХУТЕМАС У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

Вергунова Наталя Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківський національний університет міського господарства ім. А. Н. Бекетова, м. Харків
orcid.org/0000-0002-8470-7956
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.183
n.vergunova@gmail.com

Розглянуто питання про вплив першої в країні «дизайнерської школи» – Вищих державних художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС) на формування дизайну на пострадянському просторі. Охарактеризовано структурне розділення ВХУТЕМАСу, розглянуто смислове наповнення його підготовчої та виховної концепції з точки зору деяких теоретиків того часу, а також їх спроби у пошуку синтезу між мистецтвом, працею і виробленою продукцією. Всі ці процеси знаходять відображення у «виробничому мистецтві», що може вважатися своєрідним протодизайном ХХІ століття.

Ключові слова: вищі державні художньо-технічні майстерні, конструктивізм, виробниче мистецтво.

Постановка проблеми. 20-ті роки минулого століття є періодом, на який припадає початок формування дизайну на наших територіях, тоді «виробничого мистецтва». Неоднозначні та суперечливі події того часу потребують додаткового уточнення з урахуванням фактологічних даних, оскільки вони є істотною складовою у формуванні концепції нових відносин мистецтва і виробництва: її ідейного насичення та функціонального призначення. Багатозначним явищем у цьому процесі є організація Вищих державних художньо-технічних майстерень (ВХУТЕМАС), як першого в країні закладу вищої освіти з підготовки майбутніх творців нового побуту, сьогодні дизайнерів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Явища, що супроводжували процес становлення ВХУТЕМАСу, можна простежити в статтях наступних митців і дослідників: Н. Чужака [9], І. Карасик та М. Пуніна [5], В. Степанової [1], С. Хан-Магомедова [7, 8], О. Гана [2] та ін. Їхні дослідження дозволяють по-новому поглянути на процеси, що відбувалися тоді з огляду на соціально-економічні та культурні формації, властиві тому часу.

Мета дослідження полягає у виявленні впливу ВХУТЕМАСу на «виробниче мистецтво», що може вважатися своєрідним протодизайном ХХІ ст., розглянути особливості становлення і розвитку цього процесу з позицій історичного обґрунтування.

Вклад основного матеріалу дослідження. Ідеями конструктивізму був пронизаний весь культурний

простір того часу. Крім створення нових речей (=дизайну), ці форми і підходи можна було спостерігати в архітектурі, графіці, фото і кіномистецтві, театрі. Внаслідок творчих пошуків та тодішніх виробничих реалій була створена перша в країні «дизайнерська школа» – Вищі державні художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС). У 1918 р. Строгановське училище перейменовано в «Перші Вільні державні художні майстерні», де працювали такі майстри, як С. Малютін, К. Коровін, Я. Архіпов, І. Машков, П. Кузнецов, П. Кончаловський, Р. Фальк; скульптори С. Коненков, С. Волнухін, Б. Корольов. Реалізуючи комплекс заходів, що мають на меті створення і розвиток художньої культури країни, в 1921 р. на основі цих майстерень і створений ВХУТЕМАС.

Слід зазначити, що ідеологи революційних відносин мистецтва і виробництва майже одразу закликали до формування необхідної навчальної бази. Так, у 1918 р. О. Брік, у своїй статті «Мистецтво Комуни», наголошував: «Треба негайно організувати інститути матеріальної культури, де художники готувалися б до роботи над створенням нових речей пролетарського побуту, де б вироблялися типи цих речей, цих майбутніх творів мистецтва» [9; 826].

У концепції ВХУТЕМАСу, що ставили перед собою теоретики конструктивізму, була закладена нова, революційна ідея: готувати не художників-живописців, а художників широкого профілю, пов'язаних із новим життям країни, в першу чергу, промисловістю; людей, здатних брати активну участь у розвитку «революційної» культури. Іншими словами, оперуючи сучасною термінологією, мова йшла і про підготовку дизайнерів. При цьому дизайнерів досить широкого профілю, які могли б допомогти зароджуваній промисловості в створенні естетично грамотних і функціонально виправданих об'єктів «нового побуту» – від первинної задумки до реального втілення.

Ця ідея виражена в системі навчання та в самій структурі ВХУТЕМАСу – з перших підготовчих та до старших курсів. У ньому було вісім факультетів: архітектурний, текстильний, керамічний, деревообробний, металообробний, скульптурний, графічний і живописний, що включав монументальне і театральне-декораційне мистецтво.

Тобто половина студентів вивчала «чисте мистецтво», а інша половина займалася промисловим мистецтвом. Перші два роки студенти навчалися на підготовчому відділенні, де вивчали суспільні дисципліни, а також професійно-орієнтовані предмети: перспективу, анатомію, малюнок, живопис, кольорознавство та ін. Це відділення було пропедевтичним і навчало студентів закономірностям композиції і розумінню форми, давало загальну художню підготовку, необхідну для подальшої роботи в будь-якій обраній ними спеціальності живописця, скульптора, промислового художника, кераміста або театрального декоратора.

Виставка про звітну річну роботу студентів металообробного факультету дозволила виявити два основних принципи прояви конструктивізму в навчальному середовищі ВХУТЕМАСу. Перший принцип полягає в превалюванні утилітарного змісту об'єкта над його естетичним змістоутворенням, коли в проектному процесі студент виходить не із задалегідь з'ясованої, «художньої» форми предмета, а коли форма є результатом вирішення основного завдання. Другий принцип полягав у безпосередній постановці завдання, а саме в проектному рішенні динамічних речей:

- об'єкти, для яких стан руху є функціональним (рухома книжкова вітрина, що демонструє книги);
- об'єкти, що компактно складаються і розкладаються (складне ліжко);
- багатофункціональні, трансформовані об'єкти (ліжко і креслярський стіл, крісло та ліжко) [1; 53-56].

Усе це показово для розуміння процесу становлення професії, складності у визначенні суті художника та його творчості у виробництві. З одного боку, необхідність участі художників у процесі розробки (проектуванні) «нових речей для нового побуту» [1; 53] є очевидною. Але художник, перш за все, творець прекрасного, в тій чи іншій мірі – естет, і саме цей досвід необхідний промисловості. У той же час ця виставка є першим проривом «конструктивістської молоді в боротьбі з естетичною заразою» [1; 53], як відзначала радянська художниця і активна учасниця тих подій В. Степанова.

З іншого боку, мова йде про створення нового художнього стилю, але при цьому не враховується, що будь-який стиль, як правило, визначається саме декоративними прийомами та елементами, характерними саме йому, вони створюють ту неповторну відмінність у стилях, названих тоді «естетичною заразою».

Свого часу О. Родченко та В. Степанова, спільно з В. Кандинським, К. Малевичем, Ель Лисицьким, В. Татліном та О. Ганом, що входили до московської групи супрематистів, проголосили застарілою «будь-яку конкретність художніх форм» [4; 30] і оголосили про перехід до безпредметності, називаючи її новим етапом в мистецтві. У своїх роботах – «Чорне на чорному» (Родченко, 1919 р.), «Безпредметна композиція» (Степанова, 1919-1920 рр.), «Сірий Овал» (Кандинський, 1917 р.), «Чорний квадрат» (Малевич, 1915 р.), «Контр-рельєф» (Татлін, 1916 р.), «Ось два квадрата» (Ель Лисицький, 1920 р.), «Страва Конструктивізм» (Ган) – вони експериментували з кольором, композицією і формою. Але при

цьому вони чітко розуміли, що та «безпредметність», формуванням якої вони посилено займаються, не має того практичного сенсу, що необхідний їх сучасникам, тому паралельно вони займаються проектною діяльністю зі створення предметної культури «нового побуту», конкретними технічними моделями, що називалися тоді об'ємно-просторовими конструкціями (наприклад, Летатлін) або архітектурними об'єктами (Вежа III Комуністичного інтернаціоналу).

Останній – проект монументального пам'ятника, присвяченого III Інтернаціоналу, розроблений архітектором Володимиром Євграфовичем Татліним (1885-1953 рр.). Будівництво вежі-монумента планувалося здійснити в Петрограді-Ленінграді, після перемоги Жовтневої революції 1917 р. Залізний грандіозний монумент призначався для вищих органів всесвітньої робітничо-селянської влади (Комінтерну), яким пропонувалося розміститися в семиповерхових обертових будівлях.

Мистецтвознавець М. Пунін, який працював разом із В. Татліним над проектом пам'ятника також називає Й. Меєрзона, М. Виноградова та Т. Шапіро, які об'єдналися в «Творчий Колектив» та допомогли детально проробити проект В. Татліна, а пізніше побудували модель цієї вежі. Основна ідея цього проекту складається на основі органічного синтезу архітектурних, скульптурних і живописних принципів. Проектне рішення вежі спрямоване на те, щоб покласти початок новому типу монументальних споруд, що поєднують в собі художню та утилітарну форму. Відповідно до цього проект пам'ятника являє собою три великих скляних приміщення, зведених за складною системою вертикальних стрижнів та спіралей. Внутрішні приміщення розташовані одне над одним та укладені в різні гармонійно пов'язані форми [6; 2].

Слід зазначити, що постійні пошуки від безпредметної творчості до конкретних об'єктів, обумовлені двома основними причинами: явною відірваністю «безпредметників» від сучасного та вируючого революційного життя з одного боку, та їх пристрасним бажанням повнокровно брати участь у цьому процесі, з іншого. Часи «безпредметних» робіт для цих митців, можна розглядати, як своєрідний творчий досвід, заперечення якого стало необхідною і достатньою умовою для переходу до «нових предметів нового світу». Підсумком цього заперечення можна вважати ідеї конструктивізму.

У ВХУТЕМАСі викладали різні за своїм творчим складом і професійними пристрастями художники. На «мальовничому» факультеті, організованому за принципом персональних майстерень, викладали Д. Кардовський, І. Машков, С. Малютін, Д. Штеренберг, П. Кончаловський (асистентом був О. Осмеркин), Р. Фальк (декан живописного факультету), А. Архіпов і О. Шевченко. Монументальне відділення очолював М. Чернишов, декоративне А. Ленгулов і І. Рабинович [3]. Таким чином, у системі ВХУТЕМАСа перетиналися і поєднувалися різні напрями, різні творчі методи: студент не був обмежений рамками якоїсь певної художньої манери.

Одним із відомих випускників ВХУТЕМАСу був Яків Георгійович Чернихів (1889–1951 р.), який народився в Павлограді (Катеринославська губернія, нині Дніпропетровська обл.). Приєднавшись до руху конструктивізму в другій пол. 1920-х років, Чернихів став відомий своїми книгами архітектурних фантазій: «Основи сучасної архітектури» (1929–1930 рр.), «Конструкції архітектурних і машинних форм» (1931 р.), «Архітектурні фантазії. 101 композиція» (1933 р.). Він був однією з найяскравіших творчих постатей радянської архітектури першої пол. XX ст. На той час його фантазії вважалися утопічними, але саме з їх утопічної універсальності вийшло багато того, що існує сьогодні в світовій архітектурній практиці [7; 546].

У 1923 р. викладачами ВХУТЕМАСу (архітекторами М. Ладовским, М. Докучаєвим, О. Рухлядевим, Ель Лисицьким, художниками О. Родченко, Б. Корольовим, інженером А. Лолейтом та іншими) створено об'єднання архітекторів, інженерів і художників – «АСНОВА» (Асоціація нових архітекторів). Члени «АСНОВА» висували ідею створення якісно нової архітектури на базі синтезу пластичних мистецтв – в архітектуру вводиться нова символіка, революційні гасла і тому подібні декори, виконані засобами скульптури, живопису та декоративних мистецтв. Члени асоціації займалися проблемами створення нової, емоційно-насиченої архітектурної форми на основі новітніх будівельних матеріалів та конструкцій, з урахуванням об'єктивних закономірностей сприйняття людиною об'єму, простору та кольору. Вони виконали чимало замовлених конкурсних проектів, відзначених нагородами на Міжнародній виставці декоративних мистецтв і художньої промисловості, що відбулася в 1925 році в Парижі. За їхніми проектами побудовано низку будівель і споруд, зокрема, Театр масового музичного дійства в Харкові. У 1930 р. АСНОВА увійшла до Московського відділення Всесоюзного архітектурного наукового товариства [8; 350].

Висновки. У світовій історії прийнято виділяти дві основні Школи дизайну: радянський ВХУТЕМАС та німецький БАУХАУЗ (нім. Bauhaus, Hochschule für Bau und Gestaltung – Вища школа будівництва і художнього конструювання, або Staatliches Bauhaus, 1919–1933). Саме ці Школи зробили пропедевтику базовими знаннями світової дизайнерської освіти XX ст. Її суть у дизайні умовно можна звести до двох принципових моментів: уміння розчленовувати будь-яку форму на геометричні першоелементи, а життя на функціональні процеси. Її головним гаслом виступала формула: бачити просте в складному. Так чи інакше, в основі всіх інших шкіл дизайну лежать ці освітні концепції. Так було раніше, так є зараз і так, по всій

ймовірності, буде і в майбутньому. І в цьому є стильотвірний феномен ХХ ст., що вплинув на діяльність усіх дизайнерів загалом, та дизайнерів пострадянського простору, зокрема. Більш того, і всі, без винятку, молоді дизайнери, які з'явилися на світ у незалежних державах після розвалу СРСР, вільно (на інтуїтивному рівні – ми живемо в світі однакових образів) чи не вільно (проходили навчання в школах, методологічна база яких формувалась за часів тієї епохи) сповідують той же стильотвірний феномен, тільки вже на новому етапі.

Подальше дослідження планується направити на уточнення методологічної бази ВХУТЕМАСу, практичних завдань по формуванню окремих об'єктів дизайну.

Список використаної літератури

1. *Варст. О* работах конструктивистской молодежи. *Левый фронт искусств*. Москва: ЛЕФ, 1923. №3. 194 с.
2. *Ган А. М.* Конструктивизм. Тверь : Тверское узд-во, 1922. 72 с.
3. *Гончаров А. Д.* Воспоминания и записи. URL: <http://www.a-goncharov.ru/article/15.html> (Дата звернення: 7.10.2019).
4. *Заламбани М.* Искусство в производстве. *Авангард и революция в Советской россии 20-х годов*. Москва : Наследие, 2003. 240 с.
5. *Карасик И., Пунин Н.* Новое искусство. Искусство ХХ века. *Вопросы отечественного и зарубежного искусства*. Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. ун-т, 1996. Вып.5. С.57-68
6. *Пунин Н. Н.* Памятник III Интернационала. Петербург : Изд. Отдела изобразительных искусств Н. К. П., 1920. 5 с.
7. *Хан-Магомедов С.* Архитектура советского авангарда. В 2кн. Кн.1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. Москва : Стройиздат, 1996. 709 с.
8. *Хан-Магомедов С.* Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 2: Социальные проблемы. Москва : Стройиздат, 2001. 712 с.
9. *Чужак Н.* Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня). *Левый фронт искусств*. Москва : ЛЕФ, 1923. №1. 255 с.

References

1. *Varst.* (1923). O rabotakh konstruktivistskoy molodezhi. *Levy front iskusstv*, 3 [in Russian].
2. *Gan A.* (1922). Constructivism. Tver [in Russian].
3. *Goncharov A.* Vospominaniya i zapisi. URL: <http://www.a-goncharov.ru/article/15.html> (Last accessed: 7.10.2019).
4. *Zalambani M.* (2003). Iskusstvo v proizvodstve. Avangard i revolyutsiya v Sovetskoy rossii 20-kh godov. Moscow [in Russian].
5. *Karasyk Y., Punyn N.* (1996). Novee yskusstvo. Yskusstvo XX veka. *Voprosy otechestvennogo y zarubezhnogo yskusstva*, 5 [in Russian].
6. *Punin N.* (1920). Monument of the Third International. Peterburg [in Russian].
7. *Khan-Magomedov S.* (1996). Architecture of the Soviet avant-garde. Problems of shaping. Masters and currents. Moscow: Stroyizdat [in Russian].
8. *Khan-Magomedov S.* (2001). Architecture of the Soviet avant-garde. Social problems. Moscow: Stroyizdat [in Russian].
9. *Chuzhak N.* (1923). Pod znakom zhyznestroenyja (opyt osoznanyja yskusstva dnja). *Levy front iskusstv*, 1 [in Russian].

ВХУТЕМАС В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ ДИЗАЙНА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Вергунова Наталья Сергеевна – кандидат искусствоведения,
доцент, Харьковский национальный университет
городского хозяйства им. А. Н. Бекетова,
г. Харьков

Рассмотрены вопросы о влиянии первой в стране «дизайнерской школы» – Высших государственных художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) на формирование дизайна на постсоветском пространстве. Охарактеризовано структурное разделение ВХУТЕМАСа, рассмотрено смысловое наполнение его подготовительной и воспитательной концепции с точки зрения некоторых теоретиков того времени, а также их попытки в поиске синтеза между искусством, трудом и произведенной продукцией. Все эти процессы находят отражение в «производственном искусстве», которое может считаться своеобразным протодизайном XXI века.

Ключевые слова: высшие государственные художественно-технические мастерские, конструктивизм, производственное искусство.

VKHUTEMAS IN THE PROCESS OF FORMING DESIGN IN THE POST-SOVIET SPACE

Vergunova Natalia – PhD, associate professor,
O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

The article presents the influence of the first «design school» – Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS) on the formation of design in the post-Soviet space. The structure of VKHUTEMAS is also presented, the semantic content of its

preparatory and educational concept from the point of view of some theorists of that time is considered, as well as their attempts to find a synthesis between art, labor and manufactured products. All these processes are reflected in the «industrial art», which can be considered as a kind of proto-design of the XXI century.

Key words: higher art and technical studios, constructivism, industrial art.

UDC 7.05:62]:94:378.093.5

VKHUTEMAS IN THE PROCESS OF FORMING DESIGN IN THE POST-SOVIET SPACE

Vergunova Natalia – PhD, associate professor,

O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv

The aim of this paper is to identify the influence of VKHUTEMAS on «industrial art», which can be considered as a proto-design of the XXI century, to consider the peculiarities of formation and development of this process from the standpoint of historical justification.

Research methodology is in applying a set of general scientific methods (historical-comparative and chronological, a method of terminological analysis), which helped to identify and consider historical interpretations of industrial art, constructivism and other important concepts of design formation.

Results. It has been found that the Soviet VKHUTEMAS as well as the German Bauhaus formed the basic knowledge of design and gave it full priority in design education of the XX century. There are two fundamental moments: the ability to dismember any shape into geometric first elements, and life into functional processes, in other words – to see simple in difficult. These educational concepts are still at the heart of all other design schools. And this is a stylistic phenomenon of the XX century that influenced the work of all designers in general, and designers of the post-Soviet space, in particular. Moreover, young designers either freely (we live in a world of identical images) or not freely (were trained in schools which methodological basis formed during the times of that era) profess the same stylistic phenomenon, only at a new stage.

Novelty. The scientific novelty of the study is to broaden the understanding of complex historical and terminological aspects of design formation within post-Soviet territory.

The practical significance. The results of the research can be used in project activities of designers, for a more systematic and effective organization of creative process.

Key words: higher art and technical studios, constructivism, industrial art.

Надійшла до редакції 21.10.2019 р.

UDC 793.3:792.82.071.2

NEW FEATURES OF ARTISTIC LANGUAGE OF CLASSICAL DANCE IN 20-30 OF XX CENTURY AS CHOREOGRAPHERS' SEARCH RESULTS

Markevych Larysa – Lecturer in Choreography,

Rivne State University of Humanities, Rivne

orcid.org/0000-0001-7224-7756

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.185

lm_dance@ukr.net

The peculiarities of the new artistic techniques in the Ukrainian ballet theater in 20-30's of XX century have been analyzed under the influence of the historical, the socio-political, and the psychological changes in the society. It also has been emphasized on the creativity of the generation of choreographers-innovators and experimenters (M. Foregger, K. Goleizovski, A. Balanchivadze, V. Verhovynets).

Key words: artistic and aesthetic canons, urban dance, Ukrainian ballet performance, classical heritage, choreographer's style.

The relevance of the problem. The Ukrainian choreographic culture of XX century was determined by the dynamism of the social and the spiritual processes of the historical era, which began during World War I. The fast-paced, the dynamic era required the latest techniques of artistic analysis, without seeing the ability to be known through the obvious, it needed a «cut» of what was seen and its radical modification. Waves of historical, socio-political, psychological changes led to the emergence of a large number of artistic trends and schools, the diversity of artistic activity was connected with the intellectuals' issue of «new life», new Soviet reality.

The analysis of recent research and publications. This issue is studied in a considerable amount of specialized literature, the authors of which determine the fundamentals of the national choreographic art. The profound research of the previous century is given in the studies of M. Pogrebniak [11], N. Semenova [12], M. Tatarenko [18], D. Sharykov [26] who have analyzed the situation in the artistic practice. These materials are aimed at identifying specific features of the cultural space of the chosen period. There are other publications whose authors try to identify the specific signs of creative activity of the prominent figures of the Ukrainian choreography. However, this issue is still under the study.

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the refutation of classical heritage in the choreographers' searches, which is based on the principle of heritability and tradition in 20-30's of the twentieth century.

Summary of the study. The foundation of the new musical and the theatrical art was accompanied by a number of topical questions, which appeared before the creators of the Ukrainian Ballet Theater and all Soviet choreography. The most controversial issue was the attitude to the classical heritage. Focusing on the European avant-garde, which uncompromisingly denied the imitation and the tradition of artistic creativity and introduced the continuous renewal of artistic and aesthetic canons, a new generation of young artists who professed Ukraine's orientation to Europe appeared [10, p. 63].

The issues of ballet development worried not only ballet dancers and artists, but opera and dramatic theaters' performers as well. In order to deny the national choreographic heritage, «proletarian culture workers and vulgar sociologists», denying the national choreographic heritage, with extreme persistence obliged to eliminate classical ballet and its school, supposedly capable of «reflecting» only the feelings and the tastes of courtly aristocracy and bourgeoisie. Various «innovators» and experimenters proposed to replace the classical dance with «theatrical» acrobatics and physical education, spectacular «machine dances», free rhythm-plasticity and imitation of household movements [14, p. 10–14].

Director, choreographer, theater artist, theatrical publicist M. Foregger (1892–1939) confirmed that «life creates sidewalk dancing, fast cars, pays tribute to the perfect work of cars, the dynamics of human crowds, the grandeur of skyscrapers», calls a contemporary «urban» dance to the stage. From his point of view the most operative in the struggle for the new life could be the light theatrical genres (first of all – the music hall), which draw its history from the same playful, boisterous spectacles, which, according to Foregger, was destined during the years of «the destruction of obsolete values and the strengthening of the foundations of the new culture to give a rest and have fun, interweaving callings and instructions into a clown's puns» [21, p. 6].

Having analyzed the expressive means of Foregger as a director and a choreographer, P. Markov states: «His actors are acrobatic, he builds an acting game as a combination of sharp, diverse and unexpected techniques. He fills performances with singing couplets and dances. He constructs the play in the same way as most modern masters of the stage – with movement», «<...> he spies movement and dance in the modern street» [9, p. 308-309]. A. Abramov wrote: «There is much talk about eccentricity now, but in fact only Foregger approved it as the self-valuable and the self-sufficient factor» [1, p. 16].

The historical significance of Foregger's choreographic experiments was the invention of the eccentrically hyperbolized movement, the master of an eccentric-weird, justifiably bold artistic language. The metaphorical and sharpness of the plasticity in a role become the leading features of eccentric theater: «In countless acting workshops days and nights in sweat of their forehead students learn to be body technicians, acrobats who can run, jump, climb, rollover ...» [7, p. 6].

M. Foregger, aspiring to «organize the staff of strong, agile and joyful dancers, actors of the future days», founded a system of physical training «and fiat training» (the combination of R. Laban's theory and «Meierhold's biomechanics»). However, Foregger did not deny the benefits of classical training, only strongly opposed to the aestheticism of classical ballet» [22, p. 35].

The choreographer's imaginative vision and the use of new expressive choreographic means resulted from the events of the time in which the rejection of the aesthetic norms formed through the prism of ideology justifies eccentric, sometimes meaningless ideas in the artistic space, but negates the attention to the national component of art.

Being influenced by those moods, choreographer K. Goleizovski (1892–1970), who, convinced that the «proletarian art of dance» needed new «building materials», not similar to the classics, created the direction of his own ballet-style with emphasized external appearance of artists, desire to strike with unexpected actions and the specific choreographic attitude towards the performers as material from which living sculptures can be made, to form a bizarre «knit» of plasticity [5, p. 8].

Increasing the importance of the author's choreographic language, K. Goleizovski did not abandon the system of classical ballet, considered it the fundamentals of the choreographic professionalism. Seeing the essence of his creative pursuits in the realization of the «great choreographic revolution», choreographer opposed the daily routine of the academic theater, which promoted and embodied the archaic theme and aesthetics of ballet. He thought that new subjects and images by means of the renewed artistic language should be embodied by the artists of academic ballet, «because the true mastery of pure dance – as K. Goleizovski called classical dance – is theirs» [5, p. 8].

Being interested in the idea of expressiveness and eroticism in instrumental-symphonic music, O. Scriabin created fantasy-sophisticated dance compositions. Not adopting choreographic and costume canons, he left his performers with a minimum of clothing, demonstrating how beautiful and expressive the naked body is. While

experimenting, K. Goleizovski created eccentric and logical movements, widely introduced acrobatic stunts into the dance, disrupting the regular systematic movement, and reinterpreted in a grotesque key the depicted feelings. Thus, M. Lvov wrote that «an unexpected function was added to the leg: to serve not as a support for the body, but as an independent expressive factor» in K. Goleizovski's performances. «To release the leg, the body is thrown to the ground or taken for support. The foot «gestures» through the interlacing of the hands and feet to produce new effects» [8, p. 6]. The choreographer used even a simple household step: the performer – L. Ivanova – came out of the right backstage and moved diagonally, stepping hard, as if under the weight of misery. Critics noted that in this dance «<...> two new techniques of great expressiveness were given.

The actress, conveyed feelings of horror, was moving in an emotional crescendo along a straight line from backstage to the ramp, at the last moment – apparently, the highest tension of feeling – unexpectedly, in a fast motion, turned her back on the viewer. And she froze for a moment. This made a great impression. And further in the finale the tension of emotion was perfectly conveyed by the silent cry of a wide open mouth» [25, p. 10]. Those new techniques for classical ballet were perfectly performed by a dancer who went through an academic school, who, according to opponents of the classical ballet (and there were a lot of them at that time), the body should be «tight».

New features of the artistic language of the classical dance began to be observed in the performances of Balanchivadze of that period (for example, two Ravel's waltzes from the cycle «Noble and sentimental»). A. Gvozdirov noticed «the ability to refresh a drawing of a dance with new lines, bright poses and unexpected, bold transitions» [4, p. 4]. So, even then there was strong evidence that the classical dance system provides the dancers with the necessary technical base and does not interfere with the perception of any other movement system. At the same time the choreographers were searching ways to enhance the expressiveness of the artistic language in the ballet performances. A. Slonimski believed that their reform of the classics was expressed in «the justification of body movements and the predominance of courageous, energetic intonations» [13, p. 70].

The artistic language of the classical dance was actively updated in the early twentieth century, but at that time the Ukrainian stage dance was only a component of a dramatic performance (in the plays of the First Stationary Ukrainian Theater by M. Sadovski), further determined by V. Verhovynets, who noted the urgency of creating of the national Ukrainian ballet. An outstanding choreographer wrote: «Our ballet, if it is destined to be born at any time, should be national, peculiar, and it will have such features when it enriches the wealth of the folk dance with its picturesque figures and broad, unlimited imagination of thoughts, and when it will be imbued with the spirit of cheerful dance songs full of energy, cheerfulness and unforgettable genuine entertainment of real folk life» [3, p. 28, 53].

In 1919 after the creation of the first Ukrainian opera and ballet troupe in Kyiv the Ukrainian stage dance also became an element of the musical virtuoso (dance scenes in the opera «Drowned» by M. Lysenko and «Halka» by S. Moniushko).

For creating of the original Ukrainian ballet performance there were not enough musical scores that would form the basis of a future work. The specific expressive means of the Ukrainian dance, which would make it possible to recreate folk life on the ballet stage, were not sufficiently developed yet in order to be combined organically with the basis of ballet – the language of the classical dance.

The theoretical work of V. Verkhovynets «Theory of Ukrainian Folk Dance» (1920) contributed to the development of the Ukrainian stage dance. The author considered the best examples, on the basis of which the complete theoretical concept of the classification of choreographic movements, their connection with music, directions of their theoretical and practical use (guide to choreographic works for P. Virski, V. Vronski, G. Berezova, etc.) were outlined.

Choreographer-folklorist V. Verhovynets insisted that a dance as an integral part of the folk life was developing in a close connection with a song: «A song and a dance are as a brother and a sister. As in a song there are jokes, gladness and people's sufferings, so in a dance and a play people express their feelings <...>» [3; 121].

Synthesis of the Ukrainian folk song and dance in the musical-dramatic performance formed the defining qualities of the future national ballet performance, its musical and choreographic artistic language: a) creation of musical scores on the basis of folk melodies, which are characterized by lyricism, reliance on national song and dance folklore, simplicity of the musical language; b) the use of the plots of songs as a literary basis, borrowing ideas from the works of the Ukrainian writers; c) gaining experience of using of folk dance on the stage, forming an arsenal of expressive means that enrich the ballet performance in dance fragments of opera performances.

A significant event in the development of the Ukrainian ballet art was the establishment of Opera and Ballet theaters in Kharkiv (1925), Kyiv and Odessa (1926).

The National Ballet Theater in XX century began an independent artistic life by performing Kharkiv ballet troupe of 50 artists in the final expanded dance performance «Hopak» in the opera «Sorochinski fair» by M. Musorgski (ballet master R. Balanotti with the participation of M. Sobolets and V. Verhovynets).

The ballet artists mastered the virtuoso technique of national folk-choreography and studied the features of the Ukrainian dance vocabulary under the direction of M. Sobol. The further development of the classical ballet canon in Ukraine is associated with the development of a wide range of classical heritage (from the premiere of the ballet by P. Tchaikovski «Swan Lake» on October 25, 1925) to the masterpieces of the national folk dance.

A. Vaganova emphasized concerning the discussion about the archaic nature and needlessness of ballet: «Anyone who asserts that the old classical ballet has already died and should be put to the «archive» and be forgotten, is deeply mistaken, because if our art is to reflect modern life, it still should not abandon the beautiful examples of the past» [2, p. 30].

The active development of the Ukrainian Soviet opera and ballet culture was continued in 1926 by the newly established collectives of Kyiv and Odessa theaters and the Union of State Ukrainian Opera Theaters, headed by J. Lapytski (artistic director of the Petrograd Musical Drama). Paying considerable attention to the formation of ballet troupes of all three opera theaters and focusing on the contemporary practice, M. Lapytski invited famous Moscow choreographers and artists on the positions of artistic directors and ballet masters. Kharkiv Ballet Company was headed by V. Riabtsev and A. Messerrer, Kyiv troupe by L. Zhukov and M. Reisen, and K. Goleizovski became the head of Odessa Ballet.

The purpose of such decision was to raise the level of the newborn ballet groups and to prepare artists to create original contemporary ballets, to perform works of the Ukrainian composer by talented and technically perfect teams. The interaction of aesthetic principles and traditions of two famous Russian ballet schools (Leningrad and Moscow) turned out in the performing skills of the generation of dancers, among whom O. Berg, K. Vasina, N. Vynogradova, L. Dolokhova, V. Dulenko, R. Zakharov, Yu. Kovaliev, G. Maslova, K. Muller, O. Sobol, M. Smyrnova, M. Smyrnov, G. Shtol, A. Yaryhina («Don Quixote» and «Baiderka» by L. Minkus, «Konyek-Gorbunok» by C. Puni, «Joseph the Beautiful», «In the Sun' rays», «Carnival» by S. Vasylenko, dance paintings for the opera «Prince Igor» by O. Borodin, «The vain warning» by P. Gertel, «Scheherazade» by M. Rymyski-Korsakov, etc.) [17, p. 47].

The combining of high classical traditions with the principles of folk and realism occurred in the first original ballet performances as a reflection of the leading tendencies of the formation of the Soviet ballet in the 20-30's of the XX century. Gradually the aesthetic norm has been specified in the Ukrainian art, in which the aesthetic idea plays an important function, but the ethno-protective, educational, national-patriotic ideas of the general concept still have a decisive influence on the figurative-emotional spectrum, artistic, and historical styles of these works. Due to the experience of the aesthetic function concentrating of the artistic concept of musical and choreographic works, it became possible to use the Ukrainian folk dance not only in dramatic and opera performances, but also to synthesize it with classical ones in ballet works. On the basis of the ballet classics, into which the Ukrainian folk dance breathed a vital stream, the new choreographic vocabulary emerged as the source of national ballet art.

With the aim of the harmonious combination in vocabulary and structural forms of national ballet of classical and folk dances choreographers tried to dramatize the folklore samples, complicating them with virtuoso elements of the classics. These searches were more effective: for the first time in the history of Ballet Theater the classical and the Ukrainian folk-stage choreography united, becoming the basis for the creation of the dance vocabulary of the national ballet performances.

Conclusions. The formation of the genre of the Ukrainian national ballet performance in the first decades of XX century as the special aesthetic and sign system was based on: a) assimilation of the European traditions of the classical ballet through its interconnections with the Russian ballet and the classical dance school; b) the integrated stylization of the Ukrainian folk dance in dramatic theater, ballet and opera performances as a «characteristic» dance, which served as the characteristic of the place of action in the form of divertissement; c) development of the centralized system of choreographic education; d) reformist tendencies in the theatrical art (K. Stanislavski's «method of experiencing», Meierhold's «method of pretending»), scientific understanding of choreography as a particular type of art (A. Volkonski, A. Duncan, B. Nizhynski, M. Fokin), canonization of the academic foundations of the classical dance (A. Vaganova) and the disclosing of the phenomenon of the Ukrainian folk dance (V. Verkhovynets).

The choreographic culture in Ukraine in the first decades of XX century began to move to the level of the world ballet, rethinking the style and nature of the Ukrainian folk choreography, which enriched the aesthetics of the academic classical school of performance. A solid foundation was laid for the further evolutionary transformation of the folk dance into the constructive component of the ballet genre, which marked the beginning of the formation of the national style, combining the best traditions of the classics and natural improvisational dynamics of folklore.

Список використаної літератури

1. *Абрамов А. И.* Впечатления. *Зрелища*. № 28. М., 1923. 40 с.
2. *Ваганова А.* Прекрасное прошлое. *Жизнь искусства*. № 7. 1925.
3. *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.
4. *Гвоздев А. А.* Молодой балет. *Жизнь искусства*. № 22. Спб., 1924. 30 с.
5. *Голейзовский К. Я.* О гротеске, чистом танце и балете. *Зрелища*. № 23. № 25. М., 1923. 40 с.
6. *Голейзовский К. Я. Касьян Г.:* Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы / Вступ. ст. Н. Черновой. Москва : Всеросс. театральное об-во, 1984. 576 с.
7. *Кумейко Е. Г.* Экцентризм и трюковой театр. *Зрелища*. № 21. М., 1923. 40 с.
8. *Львов Н. И.* Голейзовский и Лукин. *Эрмитаж*. № 17. П., 1922. 36 с.
9. *Марков П. О.* Новейшие театральные течения. *О театре*. Т. 1. Москва : Искусство, 1974. 403 с.
10. *Медникова Г. С.* Украинская и зарубежная культура XX века : Уч. пос. Киев : Знание, 2002. 214 с.
11. *Погребняк М. М.* Неокласичний танець: генеза та його естетико-стильові особливості у театрі Джоржа Баланчина. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2013. Вип. 28. С. 128-137.
12. *Семенова Н. М.* Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. *Культура України : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2011. Вип. 35. С. 207-216.
13. *Слонимский Ю. Й.* Драматургия балетного театра XIX в. *Очерки. Либретто. Сценарии*. Москва : Искусство, 1977. 343 с.
14. *Станішевський Ю. О.* Український радянський балетний театр. Київ, 1975. С. 10-16.
15. *Станішевський Ю. О.* Хореографічне мистецтво. Київ : Рад. шк., 1969. 100 с.
16. *Станішевський Ю. О.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
17. *Станішевський Ю. О.* Український радянський балетний театр. Київ, 1975. 202 с.
18. *Татаренко М. Г.* Співпраця режисера та балетмейстера у процесі створення балетної вистави. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 32. С. 100-106.
19. *Туляцев А. А.* Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920-1940) : дис...канд. мист. : 17.00.02 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
20. *Турукіна А.* Специфика жанра безсюжетного балета в музыке XX века. *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*, 2005. Вип. 36. Кн. 1. С. 109-117.
21. *Фореггер Н. М.* Авангардное искусство и мюзик-холл. *Зрелища*. № 7. М., 1922. 40 с.
22. *Фореггер Н. М.* Ритм и культура танца. Опыт по поводу искусства танца. *Зрелища*. № 9. М., 1922. 40 с.
23. *Фриз П. І.* Особливості історичного розвитку української хореографічної культури. *Українська культура в контексті художньо-наукових досліджень та практичних реалій* : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : [б. в.], 2006. С. 125-127.
24. *Чепалов О. І.* Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру XX ст. : автореф. дис...д-ра мист. : 26.00.01. Харків : ХДАК, 2008. 32 с.
25. *Черепнин А. В.* Ленинградская молодежь. *Зрелища*. № 73. П., 1924. 33 с.
26. *Шариков Д. І.* Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Філософія балету та онтологія танцю*: монографія. Київ : КМУ, 2013. Ч. I. 204 с.: іл.

References

1. *Abramov A. Y.* Vpechatleniya. *Zrelyshcha*. № 28. М., 1923. 40 s.
2. *Vahanova A.* Prekrasnoe proshloe. *Zhyzn yskusstva*. № 7. 1925.
3. *Verkhovynets V. M.* Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. 5-te vyd., dop. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 150 s.
4. *Hvozdev A. A.* Molodoi balet. *Zhyzn yskusstva*. № 22. Spb., 1924. 30 s.
5. *Holeizovskyi K. Ya.* O hrotenske, chystom tantse y balete. *Zrelyshcha*. № 23. № 25. М., 1923. 40 s.
6. *Holeizovskyi K., Kasian H.:* Zhyzn y tvorchestvo. Staty, vospomynanyia, dokumenty / Vstup. st. N. Chernovoi. М. : Vseross. teatralnoe ob-vo, 1984. 576 s.
7. *Kumeiko E. H.* Ekscentryzm y triukovoi teatr. *Zrelyshcha*. № 21. М., 1923. 40 s.
8. *Lvov N. Y.* Holeizovskyi y Lukyn. *Ermytazh*. № 17. P., 1922. 36 s.
9. *Markov P. O.* Noveishye teatralnye techeniya. *O teatre*. Т. 1. М. : Yskusstvo, 1974. 403 s.
10. *Mednykova H. S.* Ukraynskaia y zarubezhnaia kultura XX veka : Uch. pos. Kyiv : Znanye, 2002. 214 s.
11. *Pohrebniak M. M.* Neoklasychnyi tanets: heneza ta yoho estetyko-stylovi osoblyvosti u teatri Dzhorzh Balyanchyna. *Visnyk KNUKіM. Seriia : Mystetstvoznnavstvo*. 2013. Vyp. 28. S. 128-137.
12. *Semenova N. M.* Fenomen ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy: analiz doslidzhen. *Kultura Ukrainy* : zb. nauk. pr. Kharkiv. derzh. akad. kultury, 2011. Vyp. 35. С. 207-216.
13. *Slonymskyi Yu. Y.* Dramaturhiya baletnoho teatra XIX v. Ocherky. Lybretto. Stsenaryy. Moskva : Yskusstvo, 1977. 343 s.
14. *Stanishevskiy Yu. O.* Ukrainskyi radianskyi baletnyi teatr. Kyiv, 1975. S. 10-16.
15. *Stanishevskiy Yu.* Khoreohrafichne mystetstvo. Kyiv : Rad. shk., 1969. 100 s.
16. *Stanishevskiy Yu. O.* Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv : Muz. Ukraina, 2002. 734 s.

17. *Stanishevskiy Yu. O.* Ukrainskiy radianskiy baletnyi teatr. Kyiv, 1975. 202 s.
18. *Tatarenko M. H.* Spivpratsia rezhysera ta baletmeistera u protsesi stvorennia baletnoi vystavy. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvovnavstvo.* 2015. Vyp. 32. S. 100–106.
19. *Tuliantsev A. A.* Tvorchy shliakh Dnipropetrovskoho robitnychoho opernoho teatru i problemy stanovlennia ukrainskoho operno-baletnoho mystetstva (1920-1940) : dys...kand. myst. : 17.00.02 / In-t mystetstvovnavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv, 2000. 192 s.
20. *Turukyna A.* Spetsyfyka zhanra bezsiuzhetnoho baleta v muzyke XX veka. *Nauk. visnyk Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho,* 2005. Vyp. 36. Kn. 1. S. 109–117.
21. *Forehher N. M.* Avanhardnoe yskusstvo y miuzyk-kholl. *Zrelyshcha.* № 7. M., 1922. 40 s.
22. *Forehher N. M.* Rytm y kultura tantsa. Opyty po povodu yskusstva tantsa. *Zrelyshcha.* № 9. M., 1922. 40 s.
23. *Fryz P. I.* Osoblyvosti istorychnoho rozvytku ukrainskoi khoreohrafichnoi kultury. *Ukrainska kultura v konteksti khudozhno-naukovykh doslidzhen ta praktychnykh realii* : zb. nauk. pr. za materialamy Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv : [b. v.], 2006. S. 125–127.
24. *Chepalov O. I.* Zhanrovo-stylova modyfikatsiia vystav zakhidnoievropeiskoho khoreohrafichnoho teatru XX st. : avtoref. dys...d-ra mystetstvovnavstva : 26.00.01. Kharkiv : KhDAK, 2008. 32 s.
25. *Cherepnyn A. V.* Lenynhradskaiia molodezh. *Zrelyshcha.* № 73. P., 1924. 33 s.
26. *Sharykov D. I.* Mystetstvovnavcha nauka khoreolohiia yak fenomen khudozhnoi kultury. *Filosofiia baletu ta ontolohiia tantsiu: monohrafiia.* Kyiv : KMU, 2013. Ch. I. 204 s.: il.

НОВІ РИСИ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В 20–30-х РОКАХ ХХ СТ. ЯК РЕЗУЛЬТАТ ТВОРЧОГО ПОШУКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Маркевич Лариса Анатоліївна – викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет,
м. Рівне

Аналізуються особливості розгортання процесів новітніх художніх прийомів в українському балетному театрі в 20-30 років ХХ століття під впливом історичних, соціально-політичних, психологічних змін у тогочасному суспільстві. Акцентується зразки творчості нової генерації балетмейстерів-новаторів й експериментаторів, зокрема М. Фореггера, К. Голейзовського, А. Баланчивадзе, В. Верховинця. Виявлено нові форми художньої інтерпретації балетних вистав.

Ключові слова: художньо-естетичні канони, урбаністичний танець, українська балетна вистава, класична спадщина, балетмейстерський стиль.

НОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В 20–30-х ГОДАХ ХХ СТ. КАК РЕЗУЛЬТАТ ТВОЧЕСКОГО ПОИСКА БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ

Маркевич Лариса Анатольевна – преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет,
г. Ривне

Раскрывается сценическая форма украинского хореографического искусства – балетный спектакль, который принадлежит к театральным жанрам, обеспечивающим национально-историческую специфику развитию украинской культуры. Обосновывается тесная взаимосвязь академических жанрово-стилевых процессов с фольклорной средой. Акцентуется на том, что в сценическом измерении такая специфика приобрела особенное, а временами и определяющее значение, в том числе и в сфере оперно-балетной композиторской и балетмейстерской практики в ХХ ст., когда на фоне определенного эстетического и стилистического подъема национальный эволюционный процесс художественного синтеза фольклорно-академической традиции в украинском балетном спектакле обогащается мощными стилиевыми импульсами общеевропейского происхождения, в дальнейшем объединяясь с принципами неофольклорного мышления.

Ключевые слова: художественно-эстетические каноны, урбанистический танец, украинский балетный спектакль, классическое наследие, балетмейстерский стиль.

УДК 793.3:792.82.071.2

НОВІ РИСИ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В 20–30-х РОКАХ ХХ СТ. ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПОШУКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ

Маркевич Лариса Анатоліївна – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Актуальність проблеми. Українську хореографічну культуру ХХ ст. визначав динамізм соціальних та духовних процесів історичної епохи. Швидкоплинна, динамічна ера вимагала новітніх прийомів художнього аналізу, потребувала «розрізу» баченого та його кардинального видозмінення. Утім, питання розвитку балету, а саме: прагнення запобігти вітчизняній хореографічній спадку і пошуки балетмейстерів у царині створення нових виразних засобів у хореографії, залишається недостатньо дослідженим.

Мета статті – виявити особливості процесу спростування класичної спадщини в балетмейстерських пошуках, який базується на принципі наслідувальності і традиційності в 20–30 рр. ХХ ст.

Презентація дослідницького матеріалу. Висвітлюється сценічна форма українського хореографічного мистецтва – балетна вистава. Обґрунтовується взаємозв'язок академічних жанрово-стильових процесів із фольклорним середовищем. Наголошується, що в сценічному вимірі специфіка балетного жанру набула особливого, а часом і вирішального значення, зокрема в сфері оперно-балетної композиторської та балетмейстерської практики в ХХ ст. на тлі відчутного естетичного й стилістичного піднесення національного еволюційного процесу художнього синтезування. Саме фольклорно-академічні традиції в українській балетній виставі, що збагатилися могутніми стильовими імпульсами загальноєвропейського походження, а в подальшому поєднуючись із принципами неофольклорного мислення допомогли сформувати національний стилістичний канон. Наведено огляд питань розвитку балету, а саме прагнення «пролеткультівців» та соціологів заперечити вітчизняний хореографічний спадок і спроби ліквідувати класичний балет та його школу як таку, що здатна «віддзеркалювати» лише почуття й смаки придворної аристократії та буржуазії, а не реалії часу.

Ключові слова: художньо-естетичні канони, урбаністичний танець, українська балетна вистава, класична спадщина, балетмейстерський стиль.

Надійшла до редакції 2.04.2019 р.

УДК 792.82:7.072.3

КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТНОЇ КЛАСИКИ ДРУГОЇ ПОЛ. 1920 – ПЕРШОЇ ПОЛ. 1930-х РОКІВ

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-7892-337X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.186
alinakukim@ukr.net

З'ясовується роль критичного дискурсу у формуванні явища «радянський класичний балет». Зауважена можливість виокремити дві стратегії щодо інтерпретації класичної балетної спадщини у радянському балеті – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій. Використання класичної спадщини у владних цілях, наповнення її ідейним змістом, паритетність пізнавальної та дієвої функцій мистецтва у процесі інтерпретації спадщини, наближення балетів минулого до нового глядача, орієнтація на його інтереси (А. Луначарський, М. Ліфшиць, І. Соллертинський) – ці ракурси цілком відповідали реалістичним тенденціям у мистецтві, не заперечувалися як представниками різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Ключові слова: балет, балетна класична спадщина, критика балету, радянський класичний балет, критичний дискурс, хореографія.

Постановка проблеми. Класична спадщини, зокрема і балетна, її інтерпретація в контексті актуальних проблем епохи, здатна сприяти продукуванню нових смислів (за Р. Бартом), або їх трансгресії (за Ж. Батаєм і М. Фуко), особливо у хореографії постмодерну, де класика сприймається не як витвір мистецтва з власною структурою, а джерело мотивів, перетворюючи другорядний мотив в основний сюжет, й тим самим стати основою «винайдення традицій» (за Е. Хобсбаумом).

Мистецтвознавча рецепція на предмет осмислення специфіки інтерпретації (реконструкції, редукції) балетної спадщини дозволить досягнути глибини життєдайності її творчого духу і невичерпний потенціал інновацій для молодого покоління хореографів кожної історичної епохи, навіть попри соціальну заангажованість чи жорсткий політичний тиск (що не складно передбачити для критики другої пол. 1920 – першої пол. 1930-х рр.). Крім того, для розуміння становлення та розвитку радянської балетної критики важливе значення має усвідомлення принципів та механізмів інтерпретації класичної балетної спадщини, її вплив на сприйняття балетних вистав та інших хореографічних дійств новим глядачем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Художнє життя Радянського Союзу 1920–1930-і рр., чинники, що його визначали, стали предметом ґрунтовних наукових досліджень (Б. Гройс [6], І. Голомшток [5], А. Морозов [11], Напрєєнко Г. та Новоженової О. [12]). Однак балетне мистецтво не було предметом спеціального дослідження у цих працях, хоча більшість процесів, виявлених авторами у названі роки, проектувалася й у сферу балету. Переосмислення балетного мистецтва СРСР 20–30-х рр. у контексті естетико-культурних, історико-політичних трансформацій, плюралізм підходів до трактування яких постійно розширюється, відбувається досить повільно. Хоча останнім часом з'явилися праці, що торкаються аспектів критичного дискурсу інтерпретації класичної балетної спадщини в СРСР у 20 – першій пол. 30-х рр. (С. Волков [2], М. Гендова [3], Ю. Яковлева [21] тощо), спеціального дослідження,

присвяченого цій проблемі не створено. *Метою статті* є з'ясування ролі критичного інтерпретаційного дискурсу у формуванні явища «радянський класичний балет».

Виклад основного матеріалу дослідження. «Подія 1917 року» (назва А. Бадью [1], що поширилася у сучасній науковій літературі як аналог назв «Жовтневий переворот», «Велика Жовтнева соціалістична революція») відкрила еру нової пролетарської держави та нового соціального ладу, а тому вся попередня історія перетворювалася на передісторію. У перші пореволюційні роки ідеологічна доктрина радянської влади базувалася на пролетарському інтернаціоналізмі, постулаті класової боротьби як рушійної сили історичного процесу й ідеї світової революції. У складній ситуації поч. 20-х рр. ХХ ст. опера і балет сприймалися як «пережитки минулого». Ленін же ставився до Большого театру як до «небезпечної, шкідливої і дорогої буржуазної іграшки», явища суто «поміщицької культури» й абсолютно не потрібного революційному пролетаріату. У зв'язку з цим театр перебував декілька разів на межі закриття, але такий радикалізм вождя не був сприйнятий навіть його соратниками. Закриття могло спіткати й балет колишнього Маріїнського театру. С. Волков, аналізуючи ситуацію навколо пропозицій закриття Большого театру наводить вислів Леніна про те, що необхідно залишити з опери та балету лише декілька десятків артистів на Москву та Пітер [2; 237]. Ленін у своєму підході до мистецтва керувався ще й принципом «практичної користі» і закриттям таких інституцій прагнув заощадити кошти для розвитку пролетарської культури. Варто зауважити, що протягом 1920 – перш. пол. 1930-х рр. питання «корисності» того чи іншого класика, або твору класичного мистецтва для нового суспільства залишалося предметом активної полеміки.

Однак, головне полягало у тому, що ліквідації «буржуазної культурної спадщини» відповідали пролеткультівській та авангардистській установці на створення нового «революційного мистецтва». Так, Пролеткульт і авангард зближали утопічні інтенції й проекти перебудови суспільства, важливим чинником якої стає це «нове мистецтво». Звідси поставала необхідність «революції у мистецтві», а балет, будучи у своїй сутності елітарним, аристократичним мистецтвом, не вписувався у стратегію конструювання нової реальності. Що ж до пропагандистського спрямування хореографічної діяльності, то воно з огляду на світоглядну несумісність багатьох визнаних балетних майстрів із вимогами пролетарської культури, викликало стійке відторгнення і навіть спротив. Однак, пропаганда політичних ідей засобами мистецтва – була першим і головним напрямом, що підтримувався новою владою, а «ефективність мистецтва», при цьому, визначалася його «агітаційною силою, здатністю дієвого включення в реальність» [12; 65].

Ще одна з причин жорсткого неприйняття владою класичних балетів полягала у їх стійкому зв'язку з міфом як основою лібрето, яке перший нарком освіти А. Луначарський у доповіді 12 травня 1930 р. у Большому театрі назвав «дурненькою казочка, яку не прочитаєш без нудьги». І тому «у новому балеті має бути гідна уваги дія. Ця дія має бути захоплюючою, справжньою фабулою» [10]. Звідси випливає необхідність як створення нових балетів, «щоб виразити наш власний зміст» і «оволодіти формою» (за Луначарським) [10], так і пошук шляхів десакралізації міфологічної складової класичних балетів.

Класичний балет, основою якого є класичний танець як усталений набір поз, рухів, жестів й зображально-виражальних засобів, жорстко конвенціональний. Порушити цю конвенцію можна двома шляхами: порвати з класичним танцем, як це зробила А. Дункан, або ж спробувавши всередині класичного танцю (балету) винайти свою власну мікроконвенцію. Необхідність збереження цієї конвенціональності розумів і А. Луначарський: «У нас є люди, які говорять, що класична балетна школа є породженням давнього минулого і вона нам в цей час не потрібна, оскільки нам потрібні будуть, головним чином, танці, що зображують справжню дію, мімо-драматичну або плясову у власному розумінні. Штучна “класика” не потрібна. Але я упродовж моєї діяльності керівника театрами і художньою освітою завжди боявся порушити традиційну лінію, тому що, втративши її, потім її ніколи більше не вловиш. Якщо буде знищений російський класичний танець, який перебуває на такій значній висоті, з якою ніхто у світі не наважиться рівнятися, то будуть гіркими сльозами плакати не тільки любителі балету, але, можливо, і пролетарська молодь» [10]. Збереження набутого та реформування окремих складових класичного балету стало ідеологічною настановою, що визначила шляхи подальшого розвитку класичної спадщини в репертуарі та в цілому класичної основи балету СРСР

Щодо інтерпретації (редукції, реконструкції) класичної балетної спадщини у радянському балеті, що стосувалося в першу чергу балетів Чайковського, можна виокремити дві стратегії – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій.

Ф. Лопухов, який на початку 20-х рр. ХХ ст. відстоював автентичне відтворення авторської редакції й захищав старий репертуар, одним із перших радянських хореографів здійснив у 1923–1924 рр. на сцені Маріїнського театру реставрацію «Лускунчика» і «Сплячої красуні». Але ця робота

викликала суперечливі відгуки: «Голейзовський звинувачував мене у пресі, що я, як керівник, тягну балет Маріїнського театру назад, до “давню минулих часів “», – згадував Лопухов [9; 231].

У 1923 р. (прем'єра 7 грудня) відомий балетмейстер Р. Баланотті поставив у межах першої стратегії в Одесі «Лебедине озеро» П. Чайковського. Сам Баланотті виконав партію принца Зіґфріда, а Одетту-Одилію танцювала К. Пушкіна, випускниця петербурзької хореографічної школи. Протягом наступних двох років одеським глядачам представили класичні вистави «Коник-Горбокони», «Коппелія» і балет «Корсар» в оригінальній інтерпретації [16; 29]. 25 жовтня 1925 р. колектив Державної української опери (Харків) втілює «Лебедине озеро» П. Чайковського у постановці Р. Баланотті, що «прагнув якомога точніше зберегти хореографію Л. Лавровського та М. Петіпа» [16; 32]. Вистава стала випробуванням на професіоналізм нової балетної трупи молодого театру. У 1926 р. шедевром балетної класики «Баядерка» Л. Мінкуса відкрився сезон Київської державної академічної опери як складової (поряд із Харковом і Одесою) Об'єднання державних українських оперних театрів, очолюване режисером Й. Лапицьким. Постановку вистави, яка на той час вважалася архаїчним видовищем й еталоном «імператорської гранд-вистави», здійснили балетмейстер Л. Жуков (відтворено спадщину М. Петіпа). Згодом відбулися прем'єри «Лебединого озера» (за О. Горським та Л. Івановим) й «Жизелі» (за О. Горським), у постановці Л. Жукова [16; 41].

Як не дивно, але «старий» балет новій публіці сподобався. За висловом Ю. Яковлевої, «публіка зовсім не хотіла бачити замість принцеси Аврори Зарю Революції, незважаючи на всі гарячкові пропозиції пролеткультівців» [21; 158].

Середині 1920-х рр. – це час, коли ще продовжують домінувати пролеткультівські установки стосовно спадщини, але з огляду на зовнішні і внутрішні соціально-політичні чинники вони поступово втрачають вплив. Так, стає цілком очевидним, що світова революція, в очікуванні якої пройшла перша половина 1920-х рр., не відбудеться у найближчій часовій перспективі. Усвідомлення цього факту обумовлює появу теорії побудови соціалізму в одній країні, що висувається у 1925 р. на XIV з'їзді ВКП(б). Це, у свою чергу, породжує потребу збереження та відновлення традиційних норм і цінностей, з одного боку, а з іншого, стверджується теза, що мистецтво – не універсальне, вічне і загальнолюдське явище, а дієвий структурний елемент суспільно-політичного ландшафту, до того ще й розщепленого боротьбою класів. Звідси випливає принцип сталінської політики про загострення класової боротьби, проголошений згодом.

У 1925 р. для розробки єдиної культурної політики створюється журнал «Радянське мистецтво», головний редактор якого вже у першу числі констатує: «Старі принципи [буржуазної естетики] зруйновані, нові не створені... теорії немає, і жалюгідною була б наша революція без теоретичного фундаменту наукового соціалізму» [13; 10].

Період експериментів у хореографічному мистецтві завершується закриттям ряду танцювальних студій і театрів, а в пресі розпочинаються кампанії за повернення до радянської культури і мистецтва традицій попереднього століття, що стосується в першу чергу реалізму, набуває обертів рух «вчитися у класиків». В другій пол. 1920-х рр. у контексті суперечок про оновлення реалізму в нових умовах відбувається й пошук визначення його нової якості: «монументальний реалізм» (О. Толстой), «соціальний реалізм» (А. Луначарський), «новий реалізм», в основі якого здатність митця проникати у внутрішній світ героя (А. Воронський), «діалектичний реалізм» (А. Лежнев), «романтичний реалізм» (В. Полонський), «синтетичний реалізм» (Д. Горбов) тощо [17]. Такий діапазон розгляду реалізму пояснюється тим, що ще не був знищений аналітичний метод дослідження художніх форм і проектний підхід, що домінували на той час у науковому і мистецькому середовищі. Питання стосовно того, що майбутнє мистецтво повинно бути реалістичним, не ставилося під сумнів як представниками цих різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Відповідаючи на питання чи припустима з точки зору марксизму переробка класичного репертуару, відомий філософ та критик мистецтва М. Ліфшиць у 1926 р. зауважував: «наразі необхідно практикувати переробку речей старого репертуару. Хоча у майбутньому поява нових речей, які відповідають новим потребам і підвищенню масового культурного рівня в нашій країні, зробить можливим постановку класичних творів у незміненому вигляді» [7].

Але при переробці, на думку М. Ліфшиця, необхідно враховувати дві обставини. Перша пов'язана з тим, що істинно-класичні твори, в яких відображений конкретний період розвитку людства, потребують переробки не тому, що вони застаріли, а тому, що їх потрібно зробити доступними глядачам, що, у свою чергу, ставить завдання їх популяризації. При цьому М. Ліфшиць застерігав, що «необхідно пам'ятати яка непомітна грань відокремлює популяризацію від вульгаризації і наскільки помітні бувають її найменші порушення». По-друге, на думку критика, «переробка класичного твору повинна бути його транскрипцією» [8]. Оскільки не можна змінювати суттєвого, історичного змісту твору, не порушивши його художніх достоїнств, а зміни можливі, якщо вони сприяють розкриттю його змісту. Але це, на думку М. Ліфшиця, не означає, що перевага віддається пізнавальній стороні мистецтва порівняно з дією, на

якій наполягатиме Луначарський. На підкріплення своєї тези Ліфшиць звертається до Маркса, який «вміє так зрозуміти класичні твори, що вони з джерела пізнання життя стали для нього підґрунтям у великій боротьбі за соціальні зміни» [8]. І тому завдання сучасного театру, як їх формулює один із фундаторів марксистсько-ленінської естетики, полягає в тому, щоб за допомогою відповідних змін полегшити пересічному глядачеві справжнє марксистське розуміння класичного мистецтва; не захоплюватися поверховою революційністю; дуже обережно застосовувати матеріалістичне трактування класичної спадщини, зберігаючи справжній зміст твору. Йдеться і про соціально-політичні розширені ідеї класики, вільні від обмежень «вульгарної соціології» і формалістичного дискурсу.

Таким чином, у цих двох статтях, написаних у 1926 р., міститься алгоритм марксистської переробки класичної спадщини, яку М. Ліфшиць вважав ключовою проблемою епохи і початком тієї філософсько-естетичної і соціально-політичної програми «великого відновлення» (*Restauratio Magna*) буття, яка створюється М. Ліфшицем і Д. Лукачем та колом їх прибічників уже у 1930-ті рр.

Відомий театральний критик І. Соллертинським на тлі безпрецедентних соціокультурних трансформацій прагнув зберегти великі досягнення класичного балету, розуміючи його унікальну художню цінність. І тому, достатньою мірою оволодівши політичною риторикою, брав участь у пропаганді нових цінностей, нового способу життя, ідеалів революції і комуністичного майбутнього країни. Так, осмислюючи п'ятнадцятирічний шлях розвитку балетно-оперного театру в «Історії радянського театру», що вийшла у 1933 р., коли реконструкція (редукція чи советизація, інтерпретація) була на часі, центральною проблемою епохи воєнного комунізму вважав «освоєння оперно-балетної спадщини, яка залишилася від Росії самодержавної, Росії поміщицької і капіталістичної». І хоч оперний і балетний театри «живуть класиками і спадщиною», зауважує критик, але їх докорінно відрізняє від попередніх років орієнтація «на нового багатомільйонного пролетарського глядача» [15]. Таким чином і у І. Соллертинського, як і у М. Ліфшиця мова йде про наближення класичних балетів до глядача.

Наприкінці 1920 – поч. 1930-х рр. радянська влада вже не прагне позбавитися класичної спадщини, а, навпаки, використати її «велику естетичну силу» як «потужну зброю» (Луначарський) [10] у своїх цілях. На рубежі цих десятиліть змінює своє ставлення до постановки класичних балетів і Ф. Лопухов, беручи участь у створенні вистав «дибом». З цього приводу у своїй роботі «Шістдесят років у балеті» він пише: «Я “перекроїв” “Лускунчика” в театрі ім. С. М. Кірова... Ваганова виконала таку ж операцію з “Лебединим озером”... В ту пору всі ми хворіли прагненням наблизити інсценування класиків до літературного оригіналу... Я мріяв повернути балет “Лускунчик” до гофманівського першоджерела... Мені, та й не мені одному, здавалося тоді, що новий балет буде синтетичною виставою, що включає і спів, і слово, що сучасна сцена вимагає нових прийомів рішення танцювальних образів і оформлення вистави... Наміри, можливо, добрі, але їх не вдалося здійснити... Прийоми сценічного рішення – а вони були конструктивістськими у постановника і художника «Лускунчика» 1929 року – прийшли у повне протиріччя з музикою Чайковського» [9; 232–233].

Стосовно постановки «Лебединого озера» А. Вагановою у 1933 р. Б. Асаф'єв зауважував, що хоча у виставі представлена не політична боротьба, а ліричний протест особистості «такої вибухової сили і такої емоційної напруженості, що, навіть, будучи поданий у нейтралізуючій його феєричній оправі і в блискучому віртуозному хореографічному оформленні, він так схвилював публіку...» [4; 13]. Тобто, органічне поєднання хореографічної змістовності з музикою не лише актуалізувало класичну виставу, наповнивши її, за всіма вимогами влади, глибоким ідейним смислом, а й певною мірою означило перспективи десакралізації класичних балетів. Попри руйнівні дії А. Ваганової стосовно хореографічного тексту першоджерела, саме до неї, на нашу думку, повною мірою підходять критерії класичності, що подає у своєму есеї «Що таке класик» нобелівський лауреат Т. Еліот, за якими можна охарактеризувати митця, а у нашому випадку балетмейстера-постановника: зрілість мислення (в т.ч. і хореографічного), історичність свідомості, високий рівень мови (хореографічної), довершеність стилю, високоморальний зміст [20].

«Аналогічно переосмислювались, – писав згодом критик Ю. Слонимський, – і інші балети Чайковського. Саме те, що раніше залишалося в тіні або у забутті – ідейність, правда реальної дійсності, «життя людського духу», – стало тепер самим важливим» [14; 284–285].

Складність і трагічність процесу становлення радянського балету, а відтак і балетної критики, де чільне місце посідають інтерпретації класичних балетів, обумовлена пошуками особливого шляху розвитку балетного жанру в умовах зростання ролі держави у художньому процесі, її прагненні здійснювати контроль над перебігом останнього. Розпочинається й поширюється процес, для означення якого використовуємо поняття німецького літературознавця Х. Гюнтера «одержавлення» [22], яке він уперше ввів стосовно літератури, а в нашому випадку можна застосувати щодо балету, а ширше – «одержавлення танцювального мистецтва».

Інтерпретація класики, в тому числі і балетної, належить до проблем, які відносять до «вічних», чим і пояснюється їх гострота й актуальність у період соціокультурних трансформацій 20 – першої пол. 30-х рр. ХХ ст. в СРСР, коли класика підходила до періоду набуття ознак атрибуту тоталітарної естетики. Однак класична балетна спадщина, як втілення «істинного буття» і можливість засобами класичного танцю візуально репрезентувати повноту його екзистенціалів, здатна, «випромінюючи все нові і нові художні та моральні імпульси» (М. Чехов) [19, 456] протистояти духовному і політичному нігілізму, терору і насильству. Так, Л. Тьонтіна, згадуючи танець «Тіней» Дудинської у балеті «Баядерка», пише: «Це була не тільки демонстрація доведеної до межі віртуозної техніки, але справжнє художнє одкровення балерини, яка творила диво мистецтва. Здавалося, що вона гордо і недосяжно витала не тільки над Солором, царством тіней, сценою, залом для глядачів, але над усім світом, над Всесвітом, стверджуючи неминущу красу і велич мистецтва. Це було те справді велике, що підносить художника до істинних вершин мистецтва і робить його володарем дум і думок цілого покоління» [18; 272].

Висновки. Складність процесу становлення радянського балету та балетної критики обумовлена пошуками особливого шляху розвитку балетного жанру в умовах зростання ролі держави у художньому процесі, її прагненні здійснювати контроль над перебігом останнього.

У середині 1920-х рр. продовжують домінувати пролеткультівські установки стосовно спадщини (повне викорінення), але з огляду на зовнішні і внутрішні соціально-політичні чинники вони поступово втрачають вплив.

Інтенція на оволодіння формою (А. Луначарський), формотворчість й створення нової реальності розмиває межі між мистецтвом і політикою, соціальним і художнім, що обумовлює появу в класичній спадщині, крім художньо-естетичного дискурсу, ще і політичного, класового, партійно-ідеологічного й соціального дискурсів.

Можна виокремити дві стратегії щодо інтерпретації класичної балетної спадщини у радянському балеті – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій.

Використання класичної спадщини у владних цілях, наповнення її ідейним змістом, паритетність пізнавальної та дієвої функцій мистецтва у процесі інтерпретації спадщини, наближення балетів минулого до нового глядача, орієнтація на його інтереси (А. Луначарський, М. Ліфшиць, І. Соллертинський) – ці ракурси цілком відповідали реалістичним тенденціям у мистецтві, не заперечувалися як представниками різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Список використаної літератури

1. *Абушкін П. Г.* Революция с точки зрения философии и политики: теория события А. Бадью. *Общество: философия, история, культура.* 2014. № 2. С. 20–24.
2. *Волков С.* Большой театр. Культура и политика. Новая история. Москва : Издательство АСТ : редакция Елені Шубиной, 2018. 560 с.
3. *Гендова М. Ю.* «Время, вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2015. № 4(39). С. 122–134.
4. *Глебов Игорь* [Асафьев Б.]. К постановке балета Чайковского «Лебединое озеро». *Чайковский П. И. Лебединое озеро : балет в 3 д., 4 карт. Муз. П. И. Чайковского.* Ленинград : Бюро обслуживания рабочего зрителя при Упр. Ленингр. гос. театров, 1933. С. 10–40.
5. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.
6. *Гройс Б.* Утопия и обмен (Стиль Сталин. О новом. Статьи). Москва : Знак, 1993. 374 с.
7. *Лифшиц М.* Допустимы ли с точки зрения марксистской эстетики переделки вещей классического репертуара? *Программы государственных академических театров.* 1926. № 55. С. 4. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zper.htm>
8. *Лифшиц М.* Какого рода переделки вещей классического репертуара в настоящее время допустимы и желательны? *Программы государственных академических театров.* 1926. № 59. С. 6. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zperv.htm>
9. *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. Москва : Искусство, 1966. 367 с.
10. *Луначарский А.* Новые пути оперы и балета. *Луначарский А. В. В мире музыки.* Москва, 1958. С. 399–417. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/-novye-puti-opery-i-baleta/>
11. *Морозов А. И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. 224 с.
12. *Напреенко Г., Новоженова А.* Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 192 с.
13. *Пельше Р.* О единой художественной политике (к постановке вопроса). *Советское искусство.* 1925. № 1. С. 10–12.
14. *Слонимский Ю. П. И.* Чайковский и балетный театр его времени. Москва : Музгиз, 1956. 335 с.

15. **Соллертинский И.** Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. Гл. 1. Общая постановка проблемы. *История советского театра: Очерки развития / гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Ленинград, 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921.* 403 с. URL : http://teatr-lib.ru/Library/Historia_T_1/History/#_Toc133490224
16. **Станішевський Ю.** Балетний театр Радянської України: 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : музична Україна, 1986. 240 с.
17. **Трифонов Н. А.** Луначарский и советская литература. Ч. IV : В обстановке великой битвы за социализм. Москва : Художественная литература, 1974. С. 395–547. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/lunacharskij-i-sovetskaya-literatura/iv-v-obstanovke-velikoj-bitvy-za-socializm/>
18. **Тюнтина Л.** Она всегда священнодействует. *Наталья Дудинская: Жизнь в искусстве. Воспоминания, статьи.* Санкт-Петербург, 1999. С. 269–283.
19. **Чехов М.** Интерпретация классиков и новый спектакль Н. Ф. Балиева (Театр Мадлэн в Париже). Новая газета. Париж, 1931. № 1. 1 марта. *Вопросы театра. Proscaenium.* 2018. № 1–2. С. 456–457.
20. **Элиот Т.** Что такое классик. *Элиот Т. Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе.* Киев : AirLand, 1996. URL : <http://noblit.ru/node/1196>
21. **Яковлева Ю.** Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 196 с.
22. **Gunther H.** Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. 245 s.

References

1. **Abushkin P. G.** Revoljucija s točki zrenija filosofii i politiki: teorija sobytija A. Bad'ju. *Obshhestvo: filosofija, istorija, kul'tura.* 2014. № 2. S. 20–24.
2. **Volkov S.** Bol'shoj teatr. Kul'tura i politika. Novaja istorija. Moskva : Izdatel'stvo AST : redakcija Eleni Shubinoj, 2018. 560 s.
3. **Gendova M. Ju.** «Vremja, vpered!». K probleme sociokul'turnogo konteksta sovetskih baletov 1930-h. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj.* 2015. № 4(39). S. 122–134.
4. **Glebov Igor'** [Asafev B.]. K postanovke baleta Chajkovskogo «Lebedinoe ozero». *Chajkovskij P. I. Lebedinoe ozero : balet v 3 d., 4 kart. Muz. P. I. Chajkovskogo.* Leningrad : Bjuro obsluzhivanija rabocheho zritelja pri Upr. Leningr. gos. teatrov, 1933. S. 10–40.
5. **Golomshtok I.** Totalitarnoe iskusstvo. Moskva : Galart, 1994. 296 s.
6. **Grojs B.** Utopija i obmen (Stil' Stalin. O novom. Stat'i). Moskva : Znak, 1993. 374 s.
7. **Lifshic M.** Dopustimy li s točki zrenija marksistskoj jestetiki peredelki veshhej klassicheskogo repertuara? *Programmy gosudarstvennyh akademicheskijh teatrov.* 1926. № 55. S. 4. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zper.htm>
8. **Lifshic M.** Kakogo roda peredelki veshhej klassicheskogo repertuara v nastojashhee vremja dopustimy i zhelatel'ny? *Programmy gosudarstvennyh akademicheskijh teatrov.* 1926. № 59. S. 6. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zperv.htm>
9. **Lopuhov F.** Shest'desjat let v balete. Vospominanija i zapiski baletmejstera. Moskva : Iskusstvo, 1966. 367 s.
10. **Lunacharskij A.** Novye puti opery i baleta. *Lunacharskij A. V. V mire muzyki.* Moskva, 1958. S. 399–417. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/-novye-puti-opery-i-baleta/>
11. **Morozov A. I.** Konec utopii: Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov. Moskva : Galart, 1995. 224 s.
12. **Napreenko G., Novozenova A.** Jepizody modernizma: ot istokov do krizisa. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 192 s.
13. **Pel'she R.** O edinoj hudozhestvennoj politike (k postanovke voprosa). *Sovetskoe iskusstvo.* 1925. № 1. S. 10–12.
14. **Slonimskij Ju. P. I.** Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. Moskva : Muzgiz, 1956. 335 s.
15. **Sollertinskij I.** Muzykal'nyj teatr na poroge Oktjabrja i problema operno-baletnogo nasledija v jepohu voennogo kommunizma. Gl. 1. Obshhaja postanovka problemy. *Istorija sovetskogo teatra: Oчерки razvitija / gl. red. V. E. Rafalovich, red. izd-va E. M. Kuznecov. Leningrad, 1933. Т. 1. Petrogradskie teatry na poroge Oktjabrja i v jepohu voennogo kommunizma: 1917 – 1921.* 403 s. URL : http://teatr-lib.ru/Library/Historia_T_1/History/#_Toc133490224
16. **Stanishevskij Yu.** Baletnyj teatr Radianskoj Ukrainy: 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku. Kyiv : muzychna Ukraina, 1986. 240 s.
17. **Trifonov N. A.** Lunacharskij i sovetskaja literatura. Ch. IV : V obstanovke velikoj bitvy za socializm. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1974. S. 395–547. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/lunacharskij-i-sovetskaya-literatura/iv-v-obstanovke-velikoj-bitvy-za-socializm/>
18. **Tjuntina L.** Она всегда svjashhennodejstvuet. *Natalija Dudinskaja: Zhizn' v iskusstve. Vospominanija, stat'i.* Sankt-Peterburg, 1999. S. 269–283.
19. **Чехов М.** Interpretacija klassikov i novyj spektakl' N. F. Bалиева (Teatr Madljen v Parizhe). Novaja gazeta. Parizh, 1931. № 1. 1 марта. *Voprosy teatra. Proscaenium.* 2018. № 1–2. С. 456–457.
20. **Jeliot T.** Chto takoe klassik. *Jeliot T. Sternz. Naznachenie poezii. Stat'i o literature.* Kiev : AirLand, 1996. URL : <http://noblit.ru/node/1196>
21. **Jakovleva Ju.** Sozdateli i zriteli. Russkie balety jepohi shedevrov. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 196 s.

22. *Gunther H.* Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. 245 s.

КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ ВТОРОЙ ПОЛ. 1920 – ПЕРВОЙ ПОЛ. 1930-х ГОДОВ

Пидлыпская Алина Николаевна –
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
хореографического искусства, Киевский национальный
университет культуры и искусств, г. Киев

Выясняется роль критического дискурса в формировании явления «советский классический балет». Замечена возможность выделить две стратегии по отношению к интерпретации классического балетного наследия в советском балете – аутентичное воспроизведение авторской редакции (реставрация) и интерпретация балетного спектакля согласно идеологическим предписаниям партийных инстанций. Использование классического наследия во властных целях, наполнение его идейным содержанием, паритетность познавательной и действенной функций искусства в процессе интерпретации наследия, приближение балетов прошлого к новому зрителю, ориентация на его интересы (А. Луначарский, М. Лифшиц, И. Соллертинский) – эти дискурсивные ракурсы полностью соответствовали реалистичным тенденциям в искусстве, а не отрицались как представителями разных дискурсов, так и правящей элитой.

Ключевые слова: балет, балетное классическое наследие, советский классический балет, критика балета, критический дискурс, хореография.

CRITICAL DISCOURSE OF INTERPRETATION OF BALLET CLASSICS OF THE SECOND HALF OF THE 1920 – THE FIRST HALF OF THE 1930 s

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)
Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article clarifies the role of critical discourse in the formation of the phenomenon of «Soviet classical ballet». An opportunity was noted to distinguish two strategies in relation to the interpretation of classical ballet heritage in Soviet ballet - an authentic reproduction of the author's edition (restoration) and interpretation of a ballet performance in accordance with the ideological prescriptions of party instances. Using the classical heritage for power purposes, filling it with ideological content, the parity of the cognitive and effective functions of art in the process of interpreting the heritage, bringing the ballets of the past closer to the new audience, focusing on his interests (A. Lunacharsky, M. Lifshits, I. Sollertinsky) are discursive the perspectives were fully consistent with realistic trends in art, and were not denied by representatives of various discourses, as well as by the ruling elite.

Key words: ballet, classical ballet heritage, Soviet classical ballet, criticism of ballet, critical discourse, choreography.

UDC 792.82:7.072.3

CRITICAL DISCOURSE OF INTERPRETATION OF BALLET CLASSICS OF THE SECOND HALF OF THE 1920 - THE FIRST HALF OF THE 1930 s

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)
Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to clarify the role of critical interpretative discourse in the formation of the phenomenon of «Soviet classical ballet».

Research methodology. Analysis and systematization of scientific research, the use of the historical-chronological method, the discovery and comparison of the main approaches of critical discourse to the interpretation of the classical heritage made it possible to conduct an objective study.

Results. The complexity of the process of formation of Soviet ballet and ballet criticism is due to the search for a special way of development of the ballet genre in the conditions of increasing the role of the state in the artistic process, its desire to control the flow of the latter. In the mid-1920 s, the proletkultivist attitudes toward inheritance (complete eradication) continued to dominate, but due to external and internal socio-political factors, they gradually lost influence. Intention to master form (A. Lunacharsky), form-making and creation of a new reality blurs the boundaries between art and politics, social and artistic, which causes appearance in the classical heritage, in addition to artistic and aesthetic discourse, but also political, class, party-ideological and social discourses. Two strategies can be distinguished for the interpretation of classical ballet heritage in Soviet ballet - the authentic reproduction of the author's version (restoration) and the interpretation of the ballet performance according to the ideological prescriptions of party instances. Use of classical heritage for power purposes, filling it with ideological content, parity of cognitive and effective functions of art in the process of interpretation of heritage, approaching the ballets of the past to a new viewer, orientation to his interests (A. Lunacharsky, M. Lifshits, I. Solerturinsky) - they were completely in line with realistic tendencies in art, not denied by representatives of different discourses, as well as by the ruling elite.

Novelty. The scientific novelty is to find out the basic features of the critical discourse of interpretation of ballet classics of the second half of the 1920 s - the first half of the 1930 s.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research on the history of choreographic art, in the educational process of training choreographers.

Key words: ballet, classical ballet heritage, Soviet classical ballet, criticism of ballet, critical discourse, choreography.

Надійшла до редакції 10.11.2019 р.

УДК 792.82

РЕСТАВРАЦІЯ БАЛЕТІВ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ТРЕНД

Перова Ганна Олексіївна – заслужена артистка України, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, mukoseeva@ukr.net
orcid.org/0000-0003-0722-9775

Гладка Людмила Володимирівна – провідний концертмейстер кафедри хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, orcid.org/0000-0001-6932-1855
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.187
glvsk@ukr.net

Реставрація балетів ХІХ століття – один із трендів балетного театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. Серед сучасних теоретиків та практиків балету сформувалися полярні думки щодо користі та перспективності реставрацій й рівня балетмейстерського креативу реставраторів. Провідні балетмейстери-реставратори кінця ХХ – початку ХХІ ст. – М. Ходсон, С. Вихарев, О. Ратманський, Ю. Бурлака. Основними проблемами виявилися: складність відтворення танцювальної стилістики балету ХІХ ст., що пов'язано з примусом артистів, особливо солістів, відмовитись від попереднього виконавського досвіду; невідповідність пантомімічних елементів сучасному лексичному темпоритму; масштабність сценографічного оформлення, що було природним для ХІХ ст., відволікає увагу безпосередньо від танцю. Основні набутки реконструкцій – відновлення втрачених рухів класичного танцю, відкриття купюр.

Ключові слова: балет, реставрація балету, балетна класична спадщина, танець, хореографія.

Постановка проблеми. Дослідження тенденцій розвитку балетного театру на кожному з історичних етапів його існування є важливим для розуміння еволюціонування хореографічного мистецтва. Особливої складності набуває виявлення основних векторів діяльності балету сучасності. Серед важливих аспектів творчості балетних театрів сьогодення є реставрація вистав ХІХ ст., що в останні два десятиліття оформилося в стійку тенденцію. Зважаючи на те, що «еволюція балетного мистецтва являє собою не абсолютну заміну старих форм новими, паралельно продовжують існувати твори різних хореографічних напрямів, стилів, і ширше – різних епох, що унаочнюється у репертуарі провідних балетних театрів» [12; 257], означена проблема потребує мистецтвознавчого аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові дослідження, присвячені розвитку балетного театру сучасності, торкаються аспектів формування репертуару, зокрема, й проблем реставрації балетної спадщини (Н. Аловерт [2], Ю. Бурлака [4], М. Коростельова [8], Н. Чуміна [15]). Важливим джерелом інформації з проблеми є рецензії та інші аналітичні публікації в періодичній пресі (Л. Абизова [1], П. Гершензон [5], В. Красовська [9], Т. Кузнєцова [10], О. Розанова [14], Ю. Яковлева [16]). Однак комплексного дослідження, присвяченого проблемам реставрації балетних вистав ХІХ ст. наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. виявлено не було.

Мета статті – виявити основні проблеми, що виникають при реставрації балетних вистав ХІХ ст. у сучасному театрі.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні два десятиліття балетмейстери все частіше звертаються до балетів «класичної спадщини», до яких традиційно відносять постановки ХІХ ст. Тальоні, Петіпа, Іванова тощо, не лише з метою редакції (адаптації вистав до сучасних техніко-естетичних вимог, можливостей тієї чи іншої трупи, сценічного майданчика тощо) чи інтерпретації (зазвичай, в естетиці постмодерну, що стало однією з провідних тенденцій розвитку балетного театру сучасності), а й реставрації. Реставрацію балетів сьогодні розуміють як максимальне наближення до першопостановки, з відтворенням хореографічної стилістики.

У середині 70-х рр. ХХ ст. у світі активізувався інтерес до реставрації балетів ХІХ ст. завдяки французькому балетмейстеру П. Лакоту, який відновив за архівними джерелами низку вистав.

Всесвітньої популярності набула його реставрація балету «Сильфіда» Ж. Шнейцгоффера, вперше поставлений 1832 р у Паризькій опері Ф. Тальоні для своєї дочки М. Тальоні. 1972 р. цю реставрацію

знято на плівку та створено однойменний фільм-балет. Того ж року на сцені Паризької опери відбувся показ балету «Сильфіда». Лакот поставив цей балет також і на багатьох оперно-балетних сценах світу [11].

Сьогодні можна піддати сумніву достовірність реставрації Лакота, оскільки, за зауваженням відомого критика та історика балету П. Гершензона, у «Сильфіді» відтворено стилістику радше французького балету 20-х рр. XX ст., аніж тальонівської доби, але Гершензон не заперечує високої якості вистави, де «гостра пуантна техніка поруч із повітряними підтримками, виразна артикуляція поруч із неймовірною протяжністю ліній, ритмічна елегантність, породистий шик, повна відсутність жирної «акторської гри» [5] надавали стійке відчуття стилю, естетства, старовини.

П. Гершензон категорично висловлюється на рахунок реставрації в балеті, стверджуючи, що реставраторство є ознакою балетмейстерської кризи творчої особистості: «Якщо ви бачите, що діючий хореограф раптом починає займатися «реставрацією класики», тобто переробкою чужих балетів, – це вірна ознака того, що з його власною творчістю якимось чином дуже... Баланчин все життя збирався поставити «Сплячу красуню», але так цього і не зробив – у нього було занадто багато власних ідей і занадто мало відведеного йому часу» [5]. Безумовно, таку позицію можна піддати сумніву, адже для постановки балетного шедевра минулого, максимально наближеного до першоджерела, необхідно не лише опанувати тогочасною балетною технікою та виконавською стилістикою, а й володіти широкими знаннями щодо історико-культурного середовища, розуміти внутрішньо-театральний, мистецький контекст. На противагу П. Гершензону, Н. Аловерт висловлюється позитивно про балетмейстерів-реставраторів: «Я давно помітила, що талант хореографа позначається і на його редакціях чужих балетів» [2].

Серед реставраторів сучасності всесвітньо відоме ім'я хореографа Міллісент Ходсон. Справжнім вибухом у світі стала реставрація балету «Весна священна» (композитор І. Стравінський, хореограф В. Ніжинський, 1913 р., «Російські сезони» С. Дягілева), що стала можливою після збирання інформації щодо першої постановки в архівах упродовж декількох років. Прем'єра відбулася 1987 р. у Балеті Джоффри в Чикаго, згодом в Лос-Анджелесі [15; 105]. «Реставрація» поставлена на багатьох сценах світу (Париж, Гельсінкі, Лісабон, Цюрих, Ріо-де-Жанейро, Лондон, Гамбург, Монте-Карло, Варшава тощо). Діяльність П. Лакота та М. Хадсон довела значний інтерес до балетних реставрацій в світі. Керівництво балетних театрів звернуло увагу на популярність балетних реставрацій, автори яких максимально, наскільки це можливо за архівними джерелами, намагались відтворити оригінальну першопостановку.

На сцені Маріїнського театру опери та балету (Санкт-Петербург) 1999 р. балетмейстер С. Вихарев реставрував «Сплячу красуню» П. Чайковського-М. Петіпа, що символізувало своєрідне повернення до витоків, оскільки до того на сцені театру упродовж майже півстоліття йшла редакція К. Сергєєва [14], що вже, на думку фахівців, втратила багато нюансів, власне, класичного балету М. Петіпа.

Проблеми реставрації балетів класичної спадщини торкалась відомий балетознавець В. Красовська, яка, зокрема, з приводу «Сплячої красуні», відновленої Вихаревим, зазначала: «Зараз намагаються зробити так, як було 100 років тому. Але це не може вийти. Сама по собі ідея неправильна... Я вважаю, що вистава може зберегти аромат минулого, зберегти якусь головну внутрішню силу, але не може зацукруватися або замаринуватися цілком. Пантоміма тут дуже убога. На мій погляд, її не варто так довго і болісно відтворювати. Працювати з класикою треба тихо, спокійно, не поспішаючи, а не оголошувати на весь світ, що ми, мовляв, відродили Петіпа» [9]. Тобто, Красовська цілком погоджується з консервацією окремих найвдаліших складових (хореографічних фрагментів, елементів тощо) першоджерела, його атмосфери, але не визнає повного збереження, розуміючи природність еволюційних процесів. Найбільш спірним вважала відтворення пантомімних елементів, що за часів М. Петіпа були природними, особливо для чоловічого танцю, через його нерозвиненість, орієнтацію балетного мистецтва упродовж багатьох десятиліть на поглиблення провідної естетичної ролі балерини. За висловлюванням А. Підлипської, «починаючи з романтичної доби саме танцівниця стала уособленням балетного театру. Подібне положення зберігалось до 70-х років XX ст., коли чоловічий танець почав стрімко розвиватися, але не перебрав популярності жіночого, а наблизився до масштабів його художнього впливу» [13; 315].

До позиції В. Красовської щодо пантоміми в реставраціях долучається О. Розанова, зазначаючи в критичній статті, що «відновлені пантомімні сцени не вирізняються вигадкою і здебільшого грішать надлишковою статуарністю, навіваючи нудьгу» [14]. Нинішній глядач не готовий сприймати візуально спрощену хореографію, що не відповідає сучасному лексичному темпоритму.

Більш диференційовано до використання пантоміми у реставраціях балетів XIX ст. підходить О. Государев, вважаючи, що архаїчна мова умовної пантоміми, яку прийнято вважати застарілою та недоступною, доречно використана у партіях феї Сирені, Короля, Королеви. Однак в цілому в запропонованій С. Вихаревим реставрації «балет втратив у найважливішому – танцювальності. Став не стільки справжнім, скільки старомодним. Адже аутентичної вистави Петіпа як не було, так і немає. У

задумі цієї реставрації та в її здійсненні архаїзуюча александрійська ученість бере верх над творчістю» [7; 315].

Важливим аспектом у реставрації балетів є виконавська достовірність. Л. Абизова досить різко висловлюється на рахунок невідповідності сучасних виконавських можливостей балерин стилістиці балету XIX ст., зазначаючи, що «Аврора у Вишневої, а ще більше у Світлани Захарової, демонструвала приголомшливу здібність задерти ногу в небеса, від чого образ принцеси XVIII століття миттєво розсіювався» [1]. І тут постає ще одна проблема виконавської інтерпретації. Балерини сучасності, виховані в системі вимог до граничного розвитку фізичних можливостей артистів, прояву індивідуальної інтерпретаційної акторсько-лексичної творчості у втіленні сольних партій, не в змозі наблизитися до стилістики XIX ст., опинившись у ситуації відмови від усього попереднього виконавського досвіду.

Про неможливість примусити сучасних виконавців рухатися в манері танцівників кінця XIX ст. відверто говорить й сам С. Вихарев: «Музиканти-аутентисти хоча б грають на подобі старовинних інструментів. А наш інструмент сьогодні – це тіла сучасних танцівників. І мене при всьому бажанні неможливо переконати в тому, що тіла сьогоднішніх артистів можна змусити рухатися так, як рухалися танцівники кінця XIX ст. Для цього вісім років потрібно вчитися цьому "іншому"!» [3].

О. Ратманський 2015 р. в Американському балетному театрі реставрував версію «Сплячої красуні» П. Чайковського-М. Петіпа у постановці М. Сергєєва, створену 1921 р. для трупи С. Дягілева «Російський балет» під час гастролей до Лондона. Вийшла своєрідна реставрація реставрації, оскільки М. Сергєєв вже 1921 р. керувався ідеєю відновити балет М. Петіпа за власними нотатками, що він робив у Санкт-Петербурзі під час роботи в Маріїнському театрі. Початково це була своєрідна стилізація в оформленні Л. Бакста. О. Ратманський у гонитві за дотриманням лексичної стилістики XIX ст., змусив танцівників піднімати ногу не вище 90 градусів, робити тури то на підлозі, то на пальцях. «Докладання зусиль по створенню старого стилю виконання було помітно навіть на виставі. Втратив свою привабливість навіть аттіюд – через низько підняту ногу, коліно “повисло” і стирчить у зал. Але в останньому акті у Ратманського Блакитний птах раптом робить “шпагат” у повітрі обличчям до глядача. Цей трюк поширився в чоловічому танці у другій половині XX ст. і в реконструкції, наслідуючи логіку дотримання стилістики XIX ст. О. Ратманського, він неприпустимий, руйнує не лише “політ” птаха, але і стиль всього балету», – аналізує виставу Н. Аловєрт [2]. Одночасно, Ратманський, дотримуючись відомостей щодо партерної техніки, відсутності великих стрибків чоловічого танцю часів М. Петіпа, поставив варіацію Принца, що складається лише з дрібних стрибків (заносок), і партія виявилась не танцювальною, а стрибковою.

Попри такі випадки балетмейстерської творчості, що базуються на припущеннях, слід визнати позитивні моменти переважної більшості реставрацій, створених за архівними джерелами: відновлення втрачених рухів класичного танцю, відкриття купюр.

У деяких виставах недотримання виконавського стилю вистав певного періоду, демонстрація видатних виконавських можливостей, трюків сучасними артистами балету зводить нанівець всі старання з відтворення сценографії та інших складових вистави, що відповідають естетиці Петіпа. Але з цим сперечається П. Гершензон, із захопленням ставлячись до сценографії, реставрованої С. Вихаревим «Сплячої красуні» (художник А. Войтенко), вбачаючи в ній «наївну красу», що була знову відкрита, яка «неймовірно розбухувала – в першу чергу, своїм грандіозним масштабом. Тут, як і у всьому феномені «імператорського» мистецтва (не важливо, балету, опери чи академічного живопису), панує естетика кількості: чим всього більше, тим воно краще» [6]. Однак існують думки щодо надмірної помпезності, гіпертрофованої святковості сценографії цієї вистави, перенасиченість деталями костюмів та декорацій, що відволікають від танцю [7; 313], хоча початково жанр балету й було визначено як балет-феєрія.

Попри суперечки між прибічниками та противниками реставрацій, що не вщухають упродовж останніх десятиліть, умовно названі «автентичними» вистави відновлюються балетмейстерами, чії прізвища почали асоціювати саме з цією діяльністю. Після «Сплячої красуні» С. Вихарев реставрував ряд вистав на багатьох балетних сценах: «Баядерку», «Пробудження Флори», «Коппелію» у Великому театрі (Москва), «Раймонду» в Ла Скала (Рим), «Марну пересторогу» в Єкатеринбурзі тощо [6]. Ю. Бурлака 2004 р. реставрував «Пробудження Флори» Р. Дриго-М. Петіпа; разом з О. Ратманським 2007 р. – «Корсар» А. Адана-М. Петіпа у Великому театрі (Москва) [4]. О. Ратманський реставрував «Лебедине озеро» П. Чайковського-М. Петіпа 2016 р. у Цюриху та 2017 р. у «Ла Скала» [10] тощо. І цей процес не припиняється.

Висновки. Реставрація балетів XIX століття – один із трендів балетного театру кінця XX – початку XXI ст. Серед сучасних теоретиків та практиків балету сформувалися полярні думки щодо користі та перспективності реставрацій й рівня балетмейстерського креативу реставраторів. Основними проблемами виявилися складність відтворення танцювальної стилістики балету XIX ст., що пов'язано з примусом

артистів, особливо солістів, відмовитись від попереднього виконавського досвіду; невідповідність пантомімічних елементів сучасному лексичному темпоритму; масштабність сценографічного оформлення, що було природним для XIX ст., відволікає увагу безпосередньо від танцю. Основні набутки реконструкцій – відновлення втрачених рухів класичного танцю, відкриття купюр.

Список використаної літератури

1. *Абызова Л.* Императорский балет «встал на место». *Смена*. 1999. 11 мая. С. 4
2. Аловерт Н. Возвращенный шедевр или оживший скелет? Возобновление «Спящей Красавицы». URL : <http://elegantnewyork.com/sleeping-beauty-2-alovert/> (дата звернення: 15.09.2019).
3. *Барыкина Л.* «Я – пролетарий танцевального труда». Хореограф С. Вихарев – о реконструкции классических балетов и о том, что общего у Петипа и Ван Гога. *Colta. Ru*. 2015. 19 июня. URL : <https://colta.ru/articles/theatre/7712> (дата звернення: 10.09.2019).
4. *Бурлака Ю. П.* Проблема реконструкции хореографии М. И. Петипа (балеты «Корсар» и «Пробуждение флоры»). *Вестник Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 3 (44). С. 53–63.
5. *Гершензон П., Королек Б.* Эпоха реставрации. Ч. 1. *Colta. Ru*. 2018. 16 ноября. URL : <https://www.colta.ru/articles/theatre/19749-epoha-restavratsii> (дата звернення: 11.09.2019).
6. *Гершензон П., Королек Б.* Эпоха реставрации. Ч. 2. *Colta. Ru*. 2019. 22 января. URL : <https://www.colta.ru/articles/theatre/20276-epoha-restavratsii> (дата звернення: 11.09.2019).
7. *Государев А.* Десять лет спустя, или время феерий. *Новая русская музыкальная критика. 1993–2003*. Т. 2: Балет. Москва : НЛО, 2015. С. 310–316.
8. *Коростельова М. Д.* Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці XX – початку XXI століття : автореф. дис... канд. миств. : спец. 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.
9. *Красовская В.* Балет не может замариноваться. *Коммерсантъ*. 1999. 6 мая, № 76. С. 10.
10. *Кузнецова Т.* Архивные лебеди. Алексей Ратманский восстановил историческую хореографию Петипа. *Коммерсантъ*. 2017. 25 июня, № 133. С. 11.
11. *Лакотт Пьер.* Биография. URL : <https://www.bolshoi.ru/persons/people/383/> (дата звернення: 12.08.2019).
12. *Підлипська А.* Репертуар балетних театрів України та світу: порівняльний аналіз. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 2. С. 253–257.
13. *Підлипська А.* Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 314–317.
14. *Розанова О. О.* «Спящей красавице»... *Петербургский театральный журнал*. 2000. № 21. URL : <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/ospashhej-krasavice/> (дата звернення: 23.09.2019).
15. *Чумина Н. Ю.* Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI ст. *Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств*. 2014. №. 4 (21). С. 105–110.
16. *Яковлева Ю.* Мариинка разбудила бабушку балетной революции. *Новая русская музыкальная критика. 1993–2003*. Т. 2: Балет. Москва : НЛО, 2015. С. 323–326.

References

1. *Abyzova L.* Imperatorskij balet «vstal na mesto». *Smena*. 1999. 11 maja. S. 4
2. *Alovert N.* Vozvrashhennyj shedevr ili ozhivshij skelet? Vozobnovlenie «Spjashhej Krasavicy». URL : <http://elegantnewyork.com/sleeping-beauty-2-alovert/>.
3. *Barykina L.* «Ja – proletarij tanceval'nogo truda». Horeograf Sergej Viharev – o rekonstrukcii klassicheskikh baletov i o tom, chto obshhego u Petipa i Van Goga. *Colta.Ru*. 2015. 19 ijunja. URL : <https://colta.ru/articles/theatre/7712>.
4. *Burlaka Ju. P.* Problema rekonstrukcii horeografii M. I. Petipa (balety «Korsar» i «Probuzhdenie flory»). *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*. 2016. № 3 (44). S. 53–63.
5. *Gershenson P., Korolek B.* Jepoha restavracii. Ch. 1. *Colta.Ru*. 2018. 16 nojabrja. URL : <https://www.colta.ru/articles/theatre/19749-epoha-restavratsii>.
6. *Gershenson P., Korolek B.* Jepoha restavracii. Ch 2. *Colta.Ru*. 2019. 22 janvarja. URL : <https://www.colta.ru/articles/theatre/20276-epoha-restavratsii>.
7. *Gosudarev A.* Desjat' let spustja, ili vremja feerij. *Novaja russkaja muzykal'naja kritika. 1993–2003*. Т. 2: Balet. Moskva : NLO, 2015. S. 310–316.
8. *Korostelova M. D.* Khoreografichni interpretatsii baletiv P. Chaikovskoho naprykintsi XX – pochatku XXI stolittia : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv, 2018. 20 s.
9. *Krasovskaja V.* Balet ne mozhet zamarinovat'sja. *Kommersant#*. 1999. 6 maja, №76. S. 10.
10. *Kuznecova T.* Arhivnye lebedi. Aleksej Ratmanskij vosstanovil istoricheskiju horeografiju Petipa. *Kommersant#*. 2017. 25 ijunja, №133. S. 11.
11. *Lakott P'er.* Biografija. URL : <https://www.bolshoi.ru/persons/people/383/>.
12. *Pidlypska A.* Repertuar baletnykh teatriv Ukrainy ta svitu: porivnialnyi analiz. *Visnyk NAKKKiM*. 2018. № 2. S. 253–257.
13. *Pidlypska A.* Shkola zhinochoho baletnoho vykonavstva Natsionalnoi opery Ukrainy im. T. H. Shevchenka. *Visnyk NAKKKiM*. 2018. № 4. S. 314–317.
14. *Rozanova O. O.* «Spjashhej krasavice»... *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal*. 2000. № 21. URL : <http://ptj.spb.ru/archive/21/the-petersburg-prospect-21/ospashhej-krasavice/>.

15. **Chumina N. Ju.** Interpretacii baleta «Vesna svjashhennaja» v iskusstve NHI st. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2014. №. 4(21). S. 105–110.

16. **Jakovleva Ju.** Mariinka razbudila babushku baletnoj revoljucii. *Novaja russkaja muzykal'naja kritika.* 1993–2003. Tom 2: Balet. Moskva : NLO, 2015. S. 323–326.

РЕСТАВРАЦИЯ БАЛЕТОВ XIX ВЕКА КАК ТРЕНД

Перова Анна Алексеевна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев;

Гладкая Людмила Владимировна – ведущий концертмейстер кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Реставрация балетов XIX века – один из трендов балетного театра конца XX – начала XXI в. Среди современных теоретиков и практиков балета сформировались полярные мнения о пользе и перспективности реставраций и уровне балетмейстерского креатива реставраторов. Ведущие балетмейстеры-реставраторы конца XX – начала XXI в. – М. Ходсон, С. Вихарева, А. Ратманский, Ю. Бурлака. Основными проблемами оказались сложность воспроизведения танцевальной стилистики балета XIX в., что связано с принуждением артистов, особенно солистов, отказаться от предыдущего исполнительского опыта; несоответствие пантомимических элементов современному лексическому темпоритму; масштабность сценического оформления, что было естественным для XIX в., отвлекает внимание непосредственно от танца. Основные достижения реконструкций – восстановление утраченных движений классического танца, открытие купюр.

Ключевые слова: балет, реставрация балета, балетная классическое наследие, танец, хореография.

RESTORATION OF NINETEENTH CENTURY BALLETS AS A TREND

Perova Hanna – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev;

Hladka Liudmyla – leading concertmaster of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

Restoration of ballets of the 19th century is one of the trends in the ballet theater of the late XX th and early XXI th centuries. Among modern theorists and practitioners of ballet, polar opinions have formed about the benefits and prospects of restorations and the level of the balletmasters' creative work of restorers. Leading choreographers-restorers of the late XX – early XXI century. – M. Hodson, S. Vikharev, A. Ratmanky, U. Burlaka. The main problems turned out to be: the difficulty of reproducing the dance style of the ballet of the 19th century, due to the compulsion of artists, especially soloists, to abandon their previous performing experience; the mismatch of pantomimic elements to the modern lexical tempo; the scale of scenographic design, which was natural for the 19th century, distracts attention directly from the dance. The main achievements of the reconstruction are the restoration of the lost movements of classical dance, the opening of notes.

Key words: ballet, ballet restoration, classical ballet heritage, dance, choreography.

UDC 792.82

RESTORATION OF NINETEENTH CENTURY BALLETS AS A TREND

Perova Hanna – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts,

Kiev;

Hladka Liudmyla – leading concertmaster of the Department of Choreographic Art, Kiev National University of Culture and Arts,

Kiev

The aim of the article to identify the main problems that arise in the restoration of ballet performances of the nineteenth century. in a contemporary theater.

Research methodology. Systematization of sources, comparative analysis of critical articles, consideration of events in chronological sequence allowed to carry out scientifically objective research.

Results. Restoration of ballets of the 19th century is one of the trends in the ballet theater of the late 20th and early 21st centuries. Among modern theorists and practitioners of ballet, polar opinions have formed about the benefits and prospects of restorations and the level of the balletmasters' creative work of restorers. Leading choreographers-restorers of the late XX – early XXI century. – M. Hodson, S. Vikharev, A. Ratmanky, U. Burlaka. The main problems turned out to be: the difficulty of reproducing the dance style of the ballet of the 19th century, due to the compulsion of artists, especially soloists, to abandon their previous performing experience; the mismatch of pantomimic elements to the modern lexical tempo; the scale of scenographic design, which was natural for the 19th century, distracts attention directly from the dance. The main achievements of the reconstruction are the restoration of the lost movements of classical dance, the opening of notes.

Novelty. The basic aspects of the restoration activity in ballet have been systematized, the main problems that have arisen during the restoration of ballet performances of the 19th century have been identified. in a contemporary theater.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research on the problems of development of the ballet theater of the present, in the process of training specialists-choreographers in institutions of higher education.

Key words: ballet, ballet restoration, classical ballet heritage, dance, choreography.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

UDC 793.3(477.81)

**THE HISTORICAL-GEOGRAPHICAL AND ETHNOGRAPHIC FACTORS OF FORMATION
OF THE POLISSYA'S FOLK CHOREOGRAPHIC CULTURE**

Gordeyev Volodymyr – Senior Lecturer in Choreography,
Rivne State Humanitarian University, Rivne
orcid.org/0000-0002-5843-3621
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.188
gordeev_v@ukr.net

The historical-geographical and ethnographic factors of formation of folk choreography in Polissya are analyzed.

The subject of the research are materials of expeditions to the specified region, conducted recently and with the participation of the author, which have attested to the specifics of the formation of folk choreographic culture, the features of its preservation in the framework of the implementation of the respective State Program. The emphasis is on the reproduction of the regional specificity of the folk choreography of Rivne Polissya.

Key words: Polissya, choreographic cultural practice, expeditionary material, research.

Actuality of theme. The current socio-cultural situation actualizes the issues of national and cultural heritage, its distribution in society and the development of means of preserving regional features. In this connection, Polissya is the region that, with its many original artifacts, has not yet become the subject of detailed art analysis.

Review of publications. For cultural practice, this topic is not new. Polissya is mentioned in the writings of the Polish chroniclers of the 15th and 16th centuries, documents by B. Khmelnytsky, and Cossack chronicles. In the nineteenth century the scientific reconnaissance of Polish, Russian and Ukrainian authors (M. Kozakevich, V. Kravchenko, K. Moshinsky, G. Stelmakh, T. Stetsky, S. Taranuschenko, P. Chubinsky, etc.) is devoted to the study of material and spiritual culture of the region; in the conditions of Ukrainian statehood Polissya was investigated by L. Bulgakov, M. Gladky, M. Glushko, O. Kurochkin and others [30-32].

It is necessary to mention the considerable achievements of researchers, state institutions, individual enthusiasts-participants of folk expeditions in Polissya, due to which field materials are being accumulated, analytical reconnaissances are conducted concerning the specified region. Field research and scientific understanding of the custom-ritual culture of the region in the twentieth century. is carried out by scientists of IMF them. M. Rylsky NASU: S. Grits, G. Krypnyk, N. Havrylyuk, G. Pashkova, O. Kurochkin, G. Bondarenko and others.

Generalizing works on the study of the rites of the annual cycle and agricultural calendar, prepared by scientists of the Institute of Natural Sciences, are part of the joint Ukrainian-Belarusian work «Public, family life and spiritual culture of the population of Polesie».

In the 1970 – and 1980 s, S. Shevchuk, S. Kitova, and I. Pestoniuk conducted collecting and research work directly in Rivne Polissya. However, the issues of local features of choreographic culture in the context of the calendar rites of this territory were briefly covered in these works.

The revival of research in this area is associated with the emergence of a new Ukrainian state, as the public's interest in understanding national culture and its regional peculiarities increases. In particular, the calendar customs and rituals of Rivne Polissya are studied by the Laboratory of the Polissya Studies of the Rivne Institute of Culture (since 1998 – RSGU), the Polissya-Volyn People's Center (Lutsk), Rivne Folklore and Ethnographic Society [6]. Some aspects of traditionalism and transformations in calendar-ritual culture are covered in the publications of M. Davidiuk, O. Kurochkin, K. Kutelmakh, O. Osurkevich [8–9, 19–20, 28]. However, today there are no generalizing studies that would cover the local specificity of the choreographic vocabulary in the region of the ethnographic Polissya, taking into account the transformational processes that took place during the XX–XXI century. The author of the field research, recording and analysis of traditional folklore dance is dedicated to filling this gap within Rivne Polissya.

The purpose of the study is to identify the historical, geographical and ethnographic factors of the formation of Polissya folk choreographic culture.

Outline of the study material. Modern cultural space is characterized by a return to its roots, traditions, culture at different levels: the transfer of knowledge, patterns of behavior and rituals, thinking and

perception of the world, time and space, the revival of authentic folklore. All these processes characterize the independent direction of artistic culture – choreographic culture, preserving the national choreographic heritage.

Means of expressiveness of folk choreography are based on existing folk traditions, preserve their stylistic features. Therefore, Ukrainian dance folklore, in which, according to V. Avramenko, «the Ukrainian people spoke their soul» is an integral part of the Ukrainian perception and worldview [1; 3].

In today's context, folk dance art plays an important role in the actualization of artistic culture, integration and spiritual development of Ukrainian society and its individual regions.

The national choreographic culture is in the process of forming the population as a nation. Socio-historical experience, conditions of existence, mentality of the people form a certain system of expressive means, a special type of plastic thinking, choreographic vocabulary. This culture combines human and national, general typological patterns in the structure of choreographic art and the national specificity of their embodiment.

The fundamental feature of the worldview of Ukrainians is the optimism of the collective consciousness, the presence of a holistic and positive image of the world, an unconditional understanding of the immortality of the species. That is why in folk choreographic art, even negative phenomena are conceived without accentuating the tragedy collisions, through soft humor, satire, grotesque, cartoon.

It is stated in the scientific literature that certain ethnic groups have a local consciousness (ethnocultural dominant). The ethno-cultural dominance of the region is influenced by a number of economic factors – labor migration, unilateral development of the agrarian sector, etc. Recently, the problem of local mentality is gaining widespread publicity among researchers of Polissya culture, customs and traditions, who have identified a number of features of the Polissya mentality that directly shape the regional content of choreographic culture [2].

The art of the Pro-Ukrainians, including the dance, evolved, as M. Hrushevsky showed, for a number of reasons, including priority processes – migration, «splitting of life along the lines of interests of the economy and war» [7; 85]. In the 7th century BC the ancient poet Hesiod referred to the myth of Phaeton, the son of the Sun, who fell into the river Eridan, struck by the arrow of Zeus. His tears turned to amber. Herodotus also recounts Eridan, from where amber is brought to Hellas. Given that the Pan-European root «dan» is contained in the names of the largest rivers (Don, Danapr, Da(u)nay, Danastra), the river Goridan (Gorin), which flows in Rivne Polissya, may be mentioned [11].

Settling in the II-III and later in the second half of the 4th century in the Black Sea region, the «ancestors of the Antes» and then the «anti», the «wened», the «Slavs» underwent different cultural influences, increasing their creative potential. M. Hrushevsky called the epochal spread of Slavic tribes in the Black Sea in the IV century: «In the long, closed from our previous evolution, our ancestors experienced not less, but even more acute perturbations. But tradition did not convey any of the same things, but at the same time, though not its own, or someone else's tradition, one can discern the significance of what was being done» [7; 86]. Apparently, even then, folklore dance art felt the influence of professional Greco-Roman choreography. Special scientific developments on the art of buffoonery would help to speak something specific about the power of this influence, but there are no such works with an emphasis on dance skill and technique of buffoonery in our choreological literature.

M. Hrushevsky pays attention to the mysterious figures of «cheerful people» and the influence of the art of these professionals on different layers of folk culture. In particular, he noted in the calendar rites of Slavs borrowing from the Balkan-Roman saturnalia and New Year holidays: «detours of masked, dancing, singing and congratulations», to which «indicates, first of all, the name of the conductor of carols, or writer «... This the name we have is «bereza», Romanian «breza» – masked, scratched, in Bulgarian «brezaya» – a mask. The Romanian «brezaya» does have a goat, a wolf, a bird head. Our birch tree (bereza) is not masked, but in the company of Christmas carols there is sometimes a «goat» – inverted upside-down jacket that dances to music ...» [7; 184]. Such phenomena have remained in the dance rite of the Polissya people to this day.

Analyzing the evolution of traditional New Year's celebrations, the scientist singled out the influences of various professional organizations of «cheerful people», «buffoons». «These selected comic figures stand, probably, in connection with the tradition of Roman New Year's entertainment when they also went from house to house, dressed, masked magicians and buffoons» [7; 25–26]. For us, this motive for the interaction of folk art with the professional is important, as elements of the technique of professional dance of mime-buffoons are articulated by researchers (for example, in the work of L. Block), which brings us closer to understanding the early forms of folk choreography [4].

At the Christmas camp, we are especially attracted by the «plyasaky» (dancers) who perform the «plyasu ceremony» (dance ceremony). The recording of this call ring indicates its perfect composition and archaic character. «Plyasaky» (dances\dancers) dance first in the house, then outside, making a roundabout, that is, a circle in the center of which are the Gadda, Gazdin and the violinist. The same «roundabout» dance in the apiary «Plyasaky» and other carols pursue their... purpose – to «cheer up the house...» [7; 148].

M. Hrushevsky saw in these ceremonial choreographic ceremonies «remnants of pastoralism», arguing that the Christmas carol intensely demanded for his art material rewards ... «The proshatsky notes», which sound in the Christmas addresses to the hosts, convince us that we are dealing with the «remnants» of professional short-form performances, presented for a fee. These and other motives suggest the ancient sources of Polissya folk-stage dance, the influence on the formation of folk choreographic art of «chamois of different origin» and their predecessors.

Polissian choreographic culture was formed and functioned in mature artistic forms already in Slavic and Slavic pagan environments. The sacred content of folk dance is an open book for generations of consecrated Magi priests and priests. Unfortunately, the holdings of their memory are forever wiped out by native Christian culture. The first and only descriptions of folk dances are found in ancient Russian scribes, but in them the emotions of Christian tolerance dominate the specificity of the image and interpretation [12; 92].

The Polissya ethno-region belongs to the Chornobyl zone, whose choreographic culture may, due to known circumstances, be lost in part or in whole, so its comprehension is given special attention. However, only in 2010, with the support of the Ministry of Emergency Situations, the work of ethnographic expeditions in the northern Rivne region resumed, because in the Eastern Slavic area Rivne Polissya plays an important role in the process of ethnogenesis of the Slavs.

Contemporary trends in the development of folk-choreography in the region are connected with the influence of globalization processes, mass culture, the growing influence of the Christian religion in the formation of social consciousness, etc. The results of such research are scientific articles and collections on the material and spiritual culture of Polish people. Over the last 10 years, a certain contribution to filling this gap has been the emergence of a number of folklore collections «Ethnocultural Heritage of Rivne Polesie» (Issue 1–4) and «Ethnocultural Heritage of Polissya» (Issue V–VII), organized by the artistic director of the Ethnocultural Center Rivne city PDM V. Kovalchuk [13–17].

Attention to the regional specificity of choreographic art came to light in the late XIX – early. XX century. with the emergence of scholarly discussion regarding the Polissya songs. Some researchers (M. Sumtsov, N. Zhinkin) attributed their appearance to the end of XVIII – early. XIX century. and considered one of the manifestations of the decline of folk art. «The emergence and development of such songs, – wrote M. Sumtsov», was influenced mainly, if not exclusively, by the general withering away of all forms of Belorussian folk poetry, thoughts, carols, bells, freckles, wedding songs. Bandura players are translated, lyricists are finally being translated: young men and girls are beginning to consider singing carols under the windows an indecent, begging affair. Thoughts are forgotten, carols and bounties degenerate into stringy and flabby spiritual verses; freckles and wedding songs – into easy love improvisations; there is a general impoverishment» [22; 10].

The version of M. Sumtsov and N. Zhinkin was refuted by I. Franko and V. Hnatyuk, proving that the song of the Polissya region is an ancient and independent creation of folk genius. In the beginning of Polissya singing the word had a subordinate function, because it was accompanied by dance, plastic and composition of which played a love or family story. Over time, this plot expanded, absorbing the social spirit of one era or another. The light Polissya genre became used for social topics that did not fit into the narrow frame of the chorus of dance. With the expansion of the storyline in this direction and the gap between the song and dance. The song began to be sung individually, afterwards flowing into the full flow of folk song, into a separate song genre with its artistic means of displaying reality produced during its development [25; 12–13]. A dance song is a separate genre of folk lyrics that combines poetic, choreographic and musical elements based on certain common rhythmic forms. With its deepest roots, the dance song leads to calendar-ritual lyrics (freckles, Kupala, petrovka), ceremonial roundabouts, which over time become predominantly playful. Dance songs include butterflies, gopak, goat, goat, shumko, krakoyak, kolomyka and song-trindichki, that is fun, humorous works of small volume, the relation of which to the dance is based on the rhythm-melodic community and has the character of interaction. [10] The dance song is performed periodically (as opposed to the choir songs), occasionally breaking into the flow of the dance tune. Songs for dance are different from other types of songs at a faster pace and clear rhythm. With their lively melody and laconic form, these songs have a humorous and satirical way of rendering reality.

Regional affiliation with Polissya influences the functional parameters of songs to dance. According to O. Ostapyuk, in Polissya their scope is narrower than in other regions of Ukraine [26]. They attend family and public holidays during the feast and dance, and at the wedding are accompanied by various wedding ceremonies: wreaths, baking cows, buying the bride, going to the bride, the rite of the pantry, calling and others. One of the typical features of Polissya's dance songs (in Polissya's small children, in particular) is the lack of political and social motives; Polissya wedding singers most often have irritating meaning.

In Polissya songs to dance, the rhythmic structure of the Cossack is most often used – a four-line poem with the formula (3 + 3) 4 and (4 + 3) 4 with modifications: (4 + 4 + 7) 2 and (4 + 4 + 8) 2:

Ой, я в Колі в коридорі

Ніженьками тупала,

А я Колі не любила,

А цукерки хрупала;

There are also twelve-part poems with the formula of *krakoyak*: (3 + 3) 4, or (6 + 6) 2:

Пішов дід на обід,

Баба на хрестини.

Прийшов дід без чобіт,

Баба без хустини.

In Polissya girls' songs about love, a teasing character prevails:

Ой, хто ж то іде

Попід вербами?

Чи ж то мій, чи то твій –

Світить ребрами.

But the most humorous of the Polissya dance songs are chanting, the main content of which is a variety of pre-school jokes and giggles:

Ой, я хлопець розбишака лишень до розбою.

Та як вийду на вулицю, то сі жаби бою.

Ой, я хлопець розбишака ішов могірами

Як би дала жаба в груди – я сі вкрив ногами.

In a separate group are distinguished guest songs (threesomes), the main motive of which is the grandeur of the owners of the house and the invitation of guests to the table. They are thought to have been created by the female environment during a treat for health, praise, and gratitude. Therefore, these songs are often performed on behalf of the hostess.

Typical topics in Polissya are dance and music, which indicates their main function – to sing to dance. This theme is elaborated in various witty twists and unexpected humorous twists and turns. But, unlike others, which almost does not feel the primary primary purpose of these songs, in the Polish texts the theme of dance and music prevails over others.

Ой, заграйте, ви, музики,

Витоптала черевики.

Ой, заграйте на гітарі,

Витоптала штири пари.

Ог:

Й у полі, й у полі корчомка стояла,

Корчомка стояла велика, новая.

У туй же корчомці козак дудку грає,

Козак дудку грає, дівчина гуляє 26 [26].

A meaningful approach to the study of the choreographic vocabulary of Rivne Polissya requires an analysis of the embodiment of the psychological characteristics of the dance characters by means of figurative characteristic vocabulary, *psychological motivation* for the use of certain lexical means. An example is a wedding ceremony dance.

Wedding ceremony is one of the most ancient rituals of the spiritual and artistic activity of mankind, which is constantly changing under the influence of economic, social, political, educational factors and is preserved as a necessary component of a person's life cycle regardless of his religion, nationality and personal principles.

In scientific works of historians of culture, art critics, ethnographers and folklorists, philologists V. Krasovskaya, K. Goleizovsky, O. Voropay, L. Orel, E. Prystupy, M. Nemyro, R. Tsapun, O. Bricina, Z. wedding ceremony since ancient times. But wedding choreography is reflected in the authors as elements of a particular ritual [27].

In the culture of ancient people, ritual dance is perhaps the most important component in ceremonies of different nature. The conversion of a ritual tank into a spectacle is first and foremost related to the burial rite, and later to the wedding rite, since «the rotating nature of the ritual tank with its ecstatic culmination in itself testifies to the birth movement, is a cycle of recovery and transformation» (M. Antonovich) [3; 41]. The ancestors of the Ukrainian people were no exception. The pathetic and pathetic rite of sobriety – honoring the memory of a fallen warrior or deceased relative, certainly included singing, dancing. Subsequently, these elements become a wedding ceremony [5].

In the choreography of Rivne Polissya there are not many special completed dance forms performed during the wedding, in particular, which are characteristic only of the wedding ceremony of the tank-dance, which is still performed at the wedding. We were able to find some wedding dances and a dance round that lasted in Polissya until the middle of the XX century, which we consider as certain episodes with choreographic elements or completed dance forms. This approach opens the possibility of analyzing the choreographic component of a wedding.

At the wedding, they danced during the baking of the cow, on the «Sunday of the bride», the wedding, after the wedding, the dinner at the bride, the pantry, the division of the cow, when in a multifaceted event different ritual actions were interwoven in content and structure. In most cases, dance was part of the wedding ritual as a necessary element.

During his research work in the historical and ethnographic expeditions of the State Scientific Center for the Protection of Cultural Heritage from Man-made Catastrophes at the Ministry of Emergencies of Ukraine A. Samokhvalova managed to collect comprehensive material on the choreography of the Polissya wedding ceremony (with Rivne inclusive) as an important factor in the formation of folk choreography [33].

The first in the course of the wedding is performed by the dance of the maids. He is remembered and still danced in almost every Polissya village: «The EC loafers were put into the oven, the loafers danced with a shovel, so that the bread was planted. Then, as you danced, you and the shovel hit the men's heads» [5; 29]. In the more widespread variant in these territories: «As soon as the first cow is planted in the oven, it will be seated already by the mother, or Christian, to take that shovel and baptize the shovel. With a shovel it will dance a little bit» [23; 16]. At the same time the loafers perform the chants: «Oh God forbid in a good time, in a good time, as in humans, so with us, so with us»; «Let's jump an hour, an hour, make family happy, family» [24; 17].

When little loafers or knickers are baked to the wedding, the loafers take horns or hats, wrapped in a towel and sing and dance:

«Наша пічка рогоче, гой,
Наша пічка рогоче,
Коровайчика хоче» [23; 17].

The dances of the maids can be characterized as an arbitrary improvisation with a lullaby, which carries positive information that saturates the future loaf and predicts a cheerful, casual and festive mood of the future wedding.

On «young bride» we meet the memories and intuitive performance of archaic open tank-circuits, described by one of the first researchers of Slavic choreography K. Goleizovsky – keeping the bride in office [5; 47]. In the future, during the wedding, the open tank-rounds are met at least three times – the stroke of the bridegroom around the table before leaving the church, when the father leads the young people around the throne in the church and the three-bypassing around the young table, when they have already been charged and saddled. The wedding ceremony is accompanied by a procession. The wedding ceremony was accompanied by godparents, friends, guests and musicians, who usually played the march. The presence of such processions is recorded by almost all researchers. The procession of a wedding train (procession) is nothing but an open roundabout, subordinated to a musical rhythm or a song and musical rhythm: «A chain was dancing on the street of the wedding father. It was located in the center, on the sides – «gazebos», to which other guests joined, thus forming a «chain» (line). After the arrival of the wedding parents, the brides went or rode to the church to marry» [21; 42].

As part of the wedding ceremony feast, «... after drinking two ritual glasses ... guests engage in an emotional magical act of the birth of a new family that combines ritual activities with singing and dancing» [5; 21].

Particular attention at the wedding is given to the steady choreographic element of the action – the dance of the young. V. Krasovskaya notes that the expressive means of this dance, according to the document of the eighteenth century, is a duo form, dialogical facial expressions, attraction of a symbolic paraphernalia (handkerchief), pantomime [18; 12].

In 2008, during the historical and ethnographic expedition of the State Scientific Center for the Protection of the Cultural Heritage of Ukraine, ethnographers managed to record the memories of the wedding dance of young people in the village. Krychilsk Sarnensky district of Rivne region by A. Korsun in 1952 According to her memoirs, at the wedding the young man danced to the bride with a lullaby:

«Ти до мене я до тебе,
А більше нікого...» [33; 70]. («You to me I to you, And no one else ... «)

According to A. Samokhvalova, the memories of the wedding dance of the young are extremely rare. The researcher suggests that the wedding dancer is an echo of an old wedding dance. In the eastern regions of Bukovina «after the first table of the elder with a «tree» (a small Christmas tree, decorated with ribbons and artificial flowers), dancing, led the young to their first dance» [33; 72]. This example confirms that the wedding dance of young people on the territory of Ukraine regardless of the region. In the modern wedding,

the function of the dance of the young is performed by the waltz, which in its imagery, vocabulary, musical and choreographic character most closely corresponds to sacred content.

Particularly noteworthy is the wedding dance «Pillow» or «Dance with a handkerchief», in which the echo of the old wedding dance is also felt. That's right, in the village of Nobel Zarichnensky district of Rivne region when performing «Pillows» all dancers stood in a circle, holding hands. In the middle of the circle is a soloist (a girl or a guy with a handkerchief in his hand) who chooses who he liked best in the circle. Suits, kneels, gives a handkerchief, kisses and goes in a circle. The one they kissed is still dancing with a handkerchief. They sang: «Pillows, pillows, all down, Girlfriends, girlfriends, all young»; «Whom I love, whom I love, I kiss him; I will present my pillow to that» [21; 32]. In this dance, it is imperative that you use the sign attribute – a handkerchief that is handed to your chosen partner and a kiss with your partner on your knees or knees (a sign of worship).

The choreographic element of the wedding, the researchers call the next part of the wedding – the dance of bread. In the village. Nobel Zarichnensky district danced bread after the first glass. They danced for two: an older boyfriend and girlfriend would come to the table, cross that bread lying near the bride, kiss it and dance. The bread is kept at hand, taken by the little fingers and danced (improvisation – free running, three times). Music does not play fast. Then they come under their hands and jump. They sing:

«Сватоньку до коханчику, гой,
Сватоньку до коханчику,
Пускай же нас до танчику» [21; 34–35].

After the dance, my boyfriend and girlfriend danced with the godparents, and then everyone else.

A similar piece of bread-making was seen in the village. Along the Zarichnensky district of Rivne region. The wedding dance program included varieties of polka dots, a goat or a gopachok, a dugout or «To the threshold to the table ...», a dance round «Boots, boots ...», which is still danced somewhere at the wedding; «On the River», a box, varieties of waltzes and frames called «Bald» or «Nadia» [33].

Humorous direction of wedding action with a rarely high level of choreographic performance is recorded in the village. Sheepskin Zarichnensky district. Respondents reproduced the character and mood of wedding household dances [33].

A separate part of the Polissya wedding is a «pantry» in which the choreographic element was used situationally, in keeping with the youth's purity of natural instincts brought up from a small spirituality of feelings. Unlike other regions of Ukraine, in Polissya songs and dances performed outside the pantry. «In the future, everything was scripted. The sheets, as a banner, were hung out or walked with him to the village with songs and dances. If there were no signs of maidenhood, the songs of shame were sung, the young family was shamed in every way» [34; 182].

From the mid 30's of XX century. this custom began to change, and in the early 21st century. from the «pantry» were left ashamed or humble songs with dances performed by middle-aged and older women. A. Samokhvalova as a part of a scientific and ethnographic expedition recorded «anything» in G. Gorbachevskaya, 1933, living in the village. Sareniki of Zarichnensky district of Rivne region:

Тумбаси, тумбаси,
Ти казала що даси
Того меду що спереду,
А я тобі – ковбаси!

In addition to the shameful songs, women sing «wedding songs» or «partying», but always with improvisational dances. Each performer individually performs the movements most inherent in her, than expresses her view on what is happening [33; 4].

V. Gustus' testimony, born in 1959, is recorded in the author's own archive. The brides of Dubnovsky district of Rivne region, about the wedding of her parents, kept a photo of the brides. According to the memoirs, the wedding «sings» were accompanied by dancing «fun and relaxed» [29].

The theatrical-choreographic fragment of the wedding can be considered a jokey act of dressing in gypsies, divination on cards, greasing, etc («perezov»). All the activities were accompanied by dances that were performed more vividly and with more endurance than the more professionally played wedding musicians. The Polissya wedding in our time has preserved elements of theatricalization using the characteristic dance vocabulary of this episode, for example, gypsy dance, elements of which are «shaking» of shoulders, shawl movements or colored handkerchief, perfectly performed by dancers even without choreographic education.

The last dance episode of the wedding can be considered the end of the cow. The one who blows the loaf dances, and the guests sing humorous chants:

«Допустили негодяя
До нашого коровая,

А він рук не помиє

І делити не вміє....» [33].

After the loot is split, the wedding is over. The young family goes home with songs and dances, often accompanied by music.

Information about weddings as one of the most ancient rites – the sources of choreographic culture of the region – in research works focused mainly on ceremonies and their verbal, song, attribute accompaniment. The role of choreography is still being studied, but valuable material for scientific generalization already exists. Yes, the use of ritual triple strokes, performed at least four times during the wedding, is a roundabout – the most ancient form of dance, still in Ukraine. Decay in Gypsies and other characters reflects people's long-held beliefs about the possibilities of plastic reincarnation in the natural environment. The introduction of wedding dances into the ritual program, according to A. Samokhvalova, who «became the background to the» pantry, «in fact, warmed the body» [33]. In our opinion, when musicians play hopk, polka and waltz varieties, chostos, chants, or whatever, the folk choreographic vocabulary is enriched and perfected by the best motor elements that correspond to the national and regional (local) mentality, reflecting the understanding of the world community with the community its archetypal meanings, signs, images.

Choreography of the wedding ceremony is not in vain attention of modern researchers. Folklorists of the nineteenth and twentieth centuries recorded for the future music and directing the effects of the wedding ceremony, but could not fix the wedding dance, since the recording system in the choreography was finally formed only in the 60s of the XX century. But dance takes not the last place in the wedding ceremony, because it is responsible for the moving and emotional part of the action.

Dancing cultural heritage of Polissya region is peculiar in its manner and character of performance and is a manifestation of cheerful character, optimism, wit, which is an indicator of the spiritual strength of the population.

However, the realities are that Polesie, being the crossroads of cultures, languages and traditions, exemplifies the model of interaction between Western and Eastern subcultures within one region. Bordering Hungary, Slovakia, Poland, Romania, Polesie synthesizes Eastern and Western traditions. The peculiarity of the region is that at the junction of the two civilizations, the «progressive pragmatism of the West», when interacting with the culture of the Eastern Slavs, forms a special buffer zone there, which demonstrates the path to cooperation, mutual influence and mutual enrichment of nations, religions and cultures. This is where the peaceful coexistence of ethnicities with the titular nation is observed, as the region is characterized by specific transboundary conditions that also affect the cultural and linguistic situation.

Thus, geographical and geopolitical specificity, mutual influences of cultures led to the formation of a specific region with its inherent mentality and worldview. *Among the characteristic features of the Polissya mentality are:* certain conservatism, national tolerance; relative political activity, religious tolerance, etc. Policemen are characterized by a desire for peaceful coexistence from the point of view of mutual non-interference in the life and interests of social groups, which differ in national, religious, social, territorial, historical and other grounds.

Rivne Polissya still retains a significant number of archaic features in material and spiritual culture and is characterized by:

- a) the special conservatism and remnants of pre-Christian beliefs, ancient customs, worldviews and ideas of the Ukrainian people;
- b) the synthetics of the monuments of traditional spiritual and material culture, which is a consequence of the adaptation of the Belarusian and Polish folk traditions and the influence of the Western and Central (Central) Polesie;
- c) the presence of the latest meanings and symbolism related to the tragic historical events of the Chernobyl disaster.

The conclusions about the characteristic features of Rivne Polesie in the system of choreographic culture of Polissya region are based on numerous field materials collected by the researchers of the region and the author personally during the long expeditions in this country:

1. Scientific folklore-ethnographic expedition to the village of Zelene, Krasnopillya, Stepangorod, Velyki Telkovichi, Voronky, Hinochi (28.08 – 02.09.1996); Antonivka village, Chakva (11.10-13.10.1996) of the Vladimir district of Rivne region; Mlynok village, Borovets, Perekalya (28.08-02.09.1996) of Zarichnensky district of Rivne region [Derzharchiv of Rivne region. P 2828 No. 4/38. 131 sheets Record Sivets A., Samokhvalova A., Shevchuk S., Dmitry Z., Leychuk S., Vlasjuk O., Parasyuk I.].

2. Scientific folklore-ethnographic expedition to the villages of Dubchytsi, Applicants, Nobel, Omit, Senchytsi, Komory, Cherni, Mutvitsa, Zarichnensky district, Rivne region. (26.11-30.11 1997) [State Archives of Rivne region R. 2828 No. 4, Appr. 40. 196 sheets ; Record V. Logvin, Z. Dmitrieva, O. Yuzyuk, N. Kovalchuk, A. Samokhvalova].

3. Scientific folklore-ethnographic expedition to the villages of Tumen, Horodyshe, Brodets, Rudnya, Lyudin, Ozersk, Dubrovytsia district, Rivne region (22-28.10; 20-23.11.1998) [Derzharchiv of Rivne region. P.2828 No. 4, Spr. 42-43. 52 and 102 sheets; Record I. Tokar, Y. Podtserkovna, N. Kovalchuk, A. Samokhvalova, notation by Y. Rybak].

4. Scientific folklore-ethnographic expedition to the village of Dubrovsk, Zarichnensky district, Rivne region. (October 24-29, 1994) [State Archives of Rivne Region R. 2828 No. 4, Appr. 1. 10 sheets; Record by O. Prohorchuk, O. Savchuk, I. Semetyuk].

5. Scientific folklore-ethnographic expedition to the villages of Selets and the Mochulishche of Dubrovytsia district of Rivne region. (November 20-23, 1998) [State Archives of Rivne Region P.2828 No. 4, Spr. 1. 10 sheets; Record by A. Samokhvalova].

6. Thematic folklore-ethnographic expedition to the villages of Dibrovsk, Vovchytsi, Vychivka of Zarichnensky district of Rivne region. (December 27-30, 1998) [Dancing, Games. State Archives of Rivne region R. 2828 No. 4, Appr. 48. 6 sheets.; Record by A. Samokhvalova].

7. Scientific complex folklore-ethnographic expedition to the villages of Selets, Mochulishche, Krasnoye, Vilna, Verbivka, Dubrovyts'kyi district, Rivne region. (18.12-22.12.1999) [ceramics (sketches), landscapes (sketches), children's folklore, leisure, games, dances. Information about screwdrivers, calendar rites, songs (with notations). State Archives of Rivne region P.2828 op. No. 4, Spr. 51. 91 sheets.; Record by T. Chernihiv, Y. Rybak, A. Samokhvalova, I. Tokar, notations by L. Gapon, sketches by I. Tokar, T. Lukashevich].

8. Scientific complex folklore-ethnographic expedition to the villages of Glynne, Staro selo, Drozdyn (02-05.04.2001) and Glynne (28.08.2001) of Rokytno district of Rivne region. [songs (with notations) calendar, wedding, songs, dance pals, flowing, lyrical, choreographic folk culture (dance decoding, dance information, descriptions), games calendar, wedding; information about wedding clothes, about folk musicians [Derzharchiv of Rivne region. R. 2828 op. No. 4, Spr. 60. 59 sheets.; Record and schemes of A. Samokhvalova, notation by R. Tsapun].

9. Scientific complex folklore-ethnographic expedition to the village of Glynne, the Old village (31.03-02.04.2001, 16-19.08.2001) of Rokytno district of Rivne region. [instrumental music notes, information on the technique of playing the accordion, choreographic culture, games, ceremonies, calendar, legends, translations, calendar songs, chants, howls] [Derzharchiv of Rivne region. R. 2828 op. No. 4, Spr. 62. 45 sheets.; Record and notations by M. Babich].

Список використаної літератури

1. *Авраменко В. К.* Українські національні танці, музика і стрій. Канада, Вінніпег, 1947. 80 с.
2. *Антоненко М. В.* Про ментальні категорії часу і простору в традиційній духовній культурі мешканців Українського Полісся. *Мультиверсум. Філософський альм.* Вип. 83. 2009. С. 17–32.
3. *Антонович М. С.* Історія української літератури. Т. 1. Київ: Либідь, 1993. 357 с.
4. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. Москва: Искусство, 1987. 380 с.
5. *Весілля у Сварищевичах:* Етнографічний опис із народних уст / упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2005. 100 с.
6. *Виткалов С. В.* Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне: ППДМ, 2012. 416 с.
7. *Грушевський М. С.* Історія української літератури в 6-ти т. Т. 1. Київ: Либідь, 1993. 391 с.
8. *Давидюк В.* Концепції і рецепції. Луцьк: Твердиня, 2007. 288 с.
9. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк: Вежа, 1997. 296 с.
10. *Дей О., Марченко М., Гуменюк А.* Танцювальні пісні. Київ: Наук. думка, 1970. 250 с.
11. *Дмитрук А.* Український янтар. *Країна знань.* 2007. № 3. С. 40–41.
12. *Елѣхина Е. А.* Проблемы формирования танцевальной культуры Украины: Период Киевской Руси: дисс... канд. искусств. 17.00.00 / Киев. гос. ун-т культуры и искусств, 1996. 185 с.
13. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* Вип. IV / Упоряд. В. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2003.
14. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* Вип. V / Упоряд. В. Ковальчук. Рівне: Перспектива, 2005.
15. *Ковальчук Н.* Обрядовість осіннього циклу на Рівненському Поліссі. *Народна творчість та етнографія.* 2006. № 5. С. 123–126.
16. *Ковальчук Н.* Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів. Рівне, 1998.
17. *Ковальчук Н.* Реліктові особливості весняної обрядово-звичаєвої спадщини поліщуків у ХХ столітті (історико-етнографічне дослідження за фактологічним матеріалом північних районів Рівненщини). *Матеріали до української етнології: зб. наук. пр.* Київ, 2005. Вип. 5 (8). С. 52–57.
18. *Красовская В.* Русский балетный театр: от возникновения до середины XIX века. Ленинград: Искусство, 1958. 308 с.
19. *Курочкін О. В.* Новорічні свята українців: Традиції і сучасність. Київ, 1978. С. 24–39.

20. **Кутельмах К.** Аграрные мотивы в календарной обрядности полищук. *Полесье Украины: материалы историко-этнографического исследования Овруччины*. Київ: Ін-т народознавства НАН України, 1999. Вип. 2. С. 194.
21. **Маркевич М. А.** Обычай, поверия, кухня и напитки малоросиян. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. Київ, 2002. С. 52-169.
22. **Матейко К. І.** Український народний одяг. Київ: Наук. думка, 1977. 233 с.
23. **Мелодії древнього Нобеля** / Упоряд. Р. В. Цапун. Рівне: Перспектива, 2003. 128 с.
24. **Милорадович В.** Життьє-бытьє лубенского крестьянина. *Українці: народні вірування, повір'я, демонологія*. Київ: Либідь, 1991. С. 170-342.
25. **Нариси до історії українського народного танцю** / Укл. В. К. Кушленник. Київ: ІЗМН, 1997. С. 12-13.
26. **Настюков Г. А.** Народный танец на самодеятельной сцене: (советы балетмейстеру). Москва: Просвещение, 1976. 64 с.
27. **Несен І.** Весільний ритуал Центрального Полісся: традиційна структура та реліктові форми (середина XIX–XX ст.). Київ, 2004. 280 с.
28. **Ошуркевич О.** Релікти волочечних звичаїв на західноукраїнському Поліссі. *Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнар. конф.* Київ, 1996. С. 349-353.
29. **Пам'ятні матеріали Рівненщини** [Фотоматеріали. Тексти танцювальних пісень]. *Приватний архів автора за 1995-2015 рр.*
30. **Полісся України:** Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. Львів, 1997. Вип. 1: *Київське Полісся*. 1994. 356 с.
31. **Полісся України:** Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, М. Глушко. Львів, 1999. Вип. 2: *Овруччина*. 1995. 373 с.
32. **Полісся України:** Матеріали історико-етнографічного дослідження / Відп. ред. С. Павлюк, Р. Омеляшко. Львів, 2003. Вип. 3: *Умежиріччі Ужа і Тетерева*. 1996. 338 с.
33. **Самохвалова А.** Хореографія весільного обряду Рівненського Полісся. *Актуальні питання культурології. Альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 10. Т. 2. 2010. С. 67-78.
34. **Українське весілля** / Упоряд. М. Немиро. Рівне: О. Зень, 2008. 304 с.

References

1. **Avramenko V. K.** Ukrainski natsionalni tantsi, muzyka i strii. Kanada, Vinnipeg, 1947. 80 s.
2. **Antonenko M. V.** Pro mentalni katehori i chasu i prostoru v tradytsiinii dukhovnii kulturi meshkantsiv Ukrainskoho Polissia. *Multyversum. Filosofskiy alm.* Vyp. 83. 2009. S. 17-32.
3. **Antonovych M. S.** Istorii ukrainskoi literatury. T. 1. Kyiv: Lybid, 1993. 357 s.
4. **Blok L. D.** Klassycheskiy tanets. Ystoryia y sovremennost. Moskva: Yskusstvo, 1987. 380 s.
5. **Vesillia u Svarytsevychakh:** Etnohrafichniy opys iz narodnykh ust / uporiad. R. V. Tsapun. Rivne: Perspektyva, 2005. 100 s.
6. **Vytkalov S. V.** Rivnenshchyna: kulturno-mystetskiy potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne: PPDM, 2012. 416 s.
7. **Hrushevskiy M. S.** Istorii ukrainskoi literatury v 6-ty t. T. 1. Kyiv: Lybid, 1993. 391 s.
8. **Davydiuk V.** Kontseptsii i retseptsii. Lutsk: Tverdynia, 2007. 288 s.
9. **Davydiuk V.** Pervisna mifolohiia ukrainskoho folkloru. Lutsk: Vezha, 1997. 296 s.
10. **Dei O., Marchenko M., Humeniuk A.** Tantsiuvalni pisni. Kyiv: Nauk. dumka, 1970. 250 s.
11. **Dmytruk A.** Ukrainskiy yantar. *Kraina znan.* 2007. № 3. С. 40-41.
12. **Elëkhyna E. A.** Problemy formirovaniya tantsevalnoi kultury Ukrainy: Peryod Kyevskei Rusy : dyss...kand. yskusstv. 17.00.00 / Kyev. hos. un-t kultury y yskusstv, 1996. 185 s.
13. **Etnokulturna spadshchyna Rivnenskoho Polissia.** Vyp. IV / Uporiad. V. Kovalchuk. Rivne : Perspektyva, 2003.
14. **Etnokulturna spadshchyna Rivnenskoho Polissia.** Vyp. V / Uporiad. V. Kovalchuk. Rivne : Perspektyva, 2005.
15. **Kovalchuk N.** *Obriadovist osinnoho tsykladu na Rivnenskomu Polissi.* *Narodna tvorchist ta etnohrafia.* 2006. № 5. S. 123-126.
16. **Kovalchuk N.** Polissiaznavstvo: polovi zapysy ta naukovi studii folkloro-etnohrafichnykh materialiv. Rivne, 1998.
17. **Kovalchuk N.** Reliktovi osoblyvosti vesnianoi obriadovo-zvychaievoi spadshchyny polishchukiv u XX stolitti (istoryko-etnohrafichne doslidzhennia za faktolohichnym materialom pivnichnykh raioniv Rivnenshchyny). *Materialy do ukrainskoi etnolohii: zb. nauk. pr.* Kyiv, 2005. Vyp. 5 (8). S. 52-57.
18. **Krasovskaia V.** Russkiy baletnyi teatr: ot vozniknoveniya do seredy XIX veka. Lenynhrad: Yskusstvo, 1958. 308 s.
19. **Kurochkin O. V.** Novorichni sviata ukraintsiv: Tradytsii i suchasnist. Kyiv, 1978. S. 24-39.
20. **Kutel'makh K.** Ahrarnye motyvyy v kalendarnoi obriadnosti polyshchukov. *Polese Ukrainy: materyaly ystoryko-etnohrafycheskoho yssledovaniya Ovruchchyny.* Kyiv: Yn-t narodoznavstva NAN Ukrainy, 1999. Vyp. 2. S. 194.
21. **Markevych M. A.** Obychay, poveriya, kukhnia y napytky malorosiian. *Ukraitysi: narodni viruvannia, poviria, demonolohiia.* Kyiv, 2002. S. 52-169.
22. **Mateiko K. I.** Ukrainskiy narodnyi odiah. Kyiv: Nauk. dumka, 1977. 233 s.
23. **Melodii drevnoho Nobelia** / Uporiad. R. V. Tsapun. Rivne: Perspektyva, 2003. 128 s.

24. *Myloradovych V.* Zhyte-byte lubenskoho krestianyna. *Ukrainci : narodni viruvannia, poviria, demonolohiia*. Kyiv: Lybid, 1991. S. 170–342.
25. *Narysy do istorii ukrainskoho narodnoho tantsiu* / Ukl. V. K. Kuplennyk. Kyiv: IZMN, 1997. S. 12–13.
26. *Nastiukov H. A.* Narodnyi tanets na samodeiatelnoi stsene: (sovery baletmeisteru). Moskva : Prosveshchenye, 1976. 64 s.
27. *Nesen I.* Vesilnyi rytual Tsentralnoho Polissia: tradytsiina struktura ta reliktovi formy (seredyna XIX–XX st.). Kyiv, 2004. 280 s.
28. *Oshurkevych O.* Relikty volochebnykh zvychaiv na zakhidnoukrainskomu Polissi. *Polissia : mova, kultura, istoriia. Materialy mizhnar. konf.* Kyiv, 1996. S. 349–353.
29. *Pamiatni materialy Rivnenshchyny* [Fotomaterialy. Teksty tantsiuvalnykh pisen]. *Pryvatnyi arkhiv avtora* za 1995–2015 rr.
30. *Polissia Ukrainy: Materialy istoryko-etnohrafichnoho doslidzhennia* / Vidp. red. S. Pavliuk, M. Hlushko. Lviv, 1997. Vyp. 1: *Kyivske Polissia*. 1994. 356 s.
31. *Polissia Ukrainy: Materialy istoryko-etnohrafichnoho doslidzhennia* / Vidp. red. S. Pavliuk, M. Hlushko. Lviv, 1999. Vyp. 2 : *Ovruchchyna*. 1995. 373 s.
32. *Polissia Ukrainy: Materialy istoryko-etnohrafichnoho doslidzhennia* / Vidp. red. S. Pavliuk, R. Omeliashko. Lviv, 2003. Vyp. 3 : *U mezhyrichchi Uzha i Tetereva*. 1996. 338 s.
33. *Samokhvalova A.* Khoreohrafiia vesilnoho obriadu Rivnenskoho Polissia. *Aktualni pytannia kulturolohii*. Alm. nauk. t-va «Afina» kafedry kulturolohii Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 10. T. 2. 2010. S. 67–78.
34. *Ukrainske vesillia* / Uporiad. M. Nemyro. Rivne: O. Zen, 2008. 304 s.

ИСТОРИКО-ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТОРЫ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ПОЛЕСЬЯ

Гордеев Владимир Анатольевич – старший преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Анализируются историко-географический и этнографический факторы формирования народной хореографии на Полесье. Предметом исследования есть материалы экспедиций в данный регион, проведенные в последнее время при участии автора, которые свидетельствуют о специфике формирования народной хореографической культуры, особенностях ее сохранения в рамках реализации специальной государственной Программы. Акцент сделан на выявление региональной специфики народной хореографии Ривненского Полесья.

Ключевые слова: Полесье, хореографическая культурная практика, экспедиционный материал, исследование.

УДК 793.3(477.81)

ИСТОРИКО-ГЕОГРАФІЧНИЙ ТА ЕТНОГРАФІЧНИЙ ФАКТОРИ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПОЛІССЯ

Гордєєв Володимир Анатолійович – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

Актуальність дослідження пов'язана з посиленою увагою до етнокультурних складових в українському сучасному соціумі, обумовленою відродженням інтересу науковців та широкого загалу населення до регіональної культурно-мистецької проблематики, зокрема й танцювальною практики, адже Західне Полісся залишається оригінальним центром не лише художніх творів, що культивуються упродовж десятиліть, але й зразком нової народної стилістики, форм збереження і примноження хореографічних народних зразків.

Мета дослідження – виявити історико-географічний та етнографічний чинники формування народної хореографічної культури Полісся, спираючись значною мірою й на практичний матеріал, зафіксований автором статті в регіоні.

Методологія дослідження базується на компаративістичному методі аналізу сучасної народної регіональної хореографії, що дало змогу виявити роль історико-географічного та етнографічного чинників впливу на формування народної хореографічної культури Полісся, узагальнити роль і значення регіональної складової у контексті суспільно-культурних перетворень.

Наукова новизна дослідження полягає в опрацюванні експедиційних матеріалів, проведених на теренах окресленого регіону, зокрема й за участі автора та виявлення прадавніх елементів у народній хореографії, пов'язаних з традиційно-звичаєвою культурною практикою.

Практична значимість результатів. Зібраний і опрацьований матеріал може використовуватися в подальших наукових дослідженнях та підготовці синтетичних праць із регіональної народної хореографії. Корисним він буде і для системи підвищення кваліфікації працівників культури та освіти регіону.

Ключові слова: Полісся, хореографічна культурна практика, експедиційний матеріал, дослідження.

Надійшла до редакції 17.07.2019 р.

УДК 391(477)

**ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ СОРОЧКИ ЯК СКЛАДОВОЇ ТРАДИЦІЙНОГО СТРОЮ
У ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВЦІВ (ДРУГА ПОЛ. XIX СТ. – 80-ті РОКИ XX СТ.)**

Шнуренко Тетяна Валентинівна – старший викладач кафедри народнопісенного та хорового мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-7468-1465
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.190
shnurenkotanya@ukr.net

Виявлено ступінь дослідженості української традиційної сорочки як важливого елементу народного строю у наукових працях вітчизняних науковців. Проаналізовану академічну літературу розглянуто у межах двох хронологічних періодів: 1) друга половина XIX ст. – 1922 рік, коли вивчення духовної та матеріальної культури українців сформувалось і розвинулось в окремий напрям наукового (переважно етнографічного) студіювання; 2) 1923–1990 рр. (доба СРСР), коли вивчення народного вбрання українців виділилося у додатковий етномистецтвознавчий напрям досліджень.

Ключові слова: українська сорочка, етномистецтвознавство, українська культура, традиційне натільне вбрання, особливості декорування, колористика.

Постановка проблеми. Традиційна українська сорочка належить до тих специфічних наукових об'єктів, вивчення яких потребує опрацювання широкого кола академічних джерел, що висвітлюють багатомірність українського народного вбрання як яскравого прояву їх духовної та матеріальної культури. Актуальність дослідження зумовлена науковим інтересом до особливостей розвитку методології та інформативної бази дослідження народного одягу в Україні. Міждисциплінарний підхід до вивчення наукової проблематики зумовив використання літератури головним чином етномистецтвознавчого, культурологічного, а також етнологічного характеру.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що історіографія з вивчення народного одягу (зокрема особливостей крою, пошиття, декорування та способів носіння української традиційної сорочки) неодноразово ставала предметом дослідження сучасних науковців – М. Олійник [25], В. Щибрі [41], А. Варивончик [4], Ю. Нікішенко [21] та інших дослідників, які визначали кілька хронологічних етапів у вирішенні наукових проблем, пов'язаних з умовами побутування та художнім змістом українських сорочок (композиційні мотиви, їх варіативність, колористика тощо).

Метою статті є виявлення ступеня вивченості української традиційної сорочки як важливого елементу народного строю у наукових працях вітчизняних науковців упродовж другої пол. XIX ст. – кінця 1980-х рр. (етнологічні та мистецтвознавчі розвідки).

Вклад основного матеріалу дослідження. Виходячи з хронологічних меж, заявлених у назві статті, наукові праці, в яких висвітлено характер побутування української сорочки та розглянуто регіональні особливості її декорування, умовно пропонуємо структурувати наступним чином: перший період – друга пол. XIX ст. – 1922 р., другий період – 1923–1990 рр. (радянська доба).

Перший період в історіографії української сорочки пов'язаний з іменами таких дослідників як О. Афанасьєв-Чужбинський [1], Ф. Вовк (Ф. Волков) [5], Я. Головацький [6], Г. Данилевський [8], В. Милорадович [19], Б. Познанський [27], Н. Степовий [31; 32], М. Сумцов [33], П. Чубинський [34–36], В. Шухевич [40]. Так, основні комплекси українського селянського вбрання з перерахуванням їх локальних назв уперше докладно описано у публікації поета, перекладача та етнографа О. Афанасьєва-Чужбинського «Побут малоруського селянина (переважно в Полтавській губернії)» (1855 р.) [1]. Доповненням до інформації, зібраної О. Афанасьєвим-Чужбинським, стали матеріали, вперше опубліковані 1856 р. істориком, філологом та етнографом М. Максимовичем під назвою «Дні і місяці українського селянина» [17], де автор, зокрема, проаналізував використання традиційної сорочки в обрядових діях під час заговорювання посівного зерна.

Важливі відомості щодо побутування сорочки (зокрема особливостей її крою) серед певних професійних верств українського населення можна віднайти у дослідженнях середини XIX ст. історика, мандрівника, державного чиновника Г. Данилевського, опублікованих 1901 р. у Санкт-Петербурзі [8]. Завдяки спостереженням науковця маємо нагоду дізнатися більше про зовнішній вид чумаків і такий елемент їхнього вбрання як «чумацькі» (або «лоцманські») сорочки.

На особливу увагу в контексті окресленої теми заслуговує наукова праця відомого галицького письменника і фольклориста Я. Головацького «Про народний одяг і убрання русинів, або руських в Галичині і північно-східній Угорщині» (Санкт-Петербург, 1877) [6]. Сорочку (або «кошулю») подано

автором як частину комплексного вбрання міщан та селян чоловіків і жінок окремо; надано їй характеристику за наступними параметрами: крій, матеріал, технологія виготовлення, назви окремих елементів, колористика вишивки тощо. Первинну форму сорочки галичан та русинів Головацький вбачав в одязі мешканців колишнього Галицько-Волинського князівства.

Регіональні особливості побутування традиційної української сорочки – варіативність її крою, типи оздоблення, взаємозв'язок із календарною та сімейною обрядовістю – представлено у матеріалах, зібраних етнографічно-статистичною експедицією Південно-Західного відділу Імператорського Російського географічного товариства (томи – III, V, VII; Санкт-Петербург 1872–1877 рр.) та упорядкованих етнографом, істориком та географом П. Чубинським [34–36]. Представлена інформація дозволяє виявити локальну специфіку у назвах, способах носіння та технології вироблення і художнього оздоблення традиційної української сорочки.

Спостереження щодо побутування сорочки у вбранні заможних козаків можна віднайти в праці П. Єфименко «Старовинний одяг і предмети домашнього побуту слобожан» (Харків, 1887 р.) [10]. Автор доводить, що якість одягу (зокрема й сорочки) у представників козацького прошарку, насамперед, пов'язувалася з майновим становищем її власників, спроможністю до вибору дорогих тканин та багатого оздоблення, складністю виготовлення і художнього оздоблення.

Сорочка, як важливий елемент українського селянського строю, представлена у статтях Н. Степового «Малоруський народний одяг. Козелецький повіт» та «Малоруський народний одяг. Ніжинський повіт», надрукованих на сторінках часопису «Київська старовина» (1893 р.) [31; 32]. Автор, зокрема, намагався з'ясувати, які чинники (географічні, кліматичні, побутові, ремісничі тощо) впливали на формування того чи іншого типу вбрання, зокрема й натільного.

Традиційне вбрання гуцулів стало об'єктом дослідження вітчизняного громадського діяча, етнографа та публіциста В. Шухевича у статті «Гуцульська ноша» (1899 р.) [40]. Окрему увагу науковець приділив жіночим і чоловічим сорочкам: автор надав характеристику матеріалам, з яких їх виготовляли, навів приклади крою та носіння тощо.

Аналіз жіночого одягу Харківщини можна побачити серед матеріалів, зібраних у монографічному дослідженні М. Сумцова «Нариси народного побуту (з етнографічної екскурсії по Охтирському повіту Харківської губернії)» (Харків, 1902 р.) [33]. Автором, зокрема, описано конструктивні особливості та колористичну жіночих сорочок у с. Люджа Охтирського повіту (тепер – с. Люджа Тростянецького р-ну Сумської обл.), які, на думку науковця, відрізнялися їх тяжінням до крою сорочок «великороських».

Локальну своєрідність ноші українських селян Лубенського повіту Полтавської губернії представлено у монографії вітчизняного фольклориста та етнографа В. Милорадовича «Життя-буття лубенського селянина» (Київ, 1904 р.) [19]. Важливе місце серед опису деталей вбрання українців Полтавщини посідає саме сорочка, її художнє оздоблення та кольорова гама; натільний одяг представлено автором як багатофункціональний елемент сімейної та календарної обрядовості.

Описання народної ноші українців, зокрема й натільного одягу, знаходимо у дослідженні вітчизняного письменника й краєзнавця Б. Познанського «Одяг малоросів» (Москва, 1905 р.) [24]. Аналізуючи традиційну сорочку як один із видів народного вбрання, автор характеризує її через такі ознаки як: ареал побутування, локальність назв, матеріали, крої, технології виготовлення та художнього оздоблення, способи використання в обрядодіях тощо.

Регіональна специфіка української традиційної сорочки розглянута відомим антропологом, етнографом та археологом Ф. Вовком у монографії «Український народ у його минулому і сьогоденні» (Петроград, 1916 р.) [5]. У розділі «Одежа» науковцем з'ясовано видозміни у розвитку українського народного вбрання, зокрема сорочки; надано інформацію щодо її локальних назв та регіонального побутування; запропоновано ілюстративний матеріал із малюнків художника Ю. Павловича.

Таким чином, аналіз історіографії першого періоду довів, що продовж другої пол. XIX ст. і до 1922 р. відбулося істотне накопичення інформації щодо регіонального побутування української сорочки, закладено міцні підвалини для подальшого розвитку методології вивчення натільного вбрання.

Другий період історіографії проблеми – 1923–1990 рр. – хронологічно пов'язаний з перебуванням України (на той момент – УРСР) у складі СРСР і характеризувався появою нового в гуманітарній науці – етномистецтвознавчого напрямку досліджень української сорочки, коли об'єктом вивчення науковців стало декорування натільного вбрання, його колористика та орнаментальний малюнок. Серед академічних робіт цього періоду назвемо монографічні дослідження В. Білецької [2], Т. Кари-Васильєвої [11], О. Кулик [15], Л. Молчанової [20], Т. Ніколаєвої [22], Г. Павлуцького [26], Г. Стельмащук [30], Р. Чугай [39] та ін. Розглянемо деякі з них.

Одними із перших у 1920-ті рр. до проблеми типологізації, технік виготовлення та художнього оздоблення українських сорочок звернулися Г. Павлуцький («Історія українського орнаменту», Київ,

1927 р.) [26] та В. Білецька («Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментация», Львів, 1929 р.) [2]. Мистецтвознавцю Г. Павлуцькому вдалося висловити власний оригінальний погляд на історію розвитку української орнаментики від VII–VIII ст., коли характерною ознакою в господарському побуті українців стала торгівля з віддаленими народами Близького та Далекого Сходу, Візантії, окремих країн Європи, й до сучасних авторів часів. Науковець розглядає українську народну орнаменту у кількох напрямках її розвитку, які визначає, як: «звірина» (зооморфна), «геометрійна», «візантійська», «дивоглядна» (доби Відродження). Застосовуючи цю типологію до технології художнього оздоблення сорочок, Г. Павлуцький стверджував, що українські вишиванки композицією, мотивами орнаменту, характером малюнку «скидаються на твори античного геометрійного стилю», що, у свою чергу, надає підстави вважати українську геометричну орнаменту «за уламок сивої старовини» [26; 19].

В. Білецька дослідила історичні передумови, що вплинули на крій сорочок із різних регіонів України; проаналізувала характер художнього оздоблення локальних типів натільного вбрання; надала ілюстративні пояснення. Розглядаючи орнаменту українських сорочок, авторка наголосила, що оздоблення народного вбрання нерідко настільки органічно поєднувалося з кроєм, що інколи ускладнювало розмежування оздоблення сорочки від способу її зшивання. В. Білецька також акцентувала, що кольорова гама українських сорочок знаходиться у безперечній залежності від таких характеристик як: побутова функція одягу (святкова чи буденна); вік особи, яка її носить; календарний період (так звані, «пісні» сорочки, які носили упродовж церковних постів) [2].

Художні властивості українського вишитого орнаменту опинилися у центрі уваги дослідження О. Кулик «Українське народне художнє вишивання» (Київ, 1958 р.) [15]. Етномистецтвознавець розглянула орнаменту народного вбрання як важливу матеріальну частину етнічної культури українців, висловлену мистецькими засобами; проаналізувала художні властивості та функціональні особливості етнодекору сорочок, визначила їх специфіку та світоглядне значення.

Художні особливості народних тканин, вишивки і вбрання Яворівського району Львівської обл. опинилися у центрі уваги Р. Чугай «Народне декоративне мистецтво Яворівщини» (Київ, 1979 р.) [39]. Розглядаючи сорочку серед комплексу народного вбрання бойків, науковець акцентує на таких її властивостях, як: особливості крою (лінії силуету, форми і контури рукавів, коміра, клинців, манжетів тощо), техніка виготовлення, типи оздоблення, розміщення вишивки. Особливу увагу дослідниці приділено декоруванню бойківських сорочок, рукава яких прикрашалися 3–4 поперечними, ритмічно розміщеними смугами по всій площині, або тканими горизонтальними червоними смугами. На думку Р. Чугай, бойківська сорочка набула різних форм і диференцій за типом тканини і принципами декору, водночас добре зберегла давні локальні особливості.

Розвиток народної вишивки на прикладі Полтавського регіону став об'єктом дослідження відомого українського етномистецтвознавця Т. Кари-Васильєвої («Полтавська народна вишивка», Київ, 1983 р.) [11]. Помітне місце у її науковому аналізі посідають етнографічні та мистецтвознавчі джерела, а також власний польовий матеріал, віднайдений авторкою під час експедиційних розвідок. Т. Кара-Васильєва зокрема наголошує, що по всій Україні поширений так званий тип полтавської сорочки (білим по білому), адже саме на Полтавщині спостерігалася найраніша організація вишивального промислу та формування широкої мережі артілей, вироби яких розповсюджувалися по Україні. Т. Кара-Васильєва акцентує, що в полтавській вишивці існують умовні зображальні та незображальні орнаменти. До першої групи належать рослинні та рослинно-геометричні мотиви, до другої – геометричні. Спільний для всіх типів образний зміст орнаменту полягає в тому, що його малюнки мають сильний «емоційний початок», виражений у формі, колірному вирішенні та композиційно-ритмічній побудові.

Сорочку як окремий елемент одягового комплексу традиційного вбрання українців розглянуто у монографіях відомої вітчизняної дослідниці народного одягу Т. Ніколаєвої. В її наукових працях «Традиційний селянський одяг Київщини. Етнографія Києва і Київщини» (Київ, 1986 р.) [23] та «Український народний одяг: Середня Наддніпрянщина» (Київ, 1987 р.) [24] на тлі детального аналізу розвитку одягу українців XIX – початку XX ст. викладено систематизовану інформацію щодо сорочки як особливого виду одягу, який виступав єдиним типом натільного вбрання по всій Україні майже до початку XX ст. Авторка надає характеристику регіональним варіантам крою сорочки; наголошує на конструктивних відмінностях між чоловічим та жіночим натільним одягом; аналізує орнаменту сорочок, яка переважно виконувалася техніками ткацтва або вишивання; надає відомості щодо технік оздоблення та принципів розміщення орнаменту. Т. Ніколаєва доводить, що колористика орнаментів українських сорочок та композиційна побудова малюнків залежала від локальних традицій, що, у свою чергу, вплинуло на формування кількох типів українських сорочок: поліського, полтавського, південно-київського та центрально-київського.

Сорочка, як основний компонент жіночого та чоловічого комплексу вбрання поліського регіону, представлена у розділі «Одяг», підготовленому українськими науковцями Л. Молчановою та Г. Стельмашук для колективної монографії «Полісся. Матеріальна культура» (Київ, 1988 р.) [20]. Наковці надали інформацію щодо виробничих матеріалів, які використовувалися для виготовлення сорочок, розглянули конструктивні елементи натільного вбрання, проаналізували художні орнаменти сорочок (ткані та вишиті), з'ясували місця їхнього розташування на виробі. Останнє, за визначенням науковців, пов'язувалося з типом крою натільного одягу: «поликові» сорочки прикрашалися на поликах, верхній частині рукавів, на грудях, манжетах та комірці; орнаментовка сорочок «на гестках» розташовувалася довільно і багато в чому залежала від смаку виконавця.

Важливого значення для розуміння особливостей виготовлення та декорування українських сорочок відіграв ілюстративний матеріал, уміщений в художніх альбомах з коментарями відомих учених етномистецтвознавців: О. Кульчицької («Народний одяг Західних областей УРСР: кольорові таблиці», Київ, 1959 р.) [16], К. Гуслистого та С. Колоса («Українське народне мистецтво: Вбрання», Київ, 1961 р.) [37], В. Бойко «Українські народні традиції в сучасному одязі», Київ, 1970 р.) [3], Д. Кривач та Г. Стельмашук («Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського», Київ, 1988 р.) [38], Т. Косміної та З. Васіної («Українське весільне вбрання: етнографічні реконструкції», Київ, 1989 р.) [14].

В ілюстрованому виданні К. Матейко «Український народний одяг: етнографічний словник» (Київ, 1977 р.) [18] за принципом етнографічного районування детально виділено типи оздоблення сорочок. Варто зауважити, що дослідниця слушно посилається на такі джерела інформації, як старовинні пам'ятки літератури, художні мініатюри, фрески, мозаїку, мемуарну історіографію, історико-етнографічні книги кінця XVIII – поч. XIX ст., колекції провідних історичних, етнографічних та краєзнавчих музеїв УРСР. Такий ґрунтовний дослідницький підхід дозволив визначити основні факти для вивчення крою й художнього оформлення окремих компонентів вбрання (безпосередньо сорочок), територіального розміщення типових комплексів народної ноші.

Чільне місце у вивченні особливостей декорування сорочки посідають матеріали наукової періодики: публікації на сторінках відомих радянських часописів – «Народна творчість та етнографія» (з 2011 р. – «Народна творчість та етнологія»), «Матеріали з етнографії та художнього промислу», «Лексикографічний бюлетень», «Образотворче мистецтво» (Київ), «Радянська етнографія» (Москва). Традиційну сорочку як помітне явище української культури вивчали такі дослідники (етнологи, етномистецтвознавці, культурологи) як: І. Гургула [7], І. Добрянська та І. Симоненко [9], Я. Кожолянко [12], О. Командиров [13], Т. Ніколаєва [22], О. Полянська [28], А. Поріцький [29], Г. Стельмашук [30] інші науковці. Розглянемо кілька публікацій.

Мистецький аналіз вишивки західних областей України надала І. Гургула [7]. Авторка не лише виділила архаїчні геометричні мотиви в українському народному вбранні (зокрема у сорочках), які мають особливу ментальну ознаку й стильову красу, але й акцентувала на колоритній цілісності українських орнаментів, де кожен колір зливається у спільний панівний тон. На думку науковця, саме це засвідчує локальну приналежність народної орнаментики: темно-червоний – Городенка, ясно-червоний – Коломия, чорний – Поділля над Дністром, оранжевий – Гуцульщина, білий – Бойківщина тощо. Аналізуючи побачене дослідниця писала: «Назагал вишивають багато й залюбки скрізь, дівчата і старші жінки, а спеціалісти-швалі ціняться високо і славляться по селах цілої округи» [7; 16].

Дослідження українського орнаменту вишивки Закарпаття стало основою публікації І. Добрянської та І. Симоненко [9]. Користуючись даними археології, мистецтвознавці довели, що композиційна побудова орнаментальних мотивів західних областей України є вагомою складовою загальноукраїнського орнаментального мистецтва, що базується на стародавніх східнослов'янських традиціях, про що зокрема свідчить культура орнаменту та його колористика. При цьому учені визначають локальні межі побутування різних типів орнаменту: рослинного, геометричного, зооморфного; аналізують джерела походження для створення майстрами нових мотивів малюнків; розглядають техніку народної вишивки («низь» або «низина», «гладь» або «гапт», «хрест», «мережка» або «вирізування», «ланцюжок», «позаголковий стіжок») тощо.

Детальну характеристику традиційної сорочки з Рахівського району Закарпатської обл. надає О. Командиров в публікації «Народний костюм Ряхівщини» [13]. Автор описує елементи крою та шиття з позначенням їх локальних назв: «пазушка» (виріз на грудях), «дуди» (манжети), «цирки» (візерунчаті різнобарвні шви); аналізує види вишивки («хрест», «низина», «скована», «пацьоркова») та графічні малюнки, що поєднуються і будують візерунок («ружова», «соснова», «бубличкова» тощо).

Сорочку як один із класичних елементів традиційного вбрання Черкащини розглянуто в публікації Т. Ніколаєвої [22]. Авторка зокрема наголошує, що натільне вбрання зазначеного регіону за кроєм,

оздобленням та характером еволюції має власні локальні особливості. Так, крій сорочок має два основних типи: з уставками (плечовими вставками) та суцільними рукавами; відповідно до крою оформлюється рукав: зливається з уставкою або збирається в горловині разом із пілками стану сорочки. На жаль, авторка залишає поза власною дослідницькою увагою типи оздоблення сорочок Черкаського краю, зазначаючи лише, що процес оздоблення сорочок завдяки застосуванню нових технік ручної вишивки стає менш трудомістким.

Типи й особливості декорування селянських сорочок Житомирського краю розглянуто у публікації Г. Стельмашук «Традиційний одяг Житомирщини» [30]. Авторка наголошує, що у згаданому регіоні їх існувало три основних типи: тунікоподібні, з поличками та на кокетках. Науковець детально розбирає крій та складові елементи кожної із зазначених локальних назв (наприклад, «ластувки», «цвіклі», «підручники» – клиночки тканини під рукава). Помітне місце в аналізі сорочок, наданому Г. Стельмашук, посідає їхнє оздоблення. Зокрема авторка пише, що у північних та північно-західних районах області переважало декорування тканин червоного і чорного кольорів («перебором», «перетичкою»); у південних – вишивання «хрестом». Орнамента, виходячи з назв її окремих елементів, на думку Г. Стельмашук, мала анімалістичне («собачки», «гусочки», «павучки» тощо) та рослинне трактування («гречка», «хміль», «листя дуба» тощо). Поруч із ускладненими орнаментальними мотивами виступали й простіші геометричні мотиви, наприклад, ромби.

Таким чином, аналіз історіографії другого періоду довів, що від початку 1920-х і до кінця 1980-х рр. активно розвивався новий, етномистецтвознавчий напрям досліджень української традиційної сорочки.

Висновки. Досить умовно у заявлених хронологічних межах проведено розподіл наукових джерел із вивчення української сорочки на два періоди. Перший з них охоплює другу пол. XIX ст. – 1922 р. і представлений іменами таких учених: О. Афанасьєв-Чужбинський, Ф. Вовк, Я. Головацький, Г. Данилевський, М. Максимович, В. Милорадович, Б. Познанський, Н. Степовий, М. Сумцов, П. Чубинський, В. Шухевич. У той період вивчення духовної та матеріальної культури українців сформувалось і розвинулось в окремий напрям наукового студювання, вивчення селянського одягу українців проводилося переважно в етнографічній площині. Другий період – 1923–1990 рр. – пов'язаний з утворенням УРСР, коли у радянській науці сформувався самостійний етномистецтвознавчий напрям дослідження народного вбрання. З'ясовано, що історіографія цього періоду представлена працями таких науковців: В. Білецька, І. Гургула, І. Добрянська, Т. Кара-Васильєва, Я. Кожоляно, О. Командиров, О. Кулик, Л. Молчанова, Т. Ніколаєва, Г. Павлуцький, О. Полянська, А. Поріцький, І. Симоненко, Г. Стельмашук, Р. Чугай. Цим науковцям значною мірою вдалося виявити регіональні мистецькі ознаки у декоруванні натільного типу вбрання (колеристика, композиційна побудова малюнків, їх варіативність тощо).

Список використаної літератури

1. *Афанасьев-Чужбинский А.* Бытъ малорусскаго крестьянина (преимущественно въ Полтавской губернии). *Вѣстникъ Императорскаго Русскаго географическаго общества.* 1855. № 13. С. 129–156.
2. *Білецька В.* Українські сорочки, їх типи, еволюція і орнаментація. *Матеріали до етнології та антропології.* Львів, 1929. Т. 21–22. Ч. 1. С. 43–109.
3. *Бойко В.* Українські народні традиції в сучасному одязі. Київ : Реклама, 1970. 134 с.
4. *Варивончик А.* Еволюція розвитку українського одягу з вишивкою як культурно-історичне становлення. *Збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття», м. Київ, 16–17 жовт. 2014 р.* Київ, 2014. С. 140–150.
5. *Вовк Х.* Одежа. *Украинский народ в его прошлом и настоящем.* Том II. Петроград : Общественная польза, 1916. С. 543–595.
6. *Головацкий Я.* О народной одежде и убранстве русинов, или руських в Галичине и северо-восточной Венгрии. Санкт-Петербург, 1877. 85 с.
7. *Гургула І.* Народне мистецтво західних областей України. *Образотворче мистецтво.* 1941. № 5. С. 15–16.
8. *Данилевский Г. П. Сочинения Г. П. Данилевскаго.* Томъ третій. Чумаки. Изъ путевыхъ заметокъ 1856 г. о нравахъ и обычаяхъ украинскихъ чумаковъ. Санкт-Петербургъ : Изданіе А.Ф. Маркса, 1901. 212 с.
9. *Добрянська І., Симоненко І.* Типи та колорит західноукраїнської народної вишивки. *Народна творчість та етнографія.* 1959. № 2. С. 75–83.
10. *Ефименко П.* Старинная одежда и принадлежности домашнего быта слобожан. *Харьковский сборник. Литературно-научное приложение к «Харьковскому календарю» на 1887 г.* Вып. 1. Харьков, 1887. С. 171–181.
11. *Кара-Васильєва Т.* Полтавська народна вишивка. Київ : Наукова думка, 1983. 136 с.
12. *Кожоляно Я.* Традиційний народний одяг українців Північної Буковини. *Народна творчість та етнографія.* 1988. № 5. С. 45–51.
13. *Командиров О.* Народний костюм Ряхівщини. *Народна творчість та етнографія.* 1959. № 3. С. 82–88.
14. *Косміна Т., Васіна З.* Українське весільне вбрання: етнографічні реконструкції. Київ : Мистецтво, 1989. 18 окр. лист. в обкл.

15. **Кулик О.** Українське народне художнє вишивання. Київ : Держ. вид-во обзотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1958. 72 с.
16. **Кульчицька О.** Народний одяг Західних областей УРСР : кольорові таблиці. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 74 табл.
17. **Максимович М.** Дни и мѣсяцы украинскаго селянина. *Собрание сочиненій М.А. Максимовича. Томъ II.* Київ : Типографія М. П. Фрица. 1877. С. 463–524.
18. **Матейко К.** Український народний одяг : *етнографічний словник.* Київ : Наукова думка, 1977. 224 с.
19. **Милорадович В.** Житье-бытье лубенскаго крестьянина. Киев : Тип. Императ. ун-та св. Владимира, 1904. 310 с.
20. **Молчанова Л., Стельмащук Г.** Одежда. *Полесье. Материальная культура.* Киев : Наукова думка, 1988. С. 334–365.
21. **Нікішенко Ю.** Окремі аспекти звертання до орнаменту в науковій літературі XIX–XX століть. *Магістеріум.* 2005. Вип. 19. С. 68–75.
22. **Ніколаєва Т.** Деякі особливості розвитку народного жіночого одягу Черкащини. *Народна творчість та етнографія.* 1971. № 4. С. 59–72.
23. **Ніколаєва Т.** Традиційний селянський одяг Київщини. *Етнографія Києва і Київщини. Традиції й сучасність.* Київ : Наукова думка, 1986. С. 83–128.
24. **Николаева Т.** Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье. Киев : Наукова думка, 1987. 246 с.
25. **Олійник М.** Традиційне вбрання українців у повсякденності міста: друга половина XIX – початок XX ст. (на матеріалах м. Києва) : дис. канд... іст. наук / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2017. 218 с.
26. **Павлуцький Г.** Історія українського орнаменту. Київ : Вид-во АН України, Археологічний комітет 1927. 90 с.
27. **Познанский Б.** Одежда малороссов. Москва : тип. Общ. Р. П. книг, аренд. В. И. Вороновым, 1905. 34 с.
28. **Полянська О.** Особливості одягу населення Закарпаття. *Народна творчість та етнографія.* 1976. № 3. С. 23–29.
29. **Поріцький А.** Етнографічне дослідження Карпат. *Народна творчість та етнографія.* 1964. № 4. С. 21–24.
30. **Стельмащук Г.** Традиційний одяг Житомирщини. *Народна творчість та етнографія.* 1980. № 6. С. 77–82.
31. **Степовой Н.** Малорусская народная одежда. Козелецкий уезд. *Киевская старина.* 1893. № 12. С. 444–450.
32. **Степовой Н.** Малорусская народная одежда. Нежинский уезд. *Киевская старина.* 1893. № 5. С. 272–284.
33. **Сумцов Н.** Очерки народного быта (Изъ этнографической экскурсии по Ахтырскому уезду Харьковской губернии). Харьков : Типо-Литографія «Печатное Дѣло», 1902. 57 с.
34. **Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край,** снаряженной Императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования : в 7 т. / собрал П. П. Чубинский. Т. III. Народный дневник. Санкт-Петербург : Тип. В. Безобразова и Комп., 1872. 486 с.
35. **Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край,** снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования: в 7 т. / собрал П. П. Чубинский. Т. V. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. Санкт-Петербург : Тип. Майкова, 1874. 1209 с.
36. **Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край,** снаряженной Императорским Русским Географическим Обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования: в 7 т. / собрал П. П. Чубинский. Т. VII. Вып. 2. Малоруссы Юго-Западного края. Санкт-Петербург, 1877. С. 343–608.
37. **Українське народне мистецтво: Вбрання :** альбом / за заг. ред. К. Гуслистого, С. Колоса. Київ : Держ. вид-во образотвор. мист. та літератури УРСР, 1961. 328 с.
38. **Український народний одяг XVII – початку XIX ст. в акварелях Ю. Глогівського /** авт. та упоряд. Д. Кравич, Г. Стельмащук; ред. Ю. Гошко. Київ : Наукова думка, 1988. 272 с.
39. **Чугай Р.** Народне декоративне мистецтво Яворівщини. Київ : Наукова думка, 1979. 152 с.
40. **Шухевич В.** Гуцульська ноша. *Матеріали до українсько-руської етнології.* Т. II. 1899. С. 120–139.
41. **Щибря В.** Народний одяг Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – початку XXI століття: локальні особливості, розвиток : автореф. дис... канд. іст. наук / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2017. 19 с.

References

1. **Afanas'ev-Chuzhbinskij A.** Byt# malorusskago krest'janina (preimushhestvenno v# Poltavskoj gubernii). *V#stnik# Imperatorskago Russkago geograficheskago obshhestva.* 1855. № 13. S. 129–156.
2. **Biletska V.** Ukrainski sorochny, yikh typu, evoliutsiia i ornamentatsiia. *Materialy do etnologii ta antropologii.* Lviv, 1929. T. 21–22. Ch. 1. S. 43–109.
3. **Boiko V.** Ukrainski narodni tradytsii v suchasnomu odiazi. Kyiv : Reklama, 1970. 134 s.
4. **Varyvonchuk A.** Evoliutsiia rozvytku ukrainskoho odiahu z vyshyvkoiu yak kulturno-istorychne stanovlennia. *Zbirnyk materialiv Mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia», m. Kyiv, 16–17 zhovtnia 2014 r.* Kyiv, 2014. S. 140–150.
5. **Vovk H.** *Odezha. Ukrainskij narod v ego proshlom i nastojashhem. Tom II.* Petrograd : Obshhestvennaja pol'za, 1916. S. 543–595.

6. **Golovackij Ja.** O narodnoj odezhde i ubranstve rusinov, ili rus'kih v Galichine i severo-vostochnoj Vengrii. Sankt-Peterburg, 1877. 85 s.
7. **Hurhula I.** Narodne mystetstvo zakhidnykh oblastei Ukrainy. *Obrazotvorche mystetstvo*. 1941. № 5. S. 15–16.
8. **Danilevskij G. P. Sochinenija G. P. Danilevskago.** Tom# tretij. Chumaki. Iz# putevyh# zametok# 1856 g. o nravah# i obyčajah# ukrainskih# chumakov#. Sankt-Peterburg# : Izdanie A.F. Marksa, 1901. 212 s.
9. **Dobrianska I., Symonenko I.** Typy ta koloryt zakhidnoukrainskoi narodnoi vyshyvky. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1959. № 2. S. 75–83.
10. **Efimenko P.** Starinnaja odezhda i prinadlezhnosti domashnego byta slobozhan. *Har'kovskij sbornik. Literaturno-nauchnoe prilozhenie k «Har'kovskomu kalendarju» na 1887 g. Vyp. 1.* Har'kov, 1887. S. 171–181.
11. **Kara-Vasylijeva T.** Poltavska narodna vyshyvka. Kyiv : Naukova dumka, 1983. 136 s.
12. **Kozholianko Ya.** Tradytsiinyi narodnyi odiah ukrainsiv Pivnichnoi Bukovyny. *Narodna tvorchist na etnografija*. 1988. № 5. S. 45–51.
13. **Komandyrov O.** Narodnyi kostium Riakhivshchyny. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1959. № 3. S. 82–88.
14. **Kosmina T., Vasina Z.** Ukrainske vesilne vbrannia: etnografichni rekonstruktsii. Kyiv : Mystetstvo, 1989. 18 okr. lyst. v obkl.
15. **Kulyk O.** Ukrainske narodne khudozhnie vyshyvannia. Kyiv : Derzh. vyd-vo obazotv. mystets. i muz. l-ry URSR, 1958. 72 s.
16. **Kulchytska O.** Narodnyi odiah Zakhidnykh oblastei URSR : kolorovi tablytsi. Kyiv : Vydavnytstvo AN URSR, 1959. 74 tabl.
17. **Maksimovich M.** Dni i m#sjacy ukrainskago seljanina. *Sobranie sochinenij M.A. Maksimovicha. Tom# II.* Kiev# : Tipografija M. P. Frica. 1877. S. 463–524.
18. **Mateiko K.** Ukrainskyi narodnyi odiah : etnografichni slovnyk. Kyiv : Naukova dumka, 1977. 224 s.
19. **Miloradovich V.** Zhit'e-byt'e lubenskogo krest'janina. Kiev : Tip. Imperat. un-ta sv. Vladimira, 1904. 310 s.
20. **Molchanova L., Stel'mashuk G.** Odezhda. Poles'e. Material'naja kul'tura. Kiev : Naukova dumka, 1988. S. 334–365.
21. **Nikishenko Yu.** Okremi aspekty zvertannia do ornamentu v naukovii literaturi KhIKh–KhKh stolit. *Magisterium*. 2005. Vyp. 19. S. 68–75.
22. **Nikolaieva T.** Deiaki osoblyvosti rozvytku narodnoho zhinochoho odiahu Cherkashchyny. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1971. № 4. S. 59–72.
23. **Nikolaieva T.** Tradytsiinyi selianskyi odiah Kyivshchyny. *Etnografija Kyieva i Kyivshchyny. Tradytsii y suchasnist.* Kyiv : Naukova dumka, 1986. S. 83–128.
24. **Nikolaeva T.** Ukrainskaja narodnaja odezhda: Srednee Podneprov'e. Kiev : Naukova dumka, 1987. 246 s.
25. **Oliinyk M.** Tradytsiine vbrannia ukrainsiv u povsiakdenosti mista: druha polovyna KhIKh – pochatok KhKh st. (na materialakh m. Kyieva) : dys. kand... ist. nauk / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho. Kyiv, 2017. 218 s.
26. **Pavlutskiy H.** Istorija ukrainskoho ornamentu. Kyiv : Vyd-vo AN Ukrainy, Arkheolohichni komitet 1927. 90 s.
27. **Poznanskij B.** Odezhda malorossov. Moskva : tip. Obshh. R. P. knig, arend. V. I. Voronovym, 1905. 34 s.
28. **Polianska O.** Osoblyvosti odiahu naselennia Zakarpattia. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1976. № 3. S. 23–29.
29. **Poritskyi A.** Etnograficzne doslidzhennia Karpat. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1964. № 4. S. 21–24.
30. **Stelmashchuk H.** Tradytsiinyi odiah Zhytomyrshchyny. *Narodna tvorchist ta etnografija*. 1980. № 6. S. 77–82.
31. **Stepovoj N.** Malorusskaja narodnaja odezhda. Kozoleckij uезд. *Kievskaja starina*. 1893. № 12. S. 444–450.
32. **Stepovoj N.** Malorusskaja narodnaja odezhda. Nezhinskij uезд. *Kievskaja starina*. 1893. № 5. S. 272–284.
33. **Sumcov N.** Ocherki narodnogo byta (Iz# jetnograficheskoi jekskursii po Ahtyrskomu u#zdu Harkovskoj gubernii). Har'kov : Tipo-Litografija «Pechatnoe D#lo», 1902. 57 s.
34. **Trudy jetnograficheskostatisticheskoi jekspedicii v Zapadno-Russkij kraj,** snarjazhennoj Imperatorskim Russkim geograficheskim obshhestvom. Jugo-Zapadnyj otdel. Materialy i issledovanija : v 7 t. / sobral P. P. Chubinskij. T. III. Narodnyj dnevnik. Sankt-Peterburg : Tip. V. Bezobrazova i Komp., 1872. 486 s.
35. **Trudy jetnograficheskostatisticheskoi jekspedicii v Zapadno-Russkij kraj,** snarjazhennoj Imperatorskim Russkim Geograficheskim Obshhestvom. Jugo-Zapadnyj otdel. Materialy i issledovanija : v 7 t. / sobral P. P. Chubinskij. T. V. Pesni ljubovnye, semejnnye, bytovye i shutochnye. Sankt-Peterburg : Tip. Majkova, 1874. 1209 s.
36. **Trudy jetnograficheskostatisticheskoi jekspedicii v Zapadno-Russkij kraj,** snarjazhennoj Imperatorskim Russkim Geograficheskim Obshhestvom. Jugo-Zapadnyj otdel. Materialy i issledovanija : v 7 t. / sobral P. P. Chubinskij. T. VII. Vyp. 2. Malorussy Jugo-Zapadnogo kraja. Sankt-Peterburg, 1877. S. 343–608.
37. **Ukrainske narodne mystetstvo:** Vbrannia : albom / za zah. red. K. Huslystoho, S. Kolosa. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvor. myst. ta literatury URSR, 1961. 328 s.
38. **Ukrainskyi narodnyi odiah KhVII – pochatku KhIKh st. v akvareliakh Yu. Hlohovskoho** / avt. ta uporiad. D. Krvavych, H. Stelmashchuk; red. Yu. Hoshko. Kyiv : Naukova dumka, 1988. 272 s.
39. **Chuhai R.** Narodne dekoratyvne mystetstvo Yavorivshchyny. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 152 s.
40. **Shukhevych V.** Hutsulska nosha. *Materialy do ukrainsko-ruskoi etnologii. Tom II.* 1899. S. 120–139.
41. **Shchybria V.** Narodnyi odiah Serednoi Naddnuprianshchyny kintsia KhIKh – pochatku KhKhI stolittia: lokalni osoblyvosti, rozvytok : avtoref. dys... kand. ist. nauk / NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho. Kyiv, 2017. 19 s.

ИССЛЕДОВАНИЯ УКРАИНСКОЙ СОРОЧКИ КАК СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ В РАБОТАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ УЧЕНЫХ (ВТОРАЯ ПОЛ. XIX ВЕКА – 80-е ГОДЫ XX ВЕКА)

Шнуренко Татьяна Валентиновна – старший преподаватель кафедры народно-песенного и хорового искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Выявлена степень изученности украинской традиционной рубашки как важного элемента народного строя в научных трудах отечественных ученых. Проанализированную академическую литературу рассмотрено в рамках двух хронологических периодов: 1) вторая половина XIX в. – 1922 год, когда изучение духовной и материальной культуры украинцев сформировалось и развилось в отдельное направление научной (преимущественно этнографической) деятельности; 2) 1923–1990 годы (период СССР), когда исследование народного костюма украинцев выделилось в отдельное этноискусствоведческое направление.

Ключевые слова: украинская сорочка, этноискусствоведение, украинская культура, традиционная натальная одежда, особенности декорирования, колористика.

RESEARCH OF UKRAINIAN SHIRT AS A COMPONENT OF TRADITIONAL CLOTHING IN THE WORKS OF DOMESTIC SCIENTISTS (SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – 80 TH OF THE XX CENTURY)

Shnurenko Tetiana – Senior Lecturer, Department of Folk Song and Choral Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article reveals the degree of knowledge of the Ukrainian traditional shirt as an important element of the national system in the scientific works of domestic scientists. The academic literature analyzed in the publication was considered in two chronological periods: 1) the second half of XIX – 1922, when the study of the spiritual and material culture of Ukrainians formed and developed in a separate direction of scientific (mainly ethnographic) activity; 2) 1923–1990 (the period of the USSR), when the study of the folk costume of the Ukrainians stood out in a separate ethno-artistic direction.

Key words: Ukrainian shirt, ethnic art history, Ukrainian culture, traditional underwear, decoration features, colorist.

UDK 391(477)

RESEARCH OF UKRAINIAN SHIRT AS A COMPONENT OF TRADITIONAL CLOTHING IN THE WORKS OF DOMESTIC SCIENTISTS (SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – 80 TH OF THE XX CENTURY)

Shnurenko Tetiana – Senior Lecturer, Department of Folk Song and Choral Art, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article was to identify the degree of study of the Ukrainian traditional shirt as an important element of the national order in the scientific works of domestic scientists during the second half of the nineteenth century – the end of the 1980s (ethnological and art studies).

Research methodology. The historical-chronological method allowed to objectively analyze the historiography of the study of the Ukrainian shirt, the structural and typological method - to conduct conditional periodization of the works of domestic scientists.

Results. Within the stated chronological limits, the division of scientific sources for the study of the Ukrainian shirt into two periods is rather conditional. The first of them covers the second half of the nineteenth century – 1922 and is represented by the names of the following scientists: O. Afanasyev-Chuzhbinsky, F. Vovk, Y. Golovatsky, G. Danilevsky, M. Maksimovich, V. Miloradovich, B. Poznański, N. Stepovy, M. Sumtsov, P. Chubinsky, V. Shukhevych and others. During this period, the study of the spiritual and material culture of Ukrainians was formed and developed into a separate area of scientific study, the study of peasant clothing of Ukrainians was conducted mainly in the ethnographic plane. The second period – 1923–1990 – was associated with the formation of the USSR, when in Soviet science formed an independent ethno-art direction of the study of folk attire. It is found that the historiography of this period was represented by the works of the following scholars: V. Biletska, I. Gurgul, I. Dobrianska, T. Kara-Vasilyeva, Y. Kozholyanko, O. Komandirov, O. Kulyk, L. Molchanova, T. Nikolaev, H. Pavlutskyi, O. Polyanskaya, A. Poritsky, I. Symonenko, H. Stelmashchuk, R. Chugay. These scientists were largely able to identify regional artistic features in the decoration of body type of clothing (color, compositional drawing, variations etc.).

Novelty. The scientific novelty of the article is to identify two chronological periods of scientific study of the Ukrainian shirt – ethnographic and ethno-art history.

The practical significance. The materials and results of the study can be used in the further scientific development of the art history problems associated with the Ukrainian shirt, to deepen knowledge in the history of ethnic art.

Key words: Ukrainian shirt, ethnic art history, Ukrainian culture, traditional underwear, decoration features, colorist.

УДК 78.072(100=161.2)

МУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЮРІЯ ОРАНЬСЬКОГО НА ТЛІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Дацюк Степан Якович – професор, директор Інституту музичного мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. І. Франка,
м. Дрогобич
orcid.org/0000-0003-1795-9288
doi.org/10.35619/ucpmpk.vi30.191
olnim@ukr.net

Серед митців української діаспори, які сприяли популяризації досягнень української музичної культури є Юрій Оранський – диригент, педагог, концертмейстер, автор обробок, рецензент і музикознавець.

Педагогічна праця Ю. Оранського перепліталася з музикознавчою сферою його діяльності. Відомою серед досліджень Ю. Оранського є стаття «Поліфонічні твори українських композиторів», у якій автор розкриває еволюцію жанру, аналізуючи поліфонічні полотна українських композиторів. У праці «Різдвяні пісні» автор виводить історичні витoki жанру від прадавніх часів, описує дар голосоведення у обробках українських композиторів. Способом популяризації української музики були задумані ним і здійснені «портрети» українських митців у серії «Альбом на екрані». Уся багатовекторна музикознавча діяльність Ю. Оранського є зразком служіння рідному народові, спрямована на репрезентацію і популяризацію українського музичного мистецтва у світі.

Ключові слова: Юрій Оранський, музикознавець, диригент, композитор, педагог, діаспора

Постановка проблеми. Серед митців української діаспори, які сприяли популяризації досягнень української музичної культури в світі, розкривали традиційні й особливі сторінки розвитку музичного мистецтва як в еміграції, так і в Україні малознане ім'я Юрія Оранського.

Дослідження їхньої спадщини і застосування провідних напрямів в умовах розвитку українського суспільства матиме важливе значення. Як зазначав бібліограф зі США Р. Савицький-мол., Ю. Оранський був «не теоретичний музиколог, а радше практичний. Крізь десятиліття його праця й досвід диригента вможливує йому глибше розуміти музичні процеси, орієнтуватись на публічну реакцію, та такі чи інші успіхи на музичних (іноді крутих) стежках і сценах життя» [11; 2].

Аналіз основних досліджень та публікацій. Окремі публікації Р. Савицького-мол., Н. Шумакової частково розкривають життєвий і творчий шлях Ю. Оранського. Характеристику його творчості як диригента і педагога знаходимо у статтях Л. Коваленко, М. Скала-Старицького, М. Рибак, Т. Богданської, С. Павлишин, монографії Г. Карась. Цінність складають й відгуки та музикознавчі розвідки самого Ю. Оранського, опубліковані в часописах «Свобода», «Наше життя» та збірках статей, які дають можливість для дослідження музикознавчої сфери його діяльності.

Мета дослідження полягає в окресленні музикознавчої діяльності визначного діяча українського мистецтва з діаспори, диригента і педагога Ю. Оранського.

Виклад основного матеріалу. 30 січня 1917 р. у Харкові народився Юрій Плевако-Оранський. Переживши разом із родиною Голодомор 1932-1933 рр., майбутній відомий діяч української музичної культури втратив своїх найрідніших у часи сталінських репресій проти української інтелігенції. Батько митця Микола Плевако (1890-1941 рр.) – відомий літературознавець, бібліограф, педагог. Серед його праць: «Хрестоматія нової української літератури» (2 томи), «Шевченко й критика (еволюція поглядів на Шевченка)», «Шевченків «Щоденник», «Поезії. «Кобзар» Т. Г. Шевченка». Від 1919 р. він займався педагогічною діяльністю, викладаючи українську літературу і українознавство у Кам'янець-Подільському, Києві (1920-1922 рр.), від осені 1922 – у Харкові. Від 1930 р. розпочалися репресивні гоніння вченого, звинувачення у націоналізмі. 1938 р. його арештували, а заслання М. Плевако відбував на станції Вишнівка у Казахстані, де й загинув 25 квітня 1941 р. [6; 145].

Такою ж важкою є й доля матері Ю. Оранського, яку заарештовано 27 вересня 1941 р. із відбуванням покарання у Холодногірській в'язниці, й страчено з іншими ув'язненими через, начебто, неможливість їх евакуювати [15; 24].

Ю. Оранський отримав музичну освіту в Харківській консерваторії (1935-1943 рр.) у С. Богатирьова на відділах музичного виховання, історико-теоретичному, а також хормейстерському та оперно-симфонічному диригуванні. Згодом як диригент працював у Києві (1943 р.), Коломиї (1943-1944 рр.), Дрогобичі (1944 р.). Переживши репресії у 1930-х рр., Ю. Оранський врятувався виїздом до Німеччини, де продовжив навчання на здобуття ступеня професора у Фрайбурзі (1945–1949 рр.). У 1950 р. митець переїхав до Америки і оселився у Філадельфії. Як відомо, у 1952 р., за ініціативою піаніста-

педагога Р. Савицького в Нью-Йорку та Філадельфії створено Український Музичний Інститут (УМІ). Тут митець і розпочав викладати в класі фортепіано та теоретичних предметів, а згодом очолив філію УМІ у Філадельфії. Крім педагогічної діяльності, Ю. Оранський здійснював записи платівок, а також писав власні твори – інструментальні п'єси і хори, переважно обробки народних пісень, здійснював опрацювання творів українських композиторів для можливостей виконання в умовах, які диктувало життя в еміграції – аранжування для різних складів, інструментальних і вокальних, з огляду складу хорів, солістів чи ансамблів. Доволі часто виступав як лектор, доповідач на наукових конференціях, писав статті, здійснив серію творчих портретів українських композиторів виконавців «Альбоми на екрані».

Відомою серед праць Ю. Оранського є стаття «Поліфонічні твори українських композиторів», у якій автор розкриваючи еволюцію жанру, доводячи необхідність його вивчення у музичному вихованні стверджував: «Твори староклясичного, поліфонічного стилю постійно й беззмінно є у програмах кожного року навчання музики та в музичних школах цілого світу, і не лише щоб їх виконувати і студіювати. Поліфонічна музика, як надзвичайний витвір людської духовости, пустила такі глибокі коріння, які виключають заперечення її життєздатности. Вона стала вічно привабливою і суттєвою для творчости у всіх новіших стилях, від клясиків починаючи та всіма відмінами сучасної музики закінчуючи. Мабуть, жаден композитор у своїх креаціях не минув якщо не строгої форми канону, інвенції чи фуґи, то принаймні користувався, в тій чи іншій мірі, поліфонічними засобами, засобами імітації. Ще більше того: не дивлячись на досягнуту у XVIII столітті очевидну досконалість поліфонії, на підставі творчости композиторів пізніших генерацій можна говорити про еволюцію фуґи, про її дальший розвиток під впливом вже гомофонічного мислення, та про органічне поєднання поліфонії з музикою модерного напрямку. У цьому і виявилась невмирущість стилю» [8; 5].

Автор праці ставить завдання розкриття міри впливу стародавнього поліфонічного стилю на українську музику, елементів поліфонії в українській музиці, висвітлення питання про те, що нового і оригінального внесли українські композитори в цій сфері до скарбниці світового музичного мистецтва. Розкриваючи ці проблеми, Ю. Оранський зазначав, що у творчості М. Лисенка знаходимо певну кількість, «з великим смаком застосованих, засобів імітації». До поліфонічного письма звертався і Я. Степовий (Три фуґи для фортепіано, Фортепіанна сюїта – своєрідна обробка українських народних пісень). Автор зауважує, що «українська народна пісня стає темою поліфонічних творів» і «уже це є новим вкладом українців до світової музики». М. Леонтович на основі традиційних поліфонічних засобів, в органічному їх поєднанні з українською народною поліфонією, створив зовсім оригінальний жанр обробки народної пісні. «Це вже поважний вклад української самобутності! до загальнолюдської музичної культури» – писав Ю. Оранський, а «творчість Леонтовича мала великий вплив на цілі покоління композиторів, від його молодшого сучасника – М. Вериківського, до нашого Ігоря Соневицького включно» [8; 5].

У статті Ю. Оранський подає аналіз поліфонічного стилю в кантаті-поемі «Хустина» Л. Ревуцького, кантаті-симфонії «Кавказ» С. Людкевича, Українській Сюїті для фортепіано В. Барвінського, фуґах Н. Нижанківського. Також автор зазначав, що твори українських композиторів у навчальній програмі Українського Музичного Інституту в Америці посідають значне місце: учні певних класів філій УМІ обов'язково вивчають поліфонічну музику українських композиторів.

Ще одна цікава праця Ю. Оранського «Різдвяні пісні» з'явилась у журналі «Наше життя» у 1985 р. Автор публікації виводить історичні витоки жанру від прадавніх часів. «Музична будова деяких (коляд – С. Д.) говорить нам про їхній зв'язок зі стародавнім мистецтвом, де музика та слово, танок та пантоміма поєднані... в одну нерозривну дію. Задовго до приходу християнства, наші предки... як і інші народи, гучно та величаво святкували прихід Нового Року. Це зимове свято наступало тоді, коли сонце поверталось з зими на літо. Тоді люди знали одну життєдайну силу – Сонце. Його боготворили та йому поклонялися. Співали пісні-календи (звідси наші коляди), а за тогочасним магічним світоглядом побажання висловлене піснею та танком мало перейти в дійсність. Той чарівний світ поезії, створений народним генієм за старих поганських часів не був цілком відкинений і з приходом християнства. Не перервалась традиція обряду колядування. З приходом нової віри, з признанням Єдиного Бога, нарід переніс свою любов до сонця на Сонце Правди – Ісуса Христа. Нова християнська тематика могутньою течією вливається до старої народної пісні» [9; 10].

Ю. Оранський зауважив, що М. Лисенко, закладаючи основи для відродження української музики, звернувся до джерела, до української народної пісні. А започатковану Лисенком традицію влаштування окремих концертів колядок та щедрівок продовжив Кошиць, показавши вперше широкій європейській, потім американській публіці свою власну творчість, а також мистецтво молодих українських композиторів, його сучасників – Стеценка, Леонтовича, Ступницького та ін. [9; 10]. Автор описує дар голосоведення у обробках Д. Бортнянського, М. Лисенка (різдвяний псалом «Слава Отцю»), О. Кошиця, В. Барвінського, С. Людкевича, В. Ступницького, К. Стеценка, М. Леонтовича. На завершення

дослідження Ю. Оранський подає тексти коляд і щедрівки: «Ой гордопишний пан-господарю» (за М. Леонтовичем), «Ходив – походив місяць по небу» (зі зб. «Українських піснi» Федоровича), «Ой, там за горою» (за М. Лисенком) [9; 11].

Особливим способом популяризації української музики були задумані ним і здійснені портрети українських композиторів у серії «Альбом на екрані», в яких поєднувалися ілюстрації, стерео-записи, мистецьке читання і власні коментарі для висвітлення життя і творчості музичних постатей. Ю. Оранський здійснив такі портрети С. Людкевича, М. Березовського, М. Леонтовича, В. Грудина, М. Фоменка й В. Овчаренка. Ці альбоми почули й побачили з екранів мешканці багатьох міст Америки й Канади.

Так, 6 травня 1978 р. у Філадельфії Відділ США ім. О. Пчілки та Український Музичний Інститут влаштували вечір для відзначення 100-річчя від дня народження М. Леонтовича. Слово про життя і творчість композитора виголосила піаністка Оксана Бризгун-Соколик (Торонто), «а ілюстрації з коментарями – висвітлив і подав для слухання кілька творів М. Леонтовича зі звукозаписів – маестро Юрій Оранський» [2; 1]. Подібний вечір на пошану М. Леонтовича відбувся у Літературно-Мистецькому Клубі в Нью Йорку 9 листопада 1980 р., в якому екранізований альбом фотографій з життя композитора та збірку стереофонічних записів його творів зі своїми коментарями презентував Ю. Оранський [4; 3]

Усе ж першим довершеним образом митця на екрані, став портрет С. Людкевича, підготований Ю. Оранським у 100-річний ювілей композитора. Попередньо його побачили в Нью Йорку і Філадельфії, а 28 березня 1981 р. у Детройті відбулася оригінальна і цікава мистецька імпреза – «Інформації про Альбом на екрані» для вшанування пам'яті Станіслава Людкевича. Професор Ю. Оранський фахово і дбайливо підготував цю імпрезу, а його титанічну працю в розкритті творчості С. Людкевича яскраво описав К. Цепенда у своїй рецензії: «Оригінальність цього вечора була в тому, що доповідач при допомозі прозірок, коментарів, двох рецитаторів (Китаста і Грушкевич) і музичними ілюстраціями відтворив у нашій пам'яті велич і красу музики С. Людкевича». Автор зазначив, що глядачі мали чудову нагоду побачили на екрані знімки визначних українських музикантів, поетів, хорів і оперних солістів, і це викликало в численних присутніх слова признання і захоплення. «Зв'язки С. Людкевича з велетнями української літератури (І. Франко), композиторами (М. Лисенко), численними суспільно-політичними діячами (В. Старосольський, Смаль-Стоцький) ще більше утвердили учасників Вечора у величчi і всебічності зацікавленень надзвичайно талановитого і працьовитого, любленого в українській громаді «Сяся» Людкевича, який був композитором, музикознавцем, фольклористом, публіцистом, диригентом і громадським діячем-патріотом» [14; 4].

Наступна така доповідь Ю. Оранського прозвучала в Нью Йорку 29 листопада 1981 р. [3; 3].

Серія «Альбом на екрані» продовжилася портретом М. Лисенка. У Філадельфії 13 березня 1982 р. відбувся концерт, присвячений М. Лисенкові. У програмі прозвучали: опера на одну дію М. Лисенка «Ноктюрн» (лібрето Л. Старицької-Черняхівської); арії з опер М. Лисенка у виконанні А. Добрянського і Е. Іванка. Вступне слово виголосив проф. Ю. Оранський [5; 4].

У цьому ж році, 4 квітня, відзначаючи 105-річницю від дня народження М. Леонтовича, українська громада Лос-Анджелесу урочисто вшанувала великого композитора України. Описуючи цю подію С. Шумський наголосив, що «цей вечір, а зокрема його програма була унікальною, тому що життя і творчість Миколи Леонтовича були майстерно та цікаво передані талановитим музикологом та мистцем, професором українського Музичного Інституту у Філадельфії Юрієм Оранським в супроводі мисткині слова Олі Івах. Переконаливо, з характерним йому спокоєм, проф. Ю. Оранський відтворив сторінки життя, характеристику особи великого композитора, його раннє дитинство, юні роки, його любов до української музики і піснi та бажання творчості. Він змалював цю ніжну, високошляхетну постать Миколи Леонтовича, його палку любов до України та всього, що рідне, його світлу душу. Слова доповідача доповнено своєрідним «Альбомом на екрані», висвітлюючим прозірок (ілюстрацій – С. Д.) з життя, творчості та довкілля композитора. Все єдналося в одну цілість творами композитора у стереозаписах: лунали його чудові пісні, уривки з опери, і укоронувалось безсмертним «Щедриком», який став улюбленою колядою не лише України, але і Америки» [16; 4].

У 10-річчя смерті В. Овчаренка (1889-1974 рр.), автора оперети «Лісова царівна», численних хорових, фортепіанних творів, композицій для духових інструментів і оркестрів, опери «Лис Микита», Літературно-Мистецький Клуб в Нью Йорку 2 листопада 1984 р. провів вечір пам'яті митця. З довершеною доповіддю, ілюстрованою фотографіями, відео- і стерео-записами, речитатіями і коментарями про життя і творчість композитора виступив професор Ю. Оранський [13; 3]. Варто згадати, що Ю. Оранський і В. Овчаренко були близькими приятелями, часто співпрацювали, адже Овчаренко оркестрував кантату «Мазепа» М. Фоменка, а його опера «Лис Микита» при диригентурі Ю. Оранського звучала у Філадельфії, Нью Йорку, Пітсбургу та Чикаго.

Небувала подія відбулася 6 травня 1984 р.: проф. Ю. Оранський з Філадельфії виступив у Торонто з «Альбомом на екрані» про життя і творчість композитора С. Людкевича. Це була вже третя поїздка Ю. Оранського до Торонто. Спершу він приїхав з успішним концертом свого молодіжного хору; згодом – як інструктор із диригування на диригентських курсах, а цього разу як музиколог-дослідник. Володіючи колосальним матеріалом про С. Людкевича, Ю. Оранський заворожив слухачів. Як зазначала відома піаністка-педагог Т. Богданська: «У доповіді згадано життя Людкевича, його творчість, його найважливіший твір «Кавказ». Проф. Оранський підкреслив, що «саме в нашому Торонто перший раз на Американському континенті Український Оперний Хор виконав цілий твір («Кавказ») з симфонічною оркестрою під диригентурою Володимира Колесника в листопаді 1982 року. Уривок цього твору, як і декілька інших уривків, присутні знову мали змогу почути» [12; 4]. Мистецьке читання присвячених композитору поезій та літературних творів (Любович, Калинець), вірш самого Людкевича з чуттям і розумінням прочитала О. Соколик, понад 300 світлин, використаних в «Альбомі на екрані», підсилювали думки доповідача. «Перед очима глядачів Станіслав Людкевич постав дитиною, студентом, дорослою людиною в товаристві композиторів Львова... По закінченні імпрези підійшла до проф. Оранського старша пані і сказала зі сльозами в очах: «Я сьогодні ходила вулицями Львова. Як живим бачила його, як ішов, заглиблений в собі, диригуючи оркестрою своєї уяви...» Дійсно. За неповні дві години ми не тільки ходили по Львові та познайомилися з композитором, а пізнали його так близько, що не раз довге та особисте знайомство не дало б до цього нагоди! Ми пізнали велику людину не тільки Галичини, а цілої України. Людкевич – наш велетень в музиці. І усмішку у присутніх викликали його власні слова – «я, пане добродію тільки через помилку почав студіювати музику» [12; 4]. Такі згадки колег професора свідчать, що лекції-зустрічі, які проводив Ю. Оранський і в США, і в Канаді згуртовували українську громаду довкола славних представників української культури, будили цікавість до їхньої творчості й мали велике значення у вихованні молоді.

У 1981 р., у 20-річницю смерті композитора М. Фоменка, Ю. Оранський підготував доповідь «Альбом на екрані» про його життя і творчість. Доповідь відбулась у багатьох містах США та Торонто. З цієї нагоди у радіопрограмі «Голос Канади» О. Харченко провів інтерв'ю з Ю. Оранським.

У 1987 р., уже з нагоди 25-ліття смерті М. Фоменка Ю. Оранський, попри чисельні концерти, виступив з лекцією про композитора. 18 жовтня у Торонто у доповіді «Альбом на екрані» про творчість митця Ю. Оранський розкрив дитячі і юнацькі роки, зрілість і творчість композитора [12; 4]. Публіка побачила митця в оточенні музикантів, друзів, дітвори, на концертах, у приватному житті, оглянула його видані твори, рукописи, листи, прослухала твори Фоменка, виконані ним самим на фортепіано, його дружиною Ізабеллою (співачка), учнями, зрілими виконавцями, солістами, ансамблями. Доповідач наголосив, що опера М. Фоменка «Івасик-Телесик» здобула першу нагороду в Москві на конкурсі «Юного глядача», про що розповідав актор М. Гагаїв, який, граючи одну з ролей опери, був свідком цієї тріумфальної вистави «Івасика-Телесика» у 1940 р. Будучи визначним композитором ще в Україні, М. Фоменко у 1950-1980-х рр. не існував в українському радянському музикознавстві, про нього не знайшлося жодної згадки ні на сторінках «Української Радянської Енциклопедії», ні в «Музичній Енциклопедії», виданих в СРСР. Тому такі пам'ятні заходи не дозволяли забувати тих свідомо замовчуваних на Батьківщині митців, які творили для української культури.

Згодом, 11 грудня 1987 р. Ю. Оранський влаштував демонстрацію нового «Альбому на екрані», присвяченого історії розвитку дитячих хорових колективів різних країн світу, серед яких і деякі дитячі українські хори. Ці «Альбоми» представлені з великим успіхом у Філадельфії, Нью-Йорку, Детройті, Сан Дієго, Лос-Анджелесі, Торонто, Едмонтоні, Голлівуді та в інших містах США і Канади [1; 1].

Уперше після 50 років життя поза Батьківщиною Ю. Оранський повернувся в Україну, до Львова, 18–26 квітня 1991 р., де у програмі фестивалю «Музика українського зарубіжжя» – до 100-ліття української еміграції виступив з доповіддю, пропагуючи творчість улюбленого композитора М. Фоменка. У ці дні прозвучала його камерна, хорова, дитяча музика, симфонічні твори. «Усе це звучало на фестивалі. 25 квітня учасники події поїхали до Дрогобича, де відбувся концерт з участю виконавців міста. В концерті прозвучали твори М. Фоменка – хорові, фортепіанні та солоспіви» – писала дружина митця Н. Оранська [7; 22].

Організатори фестивалю запропонували Ю. Оранському виступити з доповідями про М. Фоменка в Харкові та Києві. Зустріч у Харкові – рідному як для Ю. Оранського, так і для М. Фоменка, який у 1920-х роках навчався, а згодом викладав у Харківській консерваторії, писав свої перші твори. Мандрівка додала митцеві наснаги і втіхи від того, що прекрасна музика М. Фоменка зачарувала слухачів в Україні.

Грунтовне монографічне дослідження Ю. Оранського про життя і творчість М. Фоменка залишається, на жаль, у рукописах і чекає на публікацію. Майже 20 останніх років свого життя музикознавець працював над «Ілюстрованим енциклопедичним покажчиком українських композиторів

поза межами України», до якого ввійшли відомості про українських композиторів із країн Європи, Північної Америки, Москви, Петербургу, Південної Америки і Австралії (понад 150 персоналій). Така праця вимагала тривалої й уважної підготовки, відпрацювання тексту до найменших нюансів. Як зазначив бібліограф Р. Савицький-мол.: «Це муравлина праця, якою звичайно займаються цілі інститути. В особі Ю. Оранського маємо такий музичний інститут» [11; 2].

Змальовуючи мистецький портрет Ю. Оранського С. Павлишин зазначила: «Велика обдарованість музиканта, відданість своїй справі, всебічна ерудиція – все це захоплювало і високим рівнем знань, і неймовірною широтою діяльності. Такий різнобічний профіль праці був нам відомий у музикантів України – Миколи Лисенка, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича...» [10; 21].

Відомий диригент, педагог, мистецький керівник, виконавець Ю. Плевако-Оранський яскраво проявив себе і в музикознавчій царині. Ґрунтовні теоретичні розвідки, розкриття творчих портретів композиторів і виконавців як української діаспори, так і з України («Альбоми на екрані»), рецензії, відгуки на концертні програми, лекції, доповіді в роботі різноманітних наукових конференцій, статті – уся ця багатовекторна музикознавча діяльність Ю. Оранського є зразком служіння рідному народові, спрямована, насамперед, на репрезентацію і популяризацію українського музичного мистецтва у світі й цілеспрямоване і послідовне виховання талановитого молодого покоління у національному дусі далеко за межами своєї Батьківщини.

Список використаної літератури

1. *В Нью-Йорку відбудеться* «Альбом на екрані». *Свобода*. 1987. Ч. 236. С. 1.
2. *Вечір на пошану Миколи Леонтовича*. *Свобода*. 1978. Ч. 100. 5 трав. С. 1.
3. *Доповідь про Станіслава Людкевича з музичними записами*, яку виголосить проф. Юрій Оранський. *Свобода*. 1981. Ч. 223. 25 лист. С. 3.
4. *Клим Г.* Українське музичне виховання (3 життя Українського Музичного Інституту Америки в шкільному році 1979-1980). *Свобода*. 1980. Ч. 222. С. 2–3.
5. *Концерт присвячений* М. Лисенкові. *Свобода*. 1982. Ч. 48. 13 берез. С. 4.
6. *Майстренко А.* Життя і діяльність Миколи Антоновича Плевака за архівними документами і спогадами. *Пам'ятки*. 2013. Т. 14. С. 141–154.
7. *Оранська Н.* У 50-ту річницю смерті композитора Миколи Форменка. *Свобода*. 2011. Ч. 45. 11 лист. С. 22.
8. *Оранський Ю.* Поліфонічні твори українських композиторів. *Свобода*. 1972. Ч. 215. 21 лист. С. 5.
9. *Оранський Ю.* Різдвяні пісні. *Наше життя*. 1985. Ч. 1. С. 10–11.
10. *Павлишин С.* Один день з Юрієм Оранським (В першу річницю його відходу у вічність). *Свобода*. 2009. № 46. 13 лист. С. 21.
11. *Савицький Р.-мол.* Юрієві Оранському – в його 80-ліття. *Свобода*. 1997. Ч. 30-31. 13 лют. С. 2.
12. *Торонто вшанувало пам'ять композитора М. Форменка*. *Свобода*. 1987. Ч. 212. 4 лист. С. 4.
13. *У 10-річчя смерті Василя Овчаренка*. *Свобода*. 1984. Ч. 208. 20 жовт. С. 3.
14. *Цепенда К.* Детройт у пошану українського музичного велетня. *Свобода*. 1981. Ч. 74. 18 квіт. С. 4.
15. *Шумакова Н.* Юрій Оранський. *Музика*. 1997. № 6. С. 24.
16. *Шумський С.* Лос-Анджелес вшанував М. Леонтовича. *Свобода*. 1982. Ч. 93. 20 трав. С. 4.

References

1. *V Niu Yorku vidbudetsia* «Album na ekrani». *Svoboda*. 1987. Ch. 236. S. 1.
2. *Vechir na poshanu* Mykoly Leontovycha. *Svoboda*. 1978. Ch. 100. 5 travn. S. 1.
3. *Dopovid pro Stanyslava* Liudkevycha z muzychnymy zapysamy, yaku vyholosyt prof. Yurii Oranskyi. *Svoboda*. 1981. Ch. 223. 25 lystop. S. 3.
4. *Klym H.* Ukrainske muzychne vykhovannia (Z zhyttia Ukrainskoho Muzychnoho Instytutu Ameryky v shkilnomu rotsi 1979-80). *Svoboda*. 1980. Ch. 222. S. 2–3.
5. *Kontsert prysviachenyi* M. Lysenkovi. *Svoboda*. 1982. Ch. 48. 13 berez. S. 4.
6. *Maistrenko A.* Zhyttia i diialnist Mykoly Antonovycha Plevaka za arkhivnymy dokumentamy i spohadamy. *Pamiatky*. 2013. T. 14. S. 141-154.
7. *Oranska N.* U 50-tu richnytsiu smerty kompozytora Mykoly Formenka. *Svoboda*. 2011. Ch. 45. 11 lyst. S. 22.
8. *Oranskyi Yu.* Polifonichni tvory ukrainskykh kompozytoriv. *Svoboda*. 1972. Ch. 215. 21 lyst. S. 5.
9. *Oranskyi Yu.* Rizdviani pisni. *Nashe zhyttia*. 1985. Ch. 1. S. 10–11.
10. *Pavlyshyn S.* Odyn den z Yuriem Oranskym (V pershu richnytsiu yoho vidkhodu u vichnist). *Svoboda*. 2009. № 46. 13 lystop. S. 21.
11. *Savytskyi R.-mol.* Yuriievi Oranskomu – v yoho 80-littia. *Svoboda*. 1997. Ch. 30-31. 13 liut. S. 2.
12. *Toronto vshanuvalo pamiat kompozytora* M. Formenka. *Svoboda*. 1987. Ch. 212. 4 lystop. S. 4.
13. *U 10-richchia smerti Vasylia Ovcharenka*. *Svoboda*. 1984. Ch. 208. 20 zhovt. S. 3.
14. *Tsependa K.* Detroit u poshanu ukrainskoho muzychnoho veletnia. *Svoboda*. 1981. Ch. 74. 18 kvit. S. 4.
15. *Shumakova N.* Yurii Oranskyi. *Muzyka*. 1997. № 6. S. 24.
16. *Shumskyi S.* Loc Andzheles vshanuvav M. Leontovycha. *Svoboda*. 1982. Ch. 93. 20 trav. S. 4.

МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЮРИЯ ОРАНСКОГО НА ФОНЕ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ

Дацюк Степан Яковлевич – профессор, директор Института музыкального искусства, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Среди композиторов украинской диаспоры, способствующих популяризации украинской музыкальной культуры в мире известное имя Ю. Оранского – дирижера, педагога, концертмейстера, автора обработок, рецензента и музыковеда.

Творческий и педагогический труд Ю. Оранского всегда совмещался с музыковедческой сферой. Среди исследований Ю. Оранского – статья «Полифонические произведения украинских композиторов», в которой автор раскрывает эволюцию жанра, анализируя полифонические опусы украинских композиторов. В статье «Рождественские песни» автор показывает историческое происхождение жанра с древних времен, описывает голосоведение в обработках украинских композиторов. Особенным способом популяризации украинской музыки были портреты украинских композиторов в серии «Альбом на экране». Музыковедческая деятельность Ю. Оранского – пример служения родному народу и сосредоточена главным образом на презентации и популяризации украинского музыкального искусства в мире.

Ключевые слова: Юрий Оранский, музыковед, дирижер, композитор, педагог, диаспора.

MUSICOLOGICAL ACTIVITY OF YURIY ORANSKIY ON THE GROUND OF UKRAINIAN DIASPORA'S MUSICAL CULTURE DEVELOPMENT

Datsyuk Stepan – Professor, Director of the Institute of musical art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

One of the outstanding name among Ukrainian diaspora's artists, who promote the popularization of the Ukrainian achievements in the world is Yuriy Oranskiy – a conductor, an educator, a concertmaster, an author of musical adaptation, a reviewer and musicologist.

Oranskiy's creative work and pedagogical work were closely connected with his musicological activity sphere. One of the most popular of his works is the article «Polyphonic works of Ukrainian composers», where author reveals evolution of genre, analyzing polyphonic pieces of Ukrainian composers, demonstrates the necessity of their studying in youth musical education. In his work «Christmas songs» the author reveals historical genre base from prehistoric times, describes the gift of vocal leading in adaptation of Ukrainian composers. The peculiar way of popularization of the Ukrainian music was well-planned and fulfilled in the portraits of Ukrainian composers in the series «Album in the Screen». All variety of creative activity of Y. Oranskiy was a model of faithful serving for native nation, was directed firstly for representation and popularization of Ukrainian musical art in the world as well as purposeful and coherent upbringing of talented young generation in national spirit far from the borders of Motherland.

Key words: Yuriy Oranskiy, musicologist, conductor, composer, educator, diaspora.

UDC 78.072(100=161.2)

MUSICOLOGICAL ACTIVITY OF YURIY ORANSKIY ON THE GROUND OF UKRAINIAN DIASPORA'S MUSICAL CULTURE DEVELOPMENT

Datsyuk Stepan – Professor, Director of the Institute of musical art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The Objective of the Paper. The creative figure of the honorable worker of choir art from diaspora, a conductor, educator and musicologist Yuriy Oranskiy are to highlight.

Research Methodology. One of the outstanding name among Ukrainian diaspora's artists, who promote the popularization of the Ukrainian achievements in the world, expose traditional and specific stages of musical art development as well as in emigration and in Ukraine is Yuriy Oranskiy – a conductor, an educator, a concertmaster, an author of musical adaptation, a reviewer and musicologist.

Novelty. Oranskiy's creative work and pedagogical work were closely connected with his musicological activity sphere. One of the most popular of his works is the article «Polyphonic works of Ukrainian composers», where author reveals evolution of genre, analyzing polyphonic pieces of Ukrainian composers, demonstrates the necessity of their studying in youth musical education.

Results. Some publications of R. Savytskiy-junior, N. Shumakova, M. Stadnitska-Helbish, B. Todoriv partly reveal Y. Oranskiy's biography and creative work. Characteristics of his creation as a conductor and an educator can be found in articles of L. Kovalenko, M. Scala-Starytskiy, M. Rybak, T. Bogdanska, S. Pavlyshun, H. Karas's monography. A great number of Y. Oranskiy's comments, opinions, musicologist researches, which were published in the journal «Svoboda», magazine «Our Life» and collections of articles, gives opportunities for familiarization and research of musicological activity sphere.

In his work «Christmas songs» the author reveals historical genre base from prehistoric times, describes the gift of vocal leading in adaptation of D. Bortnyanskii, M. Lysenko (Christmas psalm «Glory to God») O. Koshuts, V. Barvinskii, S. Lydkevitch, K. Stetsenko, M. Leontovitch.

The peculiar way of popularization of the Ukrainian music was well-planned and fulfilled in the portraits of Ukrainian composers in the series «Album in the Screen», where illustrations, stereotypes, art reading and own comments for illumination of lifestyles and creative works of musicians were combined. Y. Oranskiy formed such portraits as M. Berezovskiy, S. Ljudkevitch, M. Leontovich, V. Grudyn, M. Fomenko and V. Ovcharenko. Those portraits were seen and heard from screens by residents of many American and Canadian cities.

The Practical Significance. All variety of creative activity of Y. Oranskiy was a model of faithful serving for native nation, was directed firstly for representation and popularization of Ukrainian musical art in the world as well as purposeful and coherent upbringing of talented young generation in national spirit far from the borders of Motherland.

Key words: Yuriy Oranskiy, musicologist, conductor, composer, educator, diaspora.

Надійшла до редакції 10.07.2019 р.

УДК 78.03(73=161.2):780.616.432

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ У США

Осмачко Юлія Олександрівна – аспірантка Інституту музичного мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка,

м. Дрогобич

orcid.org/0000-0002-3274-1888

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.192

juliaosmachko94@i.ua

Розкрито характерні риси діяльності піаністів української діаспори у США, сповідників традицій львівської фортеп'яної школи та її натхненника В. Барвінського. Зроблено спробу висвітлити творчі здобутки та розкрити особливості виконавського стилю Л. Крупи та Ю. Осінчук – кращих учнів Р. Савицького і Д. Гординської-Каранович. Проаналізовано мистецьке життя піаністок, які своєю плідною працею пропагують українське музичне мистецтво в діаспорі. Особлива увага надається аналізу їх концертних виступів та підбраного ними репертуару.

Ключові слова: В. Барвінський, Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, Ю. Осінчук, Л. Крупа, піаніст-виконавці, львівська фортеп'яна школа, концертна діяльність.

Постановка проблеми. Українське фортеп'яне мистецтво ґрунтується на глибоких і міцних традиціях, основу яких складають композиторська творчість, фахова майстерність українських виконавців і педагогів. Питання висвітлення ознак української фортеп'яної школи, збереження її традицій та питання розкриття діяльності її яскравих представників набувають особливої ваги в умовах сьогодення.

Аналіз основних досліджень та публікацій: Дослідженню мистецької діяльності піаністів української діаспори у США присвячена доволі незначна кількість праць. Деякі аспекти творчої діяльності піаністів частково висвітлено у працях Р. Савицького-мол., Н. Кашкадамової, Л. Обух, В. Грудина, Л. Коленської, О. Кузьмович, монографічному дослідженні Г. Карась. Вивченням засад української фортеп'яної школи та її ролі в мистецькій освіті займаються Н. Кашкадамова, Н. Гуральник, А. Михалюк та ін. Тому сьогодні важливим є детальне дослідження та аналіз доробку піаністів української діаспори у США й з'ясування їх ролі у розвитку українського фортеп'яного мистецтва.

Мета статті полягає у висвітленні мистецької діяльності піаністів української діаспори у США, яскравих представників львівської фортеп'яної школи, вихованців її засновника, видатного українського композитора, піаніста і педагога В. Барвінського – Р. Савицького і Д. Гординської-Каранович та їх кращих учнів Л. Крупи та Ю. Осінчук.

Вклад основного матеріалу. Традиційно, поняття «школа» трактується як комплекс знань та навичок, що формує в учнів наукові зацікавлення. У мистецькій освіті школа являє особливий тип творчої діяльності, який полягає в гармонійному поєднанні процесів творення і навчання. Функціонування поняття «школа» в мистецтві має свої особливості, котрі, насамперед, пов'язані з емоційними реакціями, міжособистісним спілкуванням, феноменом творчості як процесу тощо.

Усі особливості мистецької школи безпосередньо стосуються й розвитку фортеп'яної школи. Через функціонування такого роду шкіл, кожен піаніст засвоює протягом життя уявлення про сутність та засоби опанування фортеп'яно, які виникли та сформувалися в піаністичному середовищі, таким чином виробляючи власне ставлення до них на основі набутого досвіду [5; 98].

Формування української фортеп'яної школи, припадає на кінець XIX – першу пол. XX ст. Саме в той період відбувалися значні зміни, що супроводжувалися появою когорти піаністів-виконавців, котрі, отримавши професійну музичну освіту в кращих навчальних закладах Європи, продовжували свою мистецьку діяльність на ниві національної музичної культури. Центральною постаттю у формуванні

львівської фортепіанної школи виступив видатний піаніст, композитор і педагог В. Барвінський (1888–1963 рр.). Він був першим (після М. Лисенка), хто репрезентував світові українське піаністичне мистецтво високого рівня.

Львівська фортепіанна школа зазнала значного впливу різних європейських шкіл, зокрема віденської та празької, оскільки більша частина українських професійних музикантів здобували музичну освіту саме там, під «пильним оком» провідних педагогів, а зокрема Е. Зауера та В. Курца. Серед них В. Барвінський, Л. Колесса, В. Божейко, Д. Гординська-Каранович, А. Рудницький, Р. Савицький, Г. Левицька та ін. [6; 391].

Діяльність В. Барвінського мала значний вплив на розвиток музичної культури Галичини, оскільки він «зумів увібрати й органічно сплавити в одному стилі найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій, а потім передати його багатьом музикантам наступних поколінь» [6; 402]. Особливість творчої постаті В. Барвінського полягає у винятковому поєднанні найбільш цінних надбань української і європейської музичних культур та унікальному виконавському та композиторському стилі. Від 1915 р. В. Барвінський працював у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, виховуючи нове покоління талановитих музикантів-піаністів. Саме під його керівництвом «закладалися основи львівської фортепіанної школи першої половини ХХ ст.» [6; 402].

Плекаючи у своїх учнів любов до мистецтва, В. Барвінський водночас прагнув до розширення музичного світогляду своїх вихованців, тому значну увагу приділяв роботі над творами українських, чеських та інших слов'янських композиторів. Насамперед це були твори М. Лисенка, Н. Нижанківського, М. Колесси, В. Косенка, Л. Ревуцького, Й. Сука, В. Новака, А. Дворжака та ін. Таким чином, учні В. Барвінського поглиблювали відчуття своєрідності української музики та особливостей її інтонування. Вихованці В. Барвінського ввійшли до знаменитої когорти високопрофесійних музикантів, цікавих творчих особистостей, котрі здобули для українського музичного мистецтва всесвітнє визнання. Серед них З. Лисько, М. Колесса, А. Рудницький, Б. П'юрко, І. Любчак-Крихова, С. Сапрун-молодший, котрі, формуючи власні творчі, виконавські та педагогічні принципи, завжди опиралися на основні методичні засади свого дорогого вчителя [6; 403].

До їх числа належать також Р. Савицький (1907–1960 рр.) та Д. Гординська-Каранович (1908–1999 рр.) – видатні митці, праця яких відіграла важливу роль у формуванні образу України та української нації у світовому культурному просторі. Свою активну музичну діяльність Р. Савицький розпочав ще в часи навчання у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Тоді йому надзвичайно пощастило навчатися у класі композитора і піаніста В. Барвінського, який фактично сформував його світогляд, завжди пишався його успіхами, вселяв віру у себе і свій талант, відзначав його виняткові піаністичні здібності і врешті рекомендував продовжити музичні студії за кордоном. Після закінчення інституту (1927 р.), Р. Савицький отримав стипендію від Митрополита Андрея Шептицького на продовження навчання у Празькій консерваторії. Упродовж року навчався у класі проф. І. Гежмана, а в 1928 р. вступив на навчання до «Школи майстрів», яку успішно закінчив 1932 р. під керівництвом проф. В. Курца, видатного чеського піаніста, музичного редактора та фортепіанного педагога. Чеські музичні критики одразу помітили талановитого українця і позитивно відгукувалися про його виступи у Празі, зауважуючи, що піаністу притаманні високий рівень фортепіанної техніки та виняткова музикальність в інтерпретації музичних творів. По закінченні навчання Р. Савицький повернувся додому і активно поринув у розвиток музичного життя Галичини. Тут він викладав фортепіано в Музичному інституті ім. М. Лисенка, також як піаніст активно займався концертною діяльністю. Майже кожен концерт за його участю здобував резонанс у львівському музичному середовищі. Високо оцінював виконавські здібності Р. Савицького С. Людкевич, зокрема «тугу пальцівку, як і тонкі нюянси удару, плястичну та прецизну ритміку й динаміку, спосібну до контрастових ефектів, укінці прецизну педалізацію» виконавця [16].

Ще одна знаменна подія мала місце у творчості Р. Савицького, це концерт з нагоди 125-річчя від народження Т. Шевченка, що відбувся березні 1939 р у залі «Атлантік», на якому він уперше виконав концерт фа-мінор для фортепіано В. Барвінського. Після виконання цього твору музичний критик В. Витвицький писав: «Солістом-виконавцем концерту Барвінського був піаніст Роман Савицький, один із чільних репрезентантів нашого відтворчого мистецтва, що у своїй грі злучив блискучу концертну техніку з повним правдивого виразу відтворенням, здобуттям глибшого змісту твору» [3; 6]. По закінченні Другої світової війни у зв'язку з окупацією Львова радянськими військами, Р. Савицький разом із родиною змушений емігрувати за кордон, а саме до Німеччини, де у таборах переміщених осіб в Карлсфельді та Берхтесгадені був організатором та очільником музичних шкіл (1945–1949 рр.). У 1949 р. Савицький переїхав до США, та оселився у Філадельфії проте свою творчу діяльність не припиняв. Так, у 1952 р., спільно з українськими музичними педагогами Р. Савицький створив шкільну організацію під назвою «Український Музичний інститут» [14; 3], із центральним відділом у Нью-Йорку та численними

філіями в 11 американських містах. Таким чином постала нова музична школа, про яку мистецтвознавець Т. Булат писала: «Коли він, Роман Савицький, змушений був покинути рідний Львів, то взяв із собою три сутності свого «Я». Перше – свої статті і рецензії, друге – фотографії, які були для нього «суспільною біосферою» його оточення. Третє було нематеріальне: ідея незнищенності музики, зумовлена притягальною силою прекрасного» [21; 169]. Саме ця ідея проросла і сформувалася на чужій землі.

Отже, Український музичний інститут Америки – найбільша музична школа української діаспори, яка виникла 1952 р. у Нью-Йорку завдяки ідеї музикантів-педагогів на чолі з українським піаністом, педагогом і музичним критиком та одним з найвизначніших професійних музикантів Галичини – Р. Савицьким. Саме він відіграв провідну роль у формуванні та розвитку Українського музичного інституту Америки.

Завдяки своїм унікальним організаторським здібностям, йому вдалося за короткий термін, долучити до праці в УМІ колишніх вчителів Музичного Інституту з Галичини, музикантів-педагогів з Наддніпрянської України та зовсім молодих випускників вищих музичних закладів Західної Європи.

До їх числа належали: композитори – Я. Барнич, В. Грудин, З. Лисько, І. Соневицький, М. Фоменко, В. Безкоровайний, І. Недільський, І. Білогруд, М. Недзведський, В. Шуть; музикознавці – В. Витвицький, О. Залеський, Б. Кушнір, О. Лиховид, Р. Шуль; диригенти – Б. Волянська, Ю. Оранський, Р. Ставничий; скрипалі – Р. Венке, В. Цісик, Б. Марків, О. Сімович, В. Тритяк, Є. Цегельський; піаністи – Р. Савицький, Д. Каранович, Є. Чапельська, К. Чічка-Андрієнко, М. Байлова, М. Полевський, Т. Гриньків, Н. Недільська-Слободян та ін. Всі вони залюбки ділилися своїми знаннями та цінним досвідом з учнями.

За півстоліття свого існування УМІ об'єднав понад 150 педагогів та надав можливість багатьом сотням студентів вивчати українську та світову музику на належному рівні. Важливим елементом у діяльності педагогів УМІА, окрім організації навчального процесу, була навчально-методична, музично-виконавська та музикознавча діяльність [18; 111].

Суттєвий внесок у навчально-методичне забезпечення УМІ вніс Р. Савицький. Саме його праця «Основні засади гри на фортепіано», у якій висвітлено найважливіші методичні засади початкового навчання гри на фортепіано [22], стала цінним та корисним методичним посібником як для викладачів музичних шкіл діаспори, так і для українських музичних педагогів.

Праця Р. Савицького на педагогічній ниві заслуговує виняткової уваги. З його класу вийшли такі відомі піаністи як О. Криштальський, В. Балеї, Р. Огородник-Герасимович, Т. Голіната-Богданська, Ю. Олійник. Визнання заслуговує й одна з його найкращих учениць Ю. Осінчук (1953 р. н.).

Музичний шлях Юліани – це Мистецька школа Фонтебльо у Франції, де вона навчалася у Н. Булянже; Державна музична консерваторія у Парижі; Інститут Тенгелвуд, Массачусетс; Університет Південної Каліфорнії та Школа Джулліард в Нью-Йорку, де вона здобула ступені бакалавра і магістра, а у 1981 р., у цій же школі, отримала звання доктора музичного мистецтва, захистивши дисертацію на тему творчості українського композитора В. Косенка. Її учителями були: Р. Левін, Н. Райзенберг, Р. Касадесус, М. Кенен, Де. Поллак, Г. Роджерс та О. Ейдельман. Піаністка неодноразово перемагала на численних музичних конкурсах – фортепіанному конкурсі Лідеркранца, Конкурсі міжнародного конгресу. Здобула вона також і багато нагород, наприклад, Проіам'ятну нагороду Морріса Лоба, стипендію Йозефа Левіна, Стипендію Школи Джулліард та багато ін. [10]. Коли детально розглянути музичний шлях Ю. Осінчук, можна з впевненістю сказати, що у цій яскравій особистості поєднуються різні здібності і таланти – вона яскрава артистка, солістка й виконавець камерної музики, як також хороший лектор, якого часто запрошують університети та музичні установи США і Канади.

У 1986 р. піаністка відіграла свій перший сольний концерт, який відбувся в залі Алліс Таллі Голл у Лінкольн Центрі у Нью-Йорку. Це був амбітний задум піаністки, яка постійно працює і готується до нових виступів не лише на теренах США, але і Європи.

Програма концерту була цікавою та вдало підбраною: В.-А. Моцарт, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен. Традицією стало включення до програми хоча б одного твору українського композитора. Цього разу ключовим моментом виступу стало дебютне виконання Сонати-балади Б. Лятошинського [12].

Концерт Ю. Осінчук справив неабияке враження на американську публіку, яка з ентузіазмом сприймала гру піаністки. Так, відомий музичний критик американської газети «Нью-Йорк Таймс» Б. Голлед написав про Ю. Осінчук у своїй рецензії до концерту: «Вже перша точка програми дала підсумки поважної привабливості гри цієї молодій градуантці музичної школи Джулліард. Ю. Осінчук відіграла варіації Бетговена в с-moll з повним розумінням цієї музики. Вона бачить ясно і має довір'я до своїх почувань, щоб інтерпретувати з глибиною музичну фразу і відповідно віддавати те, що грає. Шопен і Форте були відіграні з цими самими якостями і великою технікою... Зокрема баллада Шопена ф-мінор прозвучала прегарно» [11; 1].

Мистецьке життя Ю.Осінчук цікаве й насичене. Вона виступала у найпрестижніших концертних залах Європи та США, брала участь у творчих вечорах та іншого роду мистецьких заходах. У 1990 р. Ю.Осінчук приїхала до Львова де була учасницею Міжнародного фестивалю музики, влаштованому з приводу 150-річчя від дня народження П.Чайковського. Саме у Львові, 17 травня, в рамках цього фестивалю відбувся її сольний концерт, у програмі якого вона виконала твори Бортнянського, Франка і Губи.

Вдруге Ю. Осінчук виступила у Львові 20 травня, тоді разом з оркестром Львівської філармонії вона виконала Другий фортепіанний концерт П. Чайковського. Окрім того, вона мала низку зустрічей зі студентами та викладачами музичних шкіл Львова та Івано-Франківська [24; 1].

Трохи згодом, у 1993 р. піаністка успішно концертувала на Алясці. Тоді Ю. Осінчук виконала твори В.-А. Моцарта, Р. Шумана, С. Прокоф'єва та Ф. Ліста. Візитівкою даного концерту стала прем'єра написаного для Юліани твору визначного композитора Аляски Ф. Мунгера. Цей твір, який носить назву «Крихкий корабель» ор. 36, написаний за мотивами мистецьких праць однієї з найкращих мисткинь Аляски К. Сталекер і викликав широке зацікавлення та, зрештою, схвальні відгуки місцевої преси. Зокрема, музичний критик часопису «Анкоредж Дейлі» написав рецензію, і вже у заголовку висловив своє захоплення грою Ю. Осінчук, назвавши свою статтю: «Піаністка Осінчук захоплює публіку» [2]. Загалом, як стверджує проф. Н. Кашкадамова: «Ю. Осінчук – музикант непересічний, перспективний...», яка постійно і систематично займається популяризацією української музики в США та Європі тим самим здобувши широке визнання в Україні [19; 1].

Важливу роль у розвитку музичної культури української діаспори, а зокрема й фортепіанної педагогіки, відіграла також піаністка, педагог, музикознавець та довголітній президент УМІ Америки – Д. Гординська-Каранович. Знайомство з її мистецтвом заповнює прогалину у розвитку львівської фортепіанної школи в повоєнний період і являє собою логічний розвиток корінної традиції українського народу [20; 17]. Музична освіта Дарії здійснювалася у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка «під пильним керівництвом відомого піаніста-віртуоза В. Барвінського» [15; 21], композитора, педагога, музично-громадського діяча. Слід зазначити, що саме В. Барвінського піаністка вважала взірцем справжнього педагога, котрий сформував у неї естетичні смаки, розвинув виконавську техніку, та навчив глибоко розуміти музику. Коли юна Дарія грала його твори, вона, за словами самого Барвінського, постійно відкривала в них щось нове, незвичне, досі не відоме самому автору [8; 24].

Під час навчання у Львові, Д. Гординська почала концертувати та займатися активною громадською діяльністю, була активісткою молодіжного українського національно-визвольного руху. Одним із перших концертів піаністки був її виступ на публічному концерті-«пописі» у Львові. Згодом, у 1928 р., удвох зі своєю однокурсницею Д. Герасимович піаністка підготувала концерт чеської музики, в якому вперше у Львові прозвучали твори Й. Сука, дві частини з поеми «Пан» В. Новака (Д. Герасимович) і Соната-Егоїста В. Новака (Д. Гординська) [8; 24].

Після закінчення навчання у Музичному інституті ім. М. Лисенка у 1929 р., з метою вдосконалення своєї виконавської майстерності, Д. Гординська вирушила до Відня. Там, вступила до Віденської музичної академії де брала уроки у Е. Зауера – найбільш шанованого на той час представника віденської фортепіанної школи та один рік навчалася у відомого піаніста і педагога Е. Штоєрмана, а згодом стала однією з найбільш здібних учениць професора П. Вайнгартена, який особливо шанував її розуміння слов'янської музики.

Творчі та професійні інтереси надзвичайно міцно прив'язали Д. Гординську до столиці музики – Відня. Саме Австрійський період став найбільш активним періодом творчої діяльності піаністки, про який вона говорила: «Мій найбільш рухливий період у Відні були роки 1930–1945», згадувала Д. Каранович – «Можна сказати, що весь час була зайнята музичними справами. Здається, не було міста і містечка в Австрії, де я не грала б. У мої програми класичної, романтичної й імпресіоністичної музики я завжди старалася вкласти твори наших композиторів. Отак австрійські любителі музики і широкі народні кола мали змогу не раз і не два почути твори В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Косенка, Б. Лятошинського й інших...» [7; 169–170].

Концертуючи Європою, не забувала Дарія також і про рідне місто. У 1938 р. піаністка приїхала з творчим візитом до Львова та представила слухачам досить велику концертну програму, таким чином, підсумувавши свою багаторічну працю. Тоді у виконанні піаністки публіка мала можливість почути кращі зразки української фортепіанної музики: Чотири Прелюди Л. Ревуцького; Українську сюїту В. Барвінського; Поему № 1, ор. 5 В. Косенка; Варіації на тему чумацької пісні Т. Микиші; Малу сюїту Н. Нижанківського; Картинки з Гуцульщини М. Колесси; Пісню про схід сонця С. Людкевича.

У 50-х роках Д. Гординська-Каранович переселилася до США. Під час переїзду на кораблі «Квін Мері» піаністка отримала запрошення виступити в якості «гостя-соліста» з кількома фортепіанними творами. Цей виступ виявився дуже вдалим, тим самим принісши виконавиці перше визнання серед американської публіки. Серед перших концертів Д. Гординської-Каранович на американському континенті був також її виступ у Нью-Йоркській залі «Тавн Гол» 18 травня 1952 р. До програми піаністка включила твори композиторів-класиків та маловідомі композиції українських, австрійських і чеських авторів. Згодом у залі Інтернаціонального інституту у Бафало в 1954 р. відбувся ще один концерт піаністки, основою якого стали переважно романтичні твори: Ф. Шуберта – Варіації В-dur; Й. Брамса – Рапсодія Es-dur; О. Скрябіна – Етюд dis-moll; А. Рудницького – Соната; Ф. Шопена – два Ноктюрни та два Етюди [8; 25].

З року в рік, перебуваючи у США, Д. Гординська-Каранович здобувала все більше визнання серед американської громади, систематично виступаючи у престижних концертних залах Нью-Йорка, Філадельфії та ін. Завдяки твердому переконанню та вірності своїм популяризаторським принципам, її концертні програми постійно збагачувалися новими прізвищами композиторів української діаспори, зокрема: М. Фоменка, І. Соневицького, В. Грудина.

У 1961 р. відбулася знакова подія. 2 квітня 1961 р. у залі Карнегі Рісайтел Голл у Нью-Йорку на концерті, присвяченому творчості Н. Нижанківського вперше прозвучало Тріо e-moll композитора. Виконали твір: Д. Каранович – фортепіано, В. Цісик – скрипка, та Д. Вандерзал – віолончель [23; 2]. 11 грудня 1961 р. завдяки організації Українського Музичного Інституту у Нью-Йорку у залі «Народного Дому», відбулася ще одна вагома подія у творчості Д. Гординської-Каранович – її сольний концерт. Програма складалася з творів класичних, романтичних та українських композиторів, зокрема: Й. С. Баха, В.-А. Моцарта, Л. Бетговена та українських композиторів: М. Фоменка, В. Барвінського та В. Грудина. Всі твори піаністка виконала майстерно та з належним настроєм [4; 3].

На американському континенті Д. Гординська-Каранович активно займалася й педагогічною діяльністю, пов'язавши свою долю з Українським музичним інститутом Америки, де спочатку викладала фортепіано, а з часом стала очільником цієї культурно-мистецької організації.

Як вірна учениця В. Барвінського вона розвивала його методичні засади та перейняла найкращі риси свого вчителя – уміння знаходити спільну мову з людьми у різних ситуаціях, вміння прощати, щирість та ліризм мистецької натури. Всі ці якості в поєднанні з високим професіоналізмом зробили її бажаним фахівцем у різних сферах музичної діяльності. Кількість бажаючих навчатися у неї в класі постійно зростала. Д. Каранович була чудовим музичним педагогом. Її вихованці здобували перші місця на престижних музичних конкурсах та фестивалях, брали участь у різного роду концертах, річних виступах, що відбувалися у залах УМІ та Народного Дому в Ньюарку. З числа її учнів вийшла відома піаністка Л. Крупа (1956 р. н.), за плечима якої досить багата музична кар'єра солістки, основи якої зародились ще в період початкового навчання в УМІ, яке здійснювалось у класі А. Рудницького.

Здобувши декілька престижних нагород, вона продовжувала навчання та здобула ступінь бакалавра музикології, а згодом магістра в Пібоді музичній консерваторії у Балтиморі. З метою подальшого вдосконалення своїх вмінь, Л. Крупа продовжила студії у проф. І. Фройндліха, а згодом працювала з Я. Зайде та брала уроки фортепіанної майстерності у Л. Фляйшера та в Джін-Марі у Франції [13; 1]. Де б вона не виступала, всюди отримувала теплі й схвальні відгуки. Концертувала Лариса в Італії, Німеччині, Швейцарії, Канаді та в багатьох містах Америки. Окремий успіх мали її виступи з Римським оркестром в Італії у 1980 і 1981 роках, де вона виступила разом із С. Полоджем, знаменитим віолончелістом. Тоді у їх виконанні прозвучала «Фантазія» ор. 73 Л. Бетговена для віолончелі і фортепіано.

У цей же час Ларисі, як солістці випала честь виконати останні сонати Бетговена, про що широко писала преса. Наприклад, Р. Панза з газети «Дейлі Америкен», особливо вирізняв піаністку, назвавши її «сенситивним і поетичним піаністом», а Дон Годсон з «Інтернейшенел Дейлі Ньюз» особливо поетично описав постать і гру піаністки: «Вона йшла довгими сходами в гору спокійно, з гідністю і без поспіху, було щось на думці у неї, мабуть грізна складність і таємничість однієї з останніх сонат Бетговена. Старанно поправляючи стілець, молоденька Лариса Крупа почекала поки пролетить джет-літак над головою, подивилася перед себе кілька хвиль, і тоді з тишини розпочалося легеньке і майстерне пов'язування гармонійних точних тонів лабіринту нот, що творять перший пасаж цього твору. Цей початок було незвичайно вдало продумано. Динамічність другого пасажу кликала вперед і вирізнялася драматичністю, щоб приготувати слухача для незабутнього, знаменитого і майже несамовитого пов'язання всіх моментів для фіналу. Як прогрімліли останні тони, в залі все ще панувала тиша, аж поки аудиторія, потрясена чудесним виконанням, повернулася знову до дійсності. І тоді глядачі вже п'яністці сказали виразно, що вони думають про її чудову гру» [17; 3].

У 1983 р. Л. Крупа дебютувала в Нью-Йорку в Карнегі Голл, про що Я. Горбатий з Нью-Йоркського університету висловився так: «Вона розгорнула перед заповненою публікою залом таку

програму, що коли б прийшлося її виконувати навіть музичному ветеранові, він тремтів би від хвилювання...» [9]. У 1979 р. Л. Крупа увійшла до вчительського складу Українського Музичного інституту. У своїй діяльності вона любила експериментувати, тому постійно шукала нові форми передачі музики слухачам. Ці пошуки пробудили в неї ідею організації камерного оркестру, який би пропагував камерну музику, не лише зарубіжних композиторів, а й українських, здобутки яких досі не відомі слухачам [1]. Таким чином піаністка Л. Крупа є тією непересічною особистістю, яка своєю активністю не перестає захоплювати шанувальників свого таланту.

Висновки. Загалом фортепіанне виконавство західної української діаспори в США представлене видатними постатями, котрим вдалося винести українську музику на світовий рівень. Чимало з них були вихованцями В. Барвінського. Саме під його керівництвом закладалися основи українського піаністичного мистецтва в Галичині. Усю свою методику він будував не тільки на кращих зразках світової класики, але й в обов'язковому порядку включав у програми своїх вихованців твори українських композиторів, тим самим плекаючи в них любов до української музики. Саме вихованці В. Барвінського увійшли до когорти високопрофесійних виконавців, педагогів, діяльність яких була спрямована на формування молодих, здібних, всебічно розвинених музикантів-професіоналів, відданих рідній культурі.

Проживаючи і працюючи далеко за межами Батьківщини в силу певних історичних обставин вони брали активну участь у педагогічній діяльності музичних інституцій діаспори, зокрема пов'язали своє життя з Українським музичним інститутом Америки, де зростили нове покоління піаністів, до якого саме й належать Ю. Осінчук і Л. Крупа. Тож, піаністичне мистецтво української діаспори постає зразком збереження найкращих традицій української фортепіанної школи і львівської зокрема.

Список використаної літератури

1. «*Нова*» і її творець. *Свобода*. 1987. Ч. 82. С. 1; 3.
2. *Б. А. Ю. Осінчук успішно концертувала на Алясці*. *Свобода*. 1993. Ч. 199. С. 1; 7.
3. *Витвицький В. Святочний концерт*. У 125-ліття народин Т. Шевченка. *Новий час*. 1939. Ч. 54 (4546). С. 6.
4. *Грудин В.* Дарія Гординська-Каранович. *Свобода*. 1961. Ч. 10. С. 3.
5. *Гуральник Н.* Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Київ, 2013. Вип. 1. С. 97–109.
6. *Карась Г.* Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. *Кашкадамова Н.* Артистка з роду Гординських. *Фортеп'яне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали*. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. С. 165–177.
8. *Кашкадамова Н.* Концертний шлях довжиною у 70 років. *Музика*. 1998. Ч. 3. С. 24–25.
9. *Коленська Л.* Молоді музичні сили – О. Геймур, Л.Крупа та Г. Стрілець виступлять на концерті-бенефісі для УМІ. *Свобода*. 1985. Ч. 220. С. 1; 4.
10. *Коленська Л.* Мрія Юліани Осінчук завершилась випуском платівки українських композиторів. *Свобода*. 1985. Ч. 204. С. 1; 3.
11. *Концерт Ю. Осінчук* пройшов з великим успіхом. *Свобода*. 1987. Ч. 209. С. 1.
12. *Кузьмович О.* Юліана Осінчук виступатиме у Лінкольн Центрі. *Свобода*. 1986. Ч. 32. С. 1; 3.
13. *Лариса Крупа* виступить в Карнегі Голл. *Свобода*. 1983. Ч. 18. С. 1.
14. *Лисько З.* Український музичний інститут в Америці. *Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування*. [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. New-York D.N. : East Side Press, 1963. 77 с.
15. *Луцька О.* На свіжу могилу св. п. Дарії Гординської-Каранович. *Свобода*. 2000. Ч. 11. С. 21.
16. *Людкевич С.* Фортепіанний концерт Р. Савицького. *Діло*. 1932. Ч. 224.
17. *Музична насолода в Римі*. *Свобода*. 1980. Ч. 187. С. 3.
18. *Обух Л. В.* Український Музичний Інститут Америки: збереження традицій вітчизняної музичної освіти та перспективи розвитку. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. № 3. С. 108–114.
19. *Преса в Україні пише про Ю. Осінчук*. *Свобода*. 1990. Ч. 222. С. 1.
20. *Савицький Р.* Життя у високому мистецтві. Дарії Каранович в її 90-ліття. *Свобода*. 1998. Ч. 15. С. 17.
21. *Савицький Р.* Музика як представник народу. *Альманах УНС*. 2002. С. 169–174.
22. *Савицький Р.* Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посіб. Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. 68 с.
23. *Савицький Р.* Перше виконання. *Свобода*. 1982. Ч. 51. С. 2.
24. *Ю. Осінчук виступала у Львові*. *Свобода*. 1990. Ч. 117. С. 1.

References

1. «*Nova*» і її tvorets. *Svoboda*. 1987. Ch. 82. S. 1; 3.
2. *B. A. Yu. Osinchuk uspishno kontsertovala na Aliastsi*. *Svoboda*. 1993. Ch. 199. S. 1; 7.
3. *Vytvytskyi V.* Sviatochnyi kontsert. U 125-littia narodyn T. Shevchenka. *Novyi chas*. 1939. Ch. 54 (4546). S. 6.
4. *Hrudyn V.* Daria Hordynska-Karanovych. *Svoboda*. 1961. Ch. 10. S. 3.

5. **Huralnyk N.** Natsionalna fortepianna shkola yak fenomen muzychnoi osvity. *Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia*. K., 2013. Vyp. 1. S. 97–109.
6. **Karas H.** Muzychna kultura ukrainsoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia. Monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.
7. **Kashkadamova N.** Artystka z rodu Hordynskykh. *Fortepiannie mystetstvo u Lvovi: Statti. Retsenzii. Materialy*. Ternopil : SMP «Aston», 2001. S. 165–177.
8. **Kashkadamova N.** Kontsertnyi shliakh dovzhynoi u 70 rokiv. *Muzyka*. 1998. Ch. 3. S. 24-25.
9. **Kolenska L.** Molodi muzychni syly – O. Heimur, L.. Krupa ta H. Strilets vystupliat na kontserti-benefisi dlia UMI. *Svoboda*. 1985. Ch. 220. S. 1; 4.
10. **Kolenska L.** Mriia Yuliiany Osinchuk zavershylas vypuskom plativky ukrainskykh kompozytoriv. *Svoboda*. 1985. Ch. 204. S. 1; 3.
11. **Kontsert Yu.** Osinchuk proishov z velykym uspihom. *Svoboda*. 1987. Ch. 209. S. 1.
12. **Kuzmowych Olha Yuliiana Osinchuk vystupatyme u Linkoln Tsentri**. *Svoboda*. 1986. Ch. 32. S. 1;3.
13. **Larysa Krupa vystupyt v Karnegi Holl**. *Svoboda*. 1983. Ch. 18. S. 1.
14. **Lysko Z.** Ukrainskyi muzychnyi instytut v Amerytsi. *Propamiatna Knyha Ukrainsoho Muzychnoho Instytutu v Amerytsi z nahody desiatylittia yoho isnuvannia*. [vydavnychiy referent UMI Ihor Sonevytskyi]. New-York D.N. : East Side Press, 1963. 77 s.
15. **Lutska O.** Na svizhu mohyly sv. p. Darii Hordynsoi-Karanovych. *Svoboda*. 2000. Ch. 11. S. 21.
16. **Liudkevych S.** Fortepiannyi kontsert R. Savytskoho. *Dilo*. 1932. Ch. 224.
17. **Muzychna nasoloda v Rymi**. *Svoboda*. 1980. Ch. 187. S. 3.
18. **Obukh L. V.** Ukrainskyi Muzychnyi Instytut Ameryky: zberezhennia tradytsii vitchyznianoï muzychnoi osvity ta perspektyvy rozvytku. *Naukovi zapysky Ternopilsoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo*. Ternopil, 2012. № 3. S. 108–114.
19. **Presa v Ukraini pyshe pro Yu. Osinchuk**. *Svoboda*. 1990. Ch. 222. S. 1.
20. **Savytskyi R.** Zhyttia u vysokomu mystetstvi. Darii Karanovych v yii 90-littia. *Svoboda*. 1998. Ch. 15. S. 17.
21. **Savytskyi R.** Muzyka yak predstavnyk narodu. *Almanakh UNS*. 2002. S. 169–174.
22. **Savytskyi R.** Osnovni zasady fortepiannoï pedahohiky : metod. posib. Ternopil : SMP «ASTON», 2000. 68 s.
23. **Savytskyi R.** Pershe vykonannia. *Svoboda*. 1982. Ch. 51. S. 2.
24. **Iu. Osinchuk vystupala u Lvovi**. *Svoboda*. 1990. Ch. 117. S. 1.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЛЬВОВСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ В США

Осмачко Юлия Александровна – аспирантка Института музыкального искусства, Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Раскрыты характерные черты деятельности пианистов украинской диаспоры в США, исповедников традиций львовской фортепианной школы и ее вдохновителя В. Барвинского. Сделана попытка осветить творческие достижения и раскрыть особенности исполнительского стиля Л. Крупы и Ю. Осинчук – лучших учеников Р. Савицкого и Д. Гординской-Каранович. Проанализирована художественная жизнь пианистов, которые своим трудом активно пропагандируют украинское музыкальное искусство в диаспоре. Особое внимание уделяется анализу их концертных выступлений и подобранного ими репертуара.

Ключевые слова: В. Барвинский, Р. Савицкий, Д. Гординская-Каранович, Ю. Осинчук, Л. Крупа, пианисты-исполнители, львовская фортепианная школа, концертная деятельность.

ARTISTIC ACTIVITY OF REPRESENTATIVES OF LVIV PIANO SCHOOL IN THE USA

Osmachko Julia – Master student of Musical Arts, Postgraduate student of the Musicology and Piano Department The Institute of Musical Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The work reveals characteristic features of pianists of the Ukrainian diaspora in the USA, the followers of the traditions of Lviv piano school and their mastermind, Vasyl Barvinsky. It also describes creative achievements and reveals particular features of performing style of Larysa Krupa and Juliany Osinchuk – the best students of Roman Savytsky and Daryia Gordynska-Karanovych.

The analysis show life of the pianists, who actively promote Ukrainian musical art in diaspora through their profitable work. Particular attention is paid to the analysis of their concert performances and selected repertoire.

Key words: Vasyl Barvinsky, Roman Savytsky, Daryia Gordynska-Karanovych, Juliana Osinchuk, Larysa Krupa, pianists, Lviv piano school, concert activity.

UDC 78.03(73=161.2):780.616.432

ARTISTIC ACTIVITY OF REPRESENTATIVES OF LVIV PIANO SCHOOL IN THE USA

Osmachko Juliia – Master student of Musical Arts, Postgraduate student of the Musicology and Piano Department The Institute of Musical Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The aim of this article is to cover the artistic activity of the pianists, who belong to Ukrainian diaspora in the United States, such as Roman Savvitsky and Daryia Gordynska-Karanovych and their best students Larysa Krupa and Juliany Osinchuk. These are prominent representatives of Lviv piano school and adherents of its founder, great Ukrainian composer, pianist and teacher Vasyl Barvinsky.

The methodology of the article is done in chronological order allowing to examine the creative activity of pianists and representatives of Lviv piano school in a time sequence. The article provides for historical, cultural and comparative analysis of works and materials devoted to the study of creative heritage of the pianists and history of Ukrainian piano and performing art.

Summary. In general, the piano performance of Ukrainian western diaspora is represented by prominent figures who managed to bring Ukrainian music to the world. The high professionalism of Ukrainian pianists is attested by victories at prestigious international competitions and festivals. A lot of these pianists also take an active part in pedagogical activity of the musical institutions of diaspora, in particular, Ukrainian Music Institute of America.

Thus, pianism of Ukrainian diaspora is an example of preserving the best traditions of Ukrainian piano school.

Scientific novelty. The article reveals creative achievements, the palette of concert life of the pianists and some particular features of performing style of Larysa Krupa and Juliany Osinchuk – the best students of Roman Savvitsky and Daryia Gordynska-Karanovych.

Practical value. The materials of article will be valuable for the development of Ukrainian musical art, and can also be used while preparing lectures on the History of piano art.

Key words: Vasyl Barvinsky, Roman Savvitsky, Daryia Gordynska-Karanovych, Juliana Osinchuk, Larysa Krupa, pianists, Lviv piano school, concert activity.

Надійшла до редакції 2.11.2019 р.

УДК 785.7:788.1/4

ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Палійчук Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ

orcid.org/0000-0001-9641-5240

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.193

paliichuk@i.ua

Окреслено шляхи розвитку української сонати для мідних духових інструментів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, до створення якої залучились М. Бердієв, Ю. Іщенко, В. Задерацький, Й. Ельгісер, Г. Ляшенко, О. Яковчук, О. Руданський та інші автори. На основі аналітичної характеристики окремих творів зроблено висновок, що аналізованому жанру притаманні такі концептуальні та жанрово-стильові особливості, як перетворення та поглиблення класико-романтичних традицій, елементи конструктивізму, філософічність, жанрова взаємодія із концертом, симфонічною поемою, симфонією, розкриття тембрових та технічних можливостей духових інструментів, багатство неповторних художньо-естетичних рішень.

Ключові слова: жанр, соната, мідні духові інструменти, українська камерно-інструментальна музика.

Постановка проблеми. Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням камерно-інструментальної музики, оскільки саме ця жанрова галузь стала творчою лабораторією в пошуках нових шляхів розвитку музичної мови та темброво-колеристичних знахідок. Провідним жанром камерно-інструментальної музики є соната, виділена європейською музичною свідомістю як осердя майстерності композиторського письма, «інтелектуалізму» в музиці [2; 199].

На відміну від малих форм інструментальної музики (прелюдія, етюд, експромт), цей жанр містить у собі систему музичних образів, які презентуються під час послідовного співставлення швидких і повільних частин сонатно-симфонічного циклу.

На сучасному етапі малодослідженою залишається соната для мідних духових інструментів українських авторів, яка, порівняно з творами названого жанру для фортепіано, скрипки, представлена невеликою кількістю. До її створення звернулись як композитори, так і виконавці-духовики: М. Бердієв, Ю. Іщенко, В. Задерацький, Й. Ельгісер, Г. Ляшенко, О. Яковчук, О. Руданський та ін. Відтак, жанрово-стильові та виконавські особливості творів згаданого жанру знаходяться в актуальному руслі сучасної музикознавчої думки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важлива інформація в світлі окресленої проблеми, зосереджена в низці статей П. Вакалюка [1], О. Вар'янка [4], І. Палійчук [8]. Значний фактологічний матеріал, стосовно особливостей розвитку українського репертуару для труби містить монографія В. Посвалюка [10] та для мідних духових інструментів дисертаційна робота І. Палійчук [9]. Базовими для пропонованої статті стали дисертаційні дослідження Лі Сябіня [5], О. Вар'янка [3], К. Посвалюка [11] й

Я. Садівського [13], в яких предметом дослідження є український концертний та педагогічний репертуар для труби і тромбона, й сонати зокрема. Однак, аналітичного дослідження потребують сонати для валторни¹, а також узагальнення шляхів розвитку сонати для мідних духових інструментів українських авторів окресленого хронологічного відтинку.

Мета статті – виявити характерні тенденції розвитку сонати для мідних духових інструментів в українській музиці другої пол. XX – початку XXI ст.

Вклад основного матеріалу дослідження. Активне звернення до жанру сонати є свідченням високої культури інструментального мислення. Перший її розквіт в українській музиці припадає на 20-ті роки XX ст. Так, сонату, започатковану в клавірній музиці Д. Борзнянським й продовжену в творчості М. Лисенка та його молодших послідовників – В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового у цей хронологічний відтинок komponують Б. Лятошинський, В. Косенко, І. Белза, М. Скорульський, М. Тіц, В. Феміліді. Для інших інструментів, зокрема скрипки, альту, віолончелі сонати писали Г. Таранов, В. Золотарьов, В. Барвінський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Коляда, В. Косенко, М. Вілінський, А. Рудницький, Б. Кудрик [14; 343]. Становлення сонати для мідних духових інструментів, як жанрового відгалуження у загальній системі сонати в українській інструментальній культурі, припадає на другу пол. XX ст. Поміж основних причин деякого хронологічного запізнення появи творів названого жанру є доволі повільний процес професіоналізації українського духового мистецтва, зокрема, розвитку педагогічних та методичних засад у цій галузі, а також створення національної виконавської культури, яка б відповідала світовому рівню [9; 68].

Загалом, на початку 1960-х рр. Україна починає входити в нову фазу свого розвитку. Суспільно-політичне потепління наприкінці другої пол. XX ст. за умов існуючого політичного режиму – половинчате та непевне – стало тим благодатним ґрунтом для якісно нових зрушень у суспільно-культурній свідомості творчої інтелігенції, визначило нові шляхи та тенденції розвитку музичної культури. Дух пошуку, оновлення проступає в усіх сферах музично-культурного життя – композиторській практиці, виконавстві, музикознавстві. Відбувається повільне, але помітне розширення музично-інформаційного простору української культури [14; 353].

Хронологічно першим українським твором цього жанру стала Соната для валторни і фортепіано В. Задерацького. Твір створений композитором у 1948 р. і став одним із перших опусів, що відобразив імперативний заклик до ретромислення. Композиція позначена ознаками академізму й, водночас, яскраво вираженими авторськими рисами. Валторнова соната відображає такі іманентні риси творчості В. Задерацького, як вихід за межі тонального мислення, пошуки нових ритмічних і сонорних рішень, елементи конструктивізму, що сполучалися з прагненням зберегти естетичні основи романтизму.

Традиційною є структура аналізованого твору, який являє собою тричастинний сонатно-симфонічний цикл. Однак, Соната вирізняється яскравим мелодизмом, позначеного ладовими особливостями, тонким індивідуальним відчуттям гармонії, насиченням фактури поліфонічними прийомами, глибокими контрастами, які дозволяють поєднати у просторі композиції ліричних, драматичних, а також патетичних із відтінком героїки образів.

Так, у першій частині (*Allegro ma non troppo*), написаній у формі сонатного *allegro*, головна партія характеризується двотемністю – пристрасно-схвильованою та ліричного плану. Відзначимо, що її активні мелодико-інтонаційні мотиви у побічній партії набувають скерцозного відтинку. Мелодико-тематична лінія партії валторни наповнена короткими репетиційними мотивами, що виконуються *stacc.*, позначена дискретністю мислення, звучить на тлі терпких дисонансних акордових співзвуч. Кульмінацією експозиційного розділу Сонати слугує пристрасний гімн партії фортепіано, який поширюється й на заключну партію, що являє собою марш дещо механістичного характеру. Завершення експозиції Сонати на *pp* викликає асоціації з віддаленою ходою і являє собою так звану тиху кульмінацію, притаманну сучасним композиціям.

У розробці різноманітним ладовим, як-от елементи пентатоніки, цілотонового звукоряду, а також ритмічним модифікаціям (проведення теми тріольними мотивами, збагачення її синкопами) підлягає музично-тематичний матеріал головної партії. Відтак вона постає у різних образних амплуа, зокрема, пристрасно-романтичному, скерцозному, маршовому. Слід відзначити, що автор розкриває тембровий потенціал валторни, надаючи їй невеликі сольні епізоди, в яких на мелодичну лінію накладаються обертони, або вона виконується відкритим звуком. Це надає аналізованій Сонаті рис концертності та виводить її за рамки педагогічного репертуару.

Реприза позбавлена статичного повторення музично-тематичного матеріалу, вирізняється динамічним його розгортанням. Зокрема, так званій жанровій модуляції підлягає тема побічної партії, яка у цьому розділі сонатної форми набуває характерних рис маршу. Маршовість зберігається й до кінця першої частини Сонати, роблячи цей образ домінуючим.

Друга частина (*Andantino*), структуру якої визначає проста тричастинна форма, відіграє роль ліричного центру циклу. Провідними образами її першого та середнього розділів є елегійний та романтично-просвітлений, що вдало розкривають кантиленні можливості валторни. Також слід відзначити інтонаційну єдність Сонати на мікро- та макрорівнях, як-от інтонаційну спорідненість тем першого та середнього розділів. В останньому з них музично-тематичний матеріал частково проводиться в інверсії. У репризу проникають маршові мотиви з першої частини аналізованого твору, викликаючи стильову алузію з образами долі, фатуму. Відтак Сонаті притаманний наскрізний принцип розвитку, що є ознаками симфонізації жанру.

Найбільш об'ємним і багатим в образному аспекті є фінал аналізованого твору – *Gaio*. Він містить галерею образів – від активних, ліричних до скерцозних та патетичних, вдало втілених у формі сонатного *allegro*, оригінально трактованої автором.

Так, тема головної партії, двоелементна в своїй основі, вирізняється активністю, втілює енергійний образ, підкреслений токатоподібним супроводом партії фортепіано. Другий тематичний елемент утілює ліричне начало, свого роду, урівноважує активний образ. Таке тематичне протиставлення лежить в основі розвитку всієї головної партії.

Ліричного характеру побічна партія вносить контраст у драматургію твору. Відзначимо її ладові особливості: елементи пентатоніки, що виникають унаслідок підвищення другого ступеня в мінорі, використання локрійського ладу. Це надає разом із мінливим ритмічним малюнком звучанню архаїчного відтінку.

Важливе драматургічне навантаження у фіналі Сонати припадає на розробку, яка характеризується багатством образів – представлених як в експозиції, так і нових. Це, зокрема, модифікована у скерцозний відтінок тема головної партії; новий, патетичний образ (*Meno mosso. Patetico*), що є центральним і масштабним розділом розробки. Маркатне підкреслення кожного звуку мелодико-тематичної лінії валторни у супроводі важких акордових «вертикалей» фортепіано викликають стильові алузії з похмурим «Танком лицарів» із балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва.

Проведення фортепіано модифікованої теми головної партії, а також невелика сольна каденція валторни, що синтезує у собі попередній музично-тематичний матеріал, надають аналізованій Сонаті рис концертності. Вони притаманні й загальній репризі твору, в якій музично-тематичний матеріал проводиться у свого роду змаганні між фортепіано та валторною. Загальна реприза Сонати припадає на код – це звучання розробкового розділу *Meno mosso. Patetico*, що набуває рис урочистого маршу. Відтак, твір вирізняється рисами симетрії, наскрізним принципом розвитку музично-тематичного матеріалу, синтезує у собі жанрові ознаки симфонії та концерту. У Сонаті розкриваються технічні та темброві можливості валторни, зокрема, у репризі наявні виконання трелі відкритим звуком (*ouvert*), а також звучання інструмента набуває металевого відтінку (*cuivres*).

У 1970-х рр. педагогічний репертуар для духових інструментів збагатилася Соната для труби і фортепіано (1972 р.) М. Бердієва – відомого музиканта, композитора, професора Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, заслуженого артиста України, який поєднав у своїй діяльності всі можливі напрями – виконавство, педагогіку та композиторську практику². За зовнішніми ознаками цей опус кореспондує зі сонатами М. Платонова, Л. Любовського, інших європейських композиторів. Це, зокрема, трактування інструмента як символу образів урочистих, величних, патріотичних, романтично піднесених, із традиційним розумінням сонатного циклу, рельєфністю тематизму, виразністю музичної мови. До певної міри Соната М. Бердієва є невід'ємною складовою творчого контексту, органічно вплітаючись у коло творів прославленого типу, відзначених оптимістичною концепцією, врівноваженістю драматургії, стабільністю форми, наближених за інтонаційним словником до жанрів масового призначення (пісні, святкового маршу тощо) [4].

Загалом, ця соната написана за основними законами жанру, поміж яких тричастинна модель циклу *Maestoso, Andante* та фінал *Allegro con fuoco* з відповідним контрастом образності і темпу, відтак – традиційним трактуванням ролі кожної з частин. Самобутніми рисами цієї композиції є наявність каденції у третій частині, що надає їй рис концертності³, інтонаційні ремінісценції в каденції фіналу теми другої частини, поєднання сонатних принципів з рисами варіаційності та тричастинності [4; 94–95].

Сучасний період розвитку жанру сонати для мідних духових інструментів, як і творчості для духових інструментів та ширше української музики загалом позначений модифікаціями, поглибленням й подальшим розвитком стильових процесів, які почали формуватись у 1960-х рр. (авангардизм, неофольклоризм, неокласицизм). О. Немкович відзначає, що складність аналізу української музики сучасного періоду полягає в тому, що він є перехідним в історії культури – розділяє, і, водночас, поєднує два століття і тисячоліття. Як кожний перехідний період, він характеризується нестабільністю, динамічністю різних форм культури, експериментуванням, активними пошуками невідомого, поки що не

сформованістю багатьох творчих напрямів і течій. У більшій мірі з цим пов'язана унікальність більшості композиторських творів, зокрема й для духових інструментів і важкість у їх типології [7; 402]. Відтак, сонату для мідних духових інструментів на сучасному етапі її розвитку характеризує не стільки кількісний показник, скільки тенденція індивідуалізації трактування автором кожної композиції, що виявляється у формах жанрового синтезу, багатстві композиторських технік, художніх рішень. Окремі твори розвиваються в руслі усталених, академічних канонів сонати із її поглибленням та переосмисленням, інші – є більш новаторськими в плані музичної мови та трактування названого жанру загалом.

До останніх із них належить одночастинна «Мікро-соната» для труби і органу (фортепіано) Г. Ляшенка (1994 р.). Оригінальності цієї композиції надає особливе рішення автором сонатної форми, яка збагачується ознаками рапсодійності та фантазійності. Експонування тематизму ґрунтується на антифонному співставленні двох типів «трубного» звучання – сольної труби і характерного трубного «голосу» органу. В основі розвитку музично-тематичного матеріалу – вільне імпровізаційне розгортання, рухливе мелодичне обігрування основного мотивного ядра, що в експозиційній частині в антифонному викладі створює ілюзію діалогу – людини і світу. Таке осмислення людини як активного суб'єкта Всесвіту, притаманне сучасності, відзначеної, зокрема, усвідомленням її як активного суб'єкта Всесвіту. Не випадково такі мотиви є в багатьох сучасних творах українських і зарубіжних авторів [5; 134].

Цілісністю форми, використанням різних видів техніки трубача вирізняється Соната для труби і фортепіано Ю. Іщенка (1992 р.). Рисами академізму характеризується й Соната для труби і фортепіано Й. Ельгісера (2001 р.). Її структуру визначає класична тричастинна модель циклу, які виконуються атасса. Це надає аналізованій композиції рис романтичної симфонічної поеми.

Драматургія першої частини (*Moderato con moto*), написаної у формі сонатного *Allegro*, ґрунтується на контрастному співставленні романтично-поривчастої та ліричного характеру тем. Мелодико-тематична лінія труби головної партії характеризується багатим ритмічним малюнком, як-от синкопи, тріолі, що звучать на тлі арпеджованого супроводу партії фортепіано, підкреслюючи її романтичні стильові ознаки. Схвильований характер посилюється у невеликій за масштабом сполучній партії, де партію труби складають різноманітні пасажи, ускладнені хроматизмами.

У розробці тема головної партії ґрунтується на чергуванні тріольних мотивів та гамоподібного характеру мотивах. Більш модифікованою постає тема побічної партії, що набуває експресивного характеру, звучить у кульмінаційній точці першої частини Сонати. Головним принципом розвитку музично-тематичного матеріалу розробки є секвенційний. Реприза є статичною, окрім збагачення партії труби новим штрихом – *frullato*.

Друга частина *Allegretto scherzando*, структуру якої визначає проста тричастинна форма, базується на двох образах – скерцозному (*Allegretto scherzando*) та ліричному (*Poco sostenuto*). Мелодико-тематична лінія першого розділу вирізняється дискретністю, переважаючим штрихом є *stacc.*, тріольний мотив, притаманний темі головної партії першої частини, засвідчує інтонаційно-ритмічну єдність Сонати, що є однією з іманентних ознак жанру симфонічної поеми.

Зауважимо, що цей мотив з'являється і в процесі розвитку ліричної теми, надаючи цій композиції монотематичного принципу розвитку, притаманного вищезгаданому жанру. Тріольність є й базовим фактурним елементом партії фортепіано, що ще раз підкреслює цілісність композиції. У репрізі другої частини фактурне тло набуває маршоподібного характеру. Вона, свого роду, готує фінал аналізованої Сонати (*Maestoso*), який являє собою урочистий марш. Мелодико-тематичну лінію труби характеризують активні інтонації, чіткий ритмічний малюнок. Він підкреслюється щільними акордовими вертикалями в тріольному оформленні партії фортепіано. Наприкінці твору, як ремінісценція, з'являється мелодико-інтонаційний тріольний мотив теми головної партії першої частини Сонати, утверджуючи схвильовано-романтичний образ твору.

Висновки. Отже, жанр сонати для мідних духових інструментів другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. українських композиторів виявляє такі концептуальні та жанрово-стильові особливості, як перетворення та поглиблення класико-романтичних традицій, елементи конструктивізму, філософічність, жанрову взаємодію з концертом, симфонічною поемою, симфонією, багатство неповторних художньо-естетичних рішень. Автори у творах аналізованого жанру послідовно втілюють та реалізують установку на темброву компліментарність інструментів та водночас їх спорідненість; при цьому визначальним стає тембр духового інструмента. З огляду на масштаби, змістове наповнення соната для мідних духових інструментів окресленого хронологічного відтинку виявляє провідні типи: монументальні сонати концертного спрямування та камерно-ансамблеві сонати-мініатюри (О. Вар'янюк). Поєднання стрункості форми з багатством змістом, емоційним наповненням, різноманітною музичною мовою, розкриттям тембрових та технічних можливостей духових інструментів, роблять їх затребуваними як у педагогічному, так і концертному репертуарі

виконавців, відтак, надалі стимулюватимуть українських авторів поповнювати цей жанр новими досягненнями.

Примітки:

¹Створення сонати для труби й досі залишається актуальним для українських авторів. Тромбонова соната представлена також поодинокими прикладами, як-от Сонатина П. Ладиженського [13].

²Композиторський доробок артиста складають камерні та сольні мініатюри, сонати, три концерти для труби у супроводі фортепіано, ансамблеві композиції, перекладення для труби творів Г.-Ф. Генделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, В. Косенка, Л. Ревуцького. Цінність цих опусів засвідчує їх включення до програм багатьох конкурсів виконавців на мідних духових інструментах [8; 143].

³Хоча, як підкреслює О. Вар'яно, це явище звичне і присутнє в багатьох камерно-інструментальних сонатах, зокрема, в сонатах для труби і фортепіано М. Платонова та І. Дорохова [4; 94–95].

Список використаної літератури

1. **Вакалюк П.** Український художньо-дидактичний репертуар для труби. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 1. С. 76–82.
2. **Валькова В.** Соната. *Музыкальная энциклопедия* / под ред. Ю. Келдыша. Т.5. Москва, 1981.
3. **Вар'яно О. І.** Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : автореф. дис... канд. миств. Львів, 2009. 17 с.
4. **Вар'яно О. І.** Українська соната для труби і фортепіано: тенденції розвитку жанру [Електронний ресурс]. *Мистецтвознавчі зап.* 2014. Вип. 25. С. 90–98. Режим доступу: www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
5. **Лі Сябінь.** Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2012. 169 с.
6. **Мочурад Б. І.** Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2004. 185 с.
7. **Немкович О.** Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ: Сталь, 2006. 534 с.
8. **Палійчук І. С.** Композиторська творчість для труби М. Бердієва в контексті українського духового мистецтва другої половини ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. Рівне : Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 141–147.
9. **Палійчук І. С.** Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 217 с.
10. **Посвалюк В. Т.** Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. Київ: КНУКіМ, 2006. 400 с.
11. **Посвалюк К. В.** Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства труби в Україні (1940–1980-ті роки) : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 239 с.
12. **Ржевська М. Ю.** Творча постать Геннадія Ляшенка у вимірі музичної науки [Електронний ресурс]. *Наук. вісник Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2018. Вип. 122. С. 9–21. Режим доступу : naukvisnyknmau.com.ua/article/download/141737/139143
13. **Садівський Я. П.** Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : автореф. дис. ... канд. миств. Київ, 2014. 17 с.
14. **Терещенко А., Шевчук О.** Музичне мистецтво. *Історія українській культури* : у 5 т. / голов. ред. Патон Б. Є. Київ: Наук. думка, 2011. Т. 5. Кн. 2. С. 325–380.

References

1. **Vakaliuk P.** *Ukrainyski khudozhno-dydaktychni repertuar dlia truby.* Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznnavstvo. Ternopil : Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 2012. № 1. S. 76–82.
2. **Valkova V.** *Sonata.* Muzyikalnaya entsiklopediya / pod red. YU. Keldyisha. T. 5. Moskva, 1981. S. 199.
3. **Varianko O. I.** *Yevropeiska sonata dlia truby: istoriia, teoriia, vykonavstvo* : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva. Lviv. 2009. 17 s.
4. **Varianko O. I.** *Ukrainska sonata dlia truby i fortepiano: tendentsii rozvytku zhanru* [Elektronnyi resurs]. *Mystetstvoznnavchi zapysky.* 2014. Vyp. 25. S. 90–98. Rezhym dostupu : www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?
5. **Li Siabin.** *Truba v muzychnomu mystetstvi Ukrainy y Kytau: komparatyvnyi aspekt* : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv, 2012. 169 s.
6. **Mochurad B. I.** *Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii* : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / Lvivska derz. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv, 2004. 185 s.
7. **Nemkovych O.** *Ukrainske muzykoznavstvo XX stolittia yak systema naukovykh dystsyplin* : monohrafiia. Kyiv: Stal, 2006. 534 s.
8. **Paliichuk I. S.** *Kompozytorska tvorchist dlia truby M. Berdyieva v konteksti ukrainskoho dukhovoho mystetstva druhoi polovyny KhKh stolittia.* *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia* : zb. nauk. prats. Rivne: Volynski oberehy, 2016. Vyp. 8. S. 141–147.

9. *Paliichuk I. S.* Ukrainyski kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv, 2007. 217 s.

10. *Posvaliuk V. T.* Mystetstvo hry na trubi v Ukraini : monohrafiia. Kyiv: KNUKiM, 2006. 400 s.

11. *Posvaliuk K. V.* Tvorchia diialnist Mykoly Berdyieva u konteksti rozvytku vykonavstva truby v Ukraini (1940–1980-ti roky) : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2016. 239 s.

12. *Rzhevskia M. Yu.* Tvorchia postat Hennadiia Liashenka u vymiri muzychnoi nauky [Elektronnyi resurs]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2018. Vyp. 122. S. 9–21. Rezhym dostupu : naukvisnyknmau.com.ua/article/download/141737/139143

13. *Sadiv's'kyj Ya. P.* Sol'ni ta kamerni tvory u konteksti stanovlennya ukraïns'kogo trombonnogo repertuaru : avtoref. dy's. ... kand. my'steczstvoznav. Kyiv, 2014. 17 s.

14. *Tereshchenko A., Shevchuk O.* Muzychne mystetstvo. Istoriiia ukraïnskii kultury: u 5 t. / holov. red. Paton B. Ye. Kyiv : Naukova dumka, 2011. T. 5. Kn. 2. S. 325–380.

ЖАНР СОНАТЫ ДЛЯ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Палийчук Ирина Степановна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Намечены пути развития украинской сонаты для медных духовых инструментов второй пол. XX – начала XXI в., к созданию которой присоединились Н. Бердыев, Ю. Ищенко, В. Задерацкий, И. Эльгисер, Г. Ляшенко, А. Яковчук, А. Руданский и др. На основе характеристики отдельных произведений сделан взвод о том, что рассматриваемому жанру присущи такие концептуальные и жанрово-стилевые особенности, как преобразования и углубление классико-романтических традиций, элементы конструктивизма, философичность, жанровое взаимодействие с концертом, симфонической поэмой, симфонией, раскрытие тембровых и технических возможностей духовых инструментов, богатство неповторимых художественно-эстетических решений.

Ключевые слова: жанр, соната, медные духовые инструменты, украинский камерно-инструментальная музыка.

«IMPRESA» AS A CATALIZER OF ART-CULTURAL PROCESSES IN UKRAINE OF THE 90-S YEARS OF THE XX CENTURY

Paliichuk Iryna – Ph.D. of Art, undergraduate, undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University

The reasons for the foundation of the First International Biennale «Impreza» in Ivano-Frankivsk are covered. The historical, political, socio-cultural and artistic grounds of the activity, the program of cultural initiative have been comprehensively analyzed. Topical forms of creative representation are indicated: individual projects, collective exhibition activity, promotion of the initiative and critical posts through newly created magazines, mass media, formation of principles of postmodern art, creation of special funds and collections.

It is emphasized that due to various forms of activity, the cultural initiative of the International Biennale «Impreza» has played the role of a catalyst for cultural and artistic processes in Ukraine in the last decade of the twentieth century.

Key words: International Biennale of Contemporary Art «Impreza» cultural and artistic space of the marginal city, end of XX century, postmodern, contemporary art.

UDC 785.7:788.1.4

A GENRE OF SONATA IS FOR BRASS WIND INSTRUMENTS IN CREATION OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF XX– BEGINNING OF THE XXI CENTURIES

Paliichuk Iryna – Ph.D. of Art, undergraduate, undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art of V. Stefanyk Prycarpath National University

The aim of the proposed article is to trace the peculiarities of the development of the sonata for brass instruments of the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries, the creation of which was made famous Ukrainian performers and composers – M. Berdiev, Y. Ishchenko, V. Zaderatsky, J. Elgiser, G. Lyashenko, O. Yakovchuk, O. Rudanskiy and other.

Research methodology and results. The methodological basis of the proposed article was the heterogeneous articles, monographs and dissertations by Li Siabin, O. Varyanko, K. Posvaluk, J. Sadivsky.

Results. The genre of sonata for brass instruments of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries Ukrainian composers show such conceptual and genre-style features, such as the transformation and deepening of classical and romantic traditions, elements of constructivism, philosophy, genre interaction with the concert, a symphonic poem, symphony, a wealth of unique artistic and aesthetic. The authors in the works of the analyzed genre consistently embody and implement the installation of timbre complementarity of instruments and their affinity; in this case, the timbre of the wind instrument becomes decisive.

Novelty. In this work an attempt is made to generalize the ways of sonata development for brass instruments in Ukrainian music of the second half of the XX– beginning of the XXI centuries.

The practical significance. The analytical materials of the proposed article can be used in training courses on History of Ukrainian Music, Analysis of Music Works, History of Performing on Wind Instruments.

Key words: genre, sonata, brass instruments, Ukrainian chamber instrumental music.

Надійшла до редакції 15.09.2019 р.

УДК 75.052(61)«20»

СУЧАСНІ МУРАЛИ У КОНТЕКСТІ СТРИТ-АРТУ МАРОККО

Шеменьова Юлія Володимирівна – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва,

Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ, Україна

orcid.org/0000-0003-0570-3613

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.194

y.shemenova@kubg.edu.ua

Розглянуто традиційні й інноваційні особливості стінописів на території Королівства Марокко; наведено огляд публікацій, у яких досліджено особливості урбаністичного мистецтва країн Північної Африки. Висвітлено специфіку розвитку вуличного мистецтва у містах Рабат, Марракеш, Ес-Сувейра, Асіла, Шефшауен, Лараш, Аль-Душейра протягом десяти останніх років на прикладі творчості світових і місцевих райтерів. Увагу приділено муралам, створеним у рамках міжнародних фестивалів вуличного мистецтва «Jidar. Toiles de Rue» (м. Рабат), «Міжнародний фестиваль вуличного мистецтва Асіла» та «Remp'Arts» (м. Аземур). Проаналізовано своєрідність сюжетів й образно-символічне значення стріт-арт-творів. Виявлено творчість українських митців у стріт-арті згаданої держави.

Ключові слова: архітектурний простір, стріт-арт, Марокко, стінопис, мурали, графіті.

Постановка проблеми. Архітектурний простір різних країн світу не можливо уявити без настінних розписів – муралів, графіті чи тегів. Протягом останніх 10 років вуличне мистецтво набуває популярності не лише в країнах Америки та Європи, але й масово поширюється на території інших материків.

Упродовж 2010–2018 рр. Північна Африка швидко перетворюється на один із найбільших культурних мистецьких центрів материка. Африканські розписи, графіті та мурали, на відміну від класичного нью-йоркського й європейського стінопису, набувають індивідуальної, чітко впізнаваної манери. Втім повільно, але впевнено все більше місцевих художників вивчають свої унікальні локації, вводячи оригінальні африканські задуми у свою роботу на власній території.

На особливу увагу заслуговує вуличне мистецтво країн, що входять до складу Союзу Арабського Магрибу. Значущими на сьогодні та такими, що розкривають етнічні особливості міста є стріт-арт-об'єкти Королівства Марокко (Рабат, Марракеш, Ес-Сувейра, Асіла, Шефшауен, Лараш, Аль-Душейра).

Донедавна стріт-арт Північної Африки не привертав значної уваги, на відміну від муралів Європи й Америки. В силу тих обставин, що всі держави, за Міжнародною класифікацією країн Світу, поділяють на чотири категорії, саме країни Африканського континенту належать до «третього світу», тобто таких, які повільно розвиваються. Але не зважаючи на повільний розвиток економіки цих територій, візуальна культура рухається вперед, іноді випереджуючи європейські й американські країни. Зауважимо, що значна кількість відомих райтерів бере участь у міжнародних фестивалях вуличного мистецтва Марокко, втілюючи таким чином своє бачення місцевої культури, соціальних та екологічних проблем.

У згаданій країні художники з України (Interesni Kazki), Іспанії (Aryz), Італії (Run), Франції (C215) та Південної Америки (El-Decertor) створюють настінні полотна на африканську тематику, співпрацюючи з молодими місцевими художниками – El Seed (псевдо), Самір Ірамо (Iramo Samir), Аннассі (Annassi), Гізлан Агзенай (Ghizlane Agzenai), Сулеймане Еламїрі (Souleymane Elamiri) тощо. Тому мистецтво на даних територіях пов'язане з місцевими сюжетами, які уточнюються тамтешніми райтерами.

У мистецтві Африки настінні розписи завжди були важливою частиною міського середовища. Перші графіті з'явилися у м. Кейптаун (Південна Африка) у 1980-х роках. Протягом десяти останніх років вуличні стінописи масово поширюються територією Північної Африки. Ця частина материка відома міжнародними фестивалями сучасного вуличного мистецтва «Jidar. Toiles de Rue» (м. Рабат), «Міжнародний фестиваль вуличного мистецтва Асіла» та «Remp'Arts» (м. Аземур). Не буде перебільшенням стверджувати, що Марокко впродовж останніх років утримує звання найбільшого центру північно-африканського стріт-арту. Країна буквально вибухнула творами вуличних художників із різних куточків світу, наповненими сюжетами глибокого соціального змісту.

Аналіз останніх публікацій. Елементи візуальної культури Марокко розглядалися у статті О. Школьної «Moroccan riads in the context of the development of modern tourism in Ukraine», яка наголошує

на впливі європейської раси на розвиток мистецьких традицій регіону. Взаємодія з етнічними особливостями цивілізації нині дозволяє у цій країні творити новий сучасний образ мистецтва Марокко [8].

Британський антрополог, експерт з урбаністичного мистецтва, автор книг і статей про стріт-арт Р. Шактер у праці «Світовий атлас вуличного мистецтва і графіті» систематизує інформацію про розвиток світового стріт-арту й графіті. У згаданій праці автор розкриває феномен вуличного мистецтва у світовому географічному контексті, аналізуючи творчість найвизначніших художників, мистецькі стилі та школи. У праці представлено понад 100 відомих митців, які працюють у світовому публічному просторі від Північної Америки та Європи до Австралії та Африки (Свун (Swoon), Неузз (Neuzz), Інтересні Казки (Interesni Kazki), Кейлеб Нілон (Caleb Neelon), Клеменс Бер (Clemens Behr) тощо). Висвітлена інформація влучно передає презентацію міст із багатою історією вуличного мистецтва й графіті, розкриває їх смислове навантаження як контекст для творчого доробку художників.

Дане видання прагне надати основні відомості про стріт-арт як мистецьке явище, що стало найпоширенішою віртуозною арт-практикою останніх років [3].

Саме в такій перспективі, фотограф, документаліст і музикант К. Вадакор у праці «Graffiti South Africa» розкриває основні аспекти розвитку вуличного мистецтва Південної Африки. Робота висвітлює особливості творчого доробку місцевих й світових стріт-арт-художників від примітивних розписів підземних тунелів, занедбаних будівель і вагонів – до поширення графіті країною. Власне, таким чином своєю працею автор намагається привернути увагу світової спільноти до захоплюючої, але в порівнянні з європейською, відносно не відомої стріт-арт-арени Африки [5].

Доценти міждисциплінарних досліджень кафедри порівняльної літератури Каїрського університету В. Ель Хамамсі та М. Соліман у збірнику наукових праць, що складається з 15 есе «Популярна культура на Близькому Сході і в Північній Африці: постколоніальний прогноз» («Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook»), розглядають суть і процес появи сучасної популярної культури на Близькому Сході та Північній Африці, аналізують гендерні, расові, політичні проблеми у різних галузях сучасного мистецтва – кіно, мультфільмах, музиці, танцях, фото-татуюваннях, графіті, художній літературі та рекламі. Автори стверджують, що популярна культура вуличного мистецтва може стати рушієм змін у сприйнятті й трактуванні стереотипного мислення. Таким чином, вони створюють певну галузь знань, в якій люди різної національності та гендерної приналежності можуть знайти загальні підстави для самовираження і взаємозв'язку.

Загалом, варто зазначити, що ці науковці не лише формують вагоме теоретичне підґрунтя з підвищення обізнаності населення про популярну культуру Близького Сходу й Північної Африки, а й наголошують саме на її науковій цінності в контексті тих держав, де визначальна думка щодо «хорошої» та «поганої» масової культури належить управлінським органам [11].

Спираючись на вище зазначене, варто зауважити, що проблема значущості стріт-арт-об'єктів Північної Африки набуває великої ваги. На особливу увагу заслуговують малюнки, створені місцевими художниками. Однак, нині це питання є не до кінця розкритим, чим зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – крізь призму творчості місцевих художників виявити тематику та образно-символічне значення сучасних муралів на території Королівства Марокко.

Виклад основного матеріалу. З давніх часів територія Марокко була заселена кочовими племенами, предками берберів. У VII ст. місцевість захопили араби, після чого територія Марокко увійшла до складу Арабського халіфату. В результаті цього у країні стали поширюватися арабська мова й мусульманська релігія – іслам, який поступово прийняли і берберські племена. У зв'язку з подіями 711–720 рр., коли союз арабських й берберських племен завоював Піренейський півострів, почала формуватися єдина монархічна держава – Марокко.

Період із середини XV до початку XX ст. ознаменовано проникненням до Марокко європейських колонізаторів, найчисельнішими були португальці, іспанці, англійці та французи. Внаслідок цього відбулась інтеграція культурних і релігійних цінностей вище зазначених національностей на дану територію [1].

Упродовж останнього десятиріччя Північна Африка швидко перетворюється на один із найбільших культурних мистецьких центрів материка. Це – місце для втілення нових авангардних рішень. Вуличне мистецтво, графіті та мурали, на відміну від класичного нью-йоркського й європейського контенту, не мають чітко впізнаваної манери. Повільно, але впевнено все більше місцевих художників вивчають свої унікальні локальні осередки, вводячи оригінальні африканські задуми у свою роботу. Багато міжнародних художників, які відвідують континент, прагнуть використати місцеву тематику та символи у власній творчості та краще, ніж тутешні, цього не зробить ніхто.

Загалом Північна Африка насичена стріт-артом, насамперед, таких райтерів, як EL Seed (псевдо), Аннассі (Annassi), Самір Ірамо (Iramo Samir), Гізлан Агзенай (Ghizlane Agzenai), Сулеймане Еламїрі

(Souleymane Elamiri). Вони створюють графіті-малюнки у так званому арабському стилі, який користується популярністю в Єгипті, Тунісі, Саудівській Аравії і Марокко.

Марокко – захоплююча країна Північної Африки, що «фанфаронить» у сучасному мистецькому світі саме своїм стріт-артом, який створює досить своєрідний, індивідуальний образ міста чи поселення та кардинально різниться з графіті та муралами Європи й Америки.

Сьогоднішнє вуличне мистецтво Марокко насичене різноманітними сюжетами. У 1970-ті роки потяги, що йшли через Нью-Йорк, були вкриті тегами, які виражали суспільний протест молоді. Щодо Марокко, тут все простіше, графіті з'явилося як спосіб футбольних фанатів виразити свою гордість, більшість із них не мало політичних гасел. Так, місцевий художник Аннассі стартував, як стріт-арт-митець на фестивалі «Рабат 2014», співпрацюючи з райтерами міжнародного рівня, Ayz (псевдо) («Vegetables» Рабат 2014) та STNK (псевдо) (Рис. 1). Стінописи Аннассі не мають чітко вираженого стилю, відповідно художник знаходиться у творчому пошуку («Goldfinch – ben guerig» Марокко 2016).

Він пояснює це наступним: «Я все ще шукаю себе у своїх стінах. Я все ще експериментую зі стилем, копіюю багатьох відомих художників, себе та свої навички, які отримав у цифровому вигляді». Проаналізувавши подібний підхід художника до особистого творчого розвитку можна стверджувати, таким чином автор шукає свій чітко впізнаваний стиль, котрий мають відомі європейські стріт-арт-митці. Зокрема, Okuda, Ayz (Іспанія), Interesni Kazki (Україна), Ernesto Maranje (Маямі, США) та Pantonio (Італія) [10].

З-поміж інших марокканських райтерів виділяється творчість С. Ірамо (Iramo Samir). Цей 26-річний художник із м. Рабат почав свій творчий шлях зі створення гасел футбольних ультра-груп і є другим представником марокканських райтерів на минулорічному фестивалі вуличного мистецтва «Джидар 2018». Нині він створює безліч реалістичних зображень із надзвичайною майстерністю відтворює міміку, зморшкуватість, емоції людського обличчя на різних площинах, від звичайних побутових предметів до робіт на стінах Касабланки, Марракешу та Рабату. Власними настінними малюнками молодий райтер виражає почуття, основою яких є особиста життєва історія. «Своїми роботами я намагаюся висловити власні почуття щодо відсутності материнської любові, оскільки виріс без неї; нині, це і стимулює мене малювати» – пояснює художник. Останні фрески, створені Ірамо, присвячені марокканській тематиці, а саме – зображення зморшкуватої жінки з великими очима та широкою посмішкою в червоному хіджабі, яка, за словами автора, символізує ласку й материнство («Vuebyu» Джидар 2018). [10].

Першою художницею-жінкою, представленою на згаданому «Джидар 2018» стала Гізлан Агзенай. «Я бачу, що у світі міського мистецтва більше чоловіків ніж жінок, – пояснює мисткиня, – але я прагну щоб мене сприймали як особистість». Того ж воліє ще одна місцева художниця – Сулейман Еламірі. Вони починають працювати в спілці, досягнувши однієї мети, – створення публічної арт-сцени в Марокко. У той час, як деякі міжнародні художники приїжджають на фестивалі з підготовленими ескізами своїх стін, вони імпровізують і підлаштовують свої ідеї до оточення («Urban Totem» Касабланка 2018).

Представник Перу, райтер Даніель Кортес (El Decertor) розробляє особисті сюжети на побудові людських спогадів. Своїми роботами він намагається підкреслити взаємозв'язок між індивідом і спільнотою у соціальній психіці нації. У процесі народження власних фресок, одна з яких представлена на минулорічному фестивалі «Jidar toiles de rue» у м. Рабат, митець використовує імпровізаційну концепцію колажу. Створений стінопис із зображенням портрету жінки в червоно-синьому хіджабі, являє синтез зображень із фотокарток марокканського помічника художника й елементів різнобарвного декору з відсиланням до етнічної стилістики, розташованих довкола портрету суцільним текстом.

Чималу зацікавленість викликає стінопис «Mag Magribu» («Magician of Maghreb») у виконанні українського творчого дуєту «Interesni Kazki». Означений твір відтворює образ безликої людини у берберському одязі, що сидить у пустелі з ліхтарем і килимом та грає на музичному інструменті. При цьому створюється уявлення репродукції магічного дійства, яке наводить глядача на думку про розвиток шаманізму в даному регіоні. Таким чином цей стінопис є відображенням місцевих звичаїв крізь світоглядну інтерпретацію європейських художників неарабського походження.

З-поміж інших привертає увагу і монохромний образ літньої марокканської дами «Наджима» у виконанні творчого проекту «Beikirch».

У марокканському мурал-арті осібно місце посідає й стінопис «The Shoe Thief» від аргентинського художника Franco Fasoli із зображенням чоловіка, який бореться з гібридом тигрової людини й нагадує колаж. Власне цього ефекту й намагався досягнути митець за рахунок поєднання медіа-диверсифікованих кольорових крапель у гармонійне зображення. Таким чином автор надає динаміки своїм творам, і міським поселенням загалом [9].

У даному контексті слід зазначити стріт-арт-об'єкти у м. Марракеш. Вартий уваги й стінопис від французького вуличного митця C215 (псевдо). Він знаходиться навпроти залізничного вокзалу. Автор зобразив берберського чоловіка, що дивиться на простір вулиці з боку будівлі. Зображені саме червоні

троянди, як натяк на улюблений колір даного міста. При цьому фігури, геометричні й абстрактні форми додані С215 під час VI «Marrakech Biennale».

Розпис «Les Rives», створений італійським художником Джакомо Буфаріні (псевдо «Run»), простягається на головній площі міста Ес-Сувейра майже на 6500 м, за даними «Huffington Post-The New York Times» цей ансамбль став найбільшим графіті на території Північної Африки. Митець створює образи двох людей, кожен з яких знаходиться на різному березі річки, де один грає на маленькому музичному інструменті, а інший намагається спілкуватися з ним через рубіж. Слід зазначити, що в сюжеті даного розпису місцеві жителі, як і сам автор, вбачають висвітлення проблеми біженців у світі [6; 7].

Справжнім «містом-магнітом» для творчості вуличних художників є Асіла. Вже з 1978 р., завдяки спільним зусиллям художника Мохамеда Мелехі та фотографа і політичного діяча Мохамеда Бенаїсса, заснований щорічний «Міжнародний фестиваль вуличного мистецтва Асіла».

Із липня по серпень стіни місцевих поселень перетворюються на картинну галерею з веселчастими розписами. Різнобарвні фрески, починаючи від арабської каліграфії та закінчуючи сучасними сюжетами, стали значущою частиною міського життя, заповнюючи кожен куточок вузьких вуличок [10].

Надзвичайно колоритним та казковим центром Королівства Марокко, що розташувалося на схилах Рифських гір поблизу м. Танжер, вважають Шефшауен, чи так зване «Блакитне місто». Головною особливістю даної місцевості є колір будівель, який коливається в різних відтінках синього – від світло-блакитного до лазурового. Місто засноване у 1471 р. і стало притулком для великої кількості мусульманських та єврейських біженців з Іспанії. Вони і сформували його теперішній вигляд за прообразом рідної для них Андалусії (Іспанська провінція). Виходячи з цього, більшість стін старих кварталів мають блакитний колір, що є «священним» для євреїв і нагадує віруючим про небо та море. Виходячи з місцевих традицій стріт-арту даної території міста властиві ті ж «блакитні» розписи. Більшість із них апелюють місцевою орнаментикою та розміщуються на дверях, стінах окремих будівель й кварталів.

Таким чином, можна відзначити, що колір несе особливе смислове навантаження у розписах даних територій. Тому порівнюючи Шефшауен з Асілою, Марракешом, Рабатом та іншими містами, що входять до складу королівства, можемо констатувати той факт, що він має конкретне значення для мистецтва вказаних територій.

У прибережному м. Лараш поруч із «Jardin des Lions» простягається довга дорога з розфарбованими стінами з обох боків. Настінні малюнки анонсують різноманітні соціальні повідомлення. Через них художники мурал-арту прагнуть донести до звичайного перехожого проблему надмірного вживання алкоголю, наркотиків й тютюнопаління, наслідки забруднення навколишнього середовища та стічних вод [10].

Вище зазначені проблеми є доволі поширеними як на європейському континенті, так і Африканському материку. Таким чином, автори намагаються привернути увагу до значущості визначених подій та питання їх подолання, власне репрезентацією таких сюжетів за рахунок розписів у міському просторі.

Серед інших важливих соціальних тем у м. Аль-Душейра графіті-художники звертаються до проблем забруднення Землі. До Всесвітнього дня охорони довкілля воно наповнюється сюжетами, що відображають проблему забруднення навколишнього середовища. Важливим є те, що до створення графіті-малюнків райтери залучають місцеву молодь, маючи на меті не лише розкрити молоді таланти, а й у такий спосіб підвищити обізнаність населення про різні екологічні проблеми. Так вони висвітлюють теми, які означають цивільні обов'язки та права щодо збереження місцевої культури.

Висновки. Підсумовуючи вище зазначене, можна помітити, що впродовж останніх років, а саме з появи міжнародних фестивалів вуличного мистецтва Королівства Марокко, північно-африканське вуличне мистецтво посіло важливе місце у розвитку світового стріт-арту. Це власний світ, котрий має свою історію та близьких героїв, в якому на першому місці знаходиться висвітлення народної ідентичності та світових проблем, що стосуються кожного. Стріт-арт-твори цих територій, написані місцевими райтерами та приїжджими художниками-емігрантами, є невід'ємною складовою означених. Тому аналіз образно-символічного контексту міст та виявлення його соціальних смислів можливий через репрезентацію у вигляді місцевих стінописів, які відтворюють образ міста у світовому мистецькому просторі.

Варто зазначити, що одним із найбільш важливих чинників, який визначає архітектурну ідентичність міста, є створення сюжетів на мединових стінах, які висвітлюють етнічні особливості й традиції даного регіону. Тому згадані муралі є унікальними мистецькими явищами, до створення яких долучаються не лише місцеві й іноземні художники зі світовими іменами, але й українські творчі групи.

Список використаної літератури

1. *Історія утворення Союзу Арабського Магрибу.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: kimo.univ.kiev.ua/MOrg/92.html. – Заголовок з екрану.

2. *Про затвердження класифікації країн світу*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0426832-13>. – Заголовок з екрану.
3. *Шактер Р. Світовий атлас вуличного мистецтва* / Пер. з англ. Є. Гулевич, В. Правило, Е. Сардалова, С. Семенко, Л. Яким. Київ «Magenta Art Books», 2018. 408 с.
4. *Asilah: A Little Known Artists haven on Moroccan coast* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suitcasemag.com/travel/stories/asilah-artist-haven-moroccan-coast>. – Заголовок з екрану.
5. *Cale Waddacor*. Graffiti South Africa. Shiffer Publishing. ООО, 2014. 192 p.
6. *New York Times*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: www.nytimes.com/section/arts. Заголовок з екрану.
7. *«Run» on the shores of Morocco with «Les Rives» addresses migration* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.brooklynstreetart.com/2016/03/05/run-on-the-shores-of-morocco-with-les-rives-addresses-migration>. – Заголовок з екрану.
8. *Shkolna O*. Moroccan riads in the context of the development of modern tourism in Ukraine. Електронна версія статті, поданої до друку у видання Ін-ту мистецтвознавства та архітектури НАН Азербайджану, м. Баку. 2019 р.
9. *Street Art: The Urban Canvas of Morocco*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://morocco.roundearthmedia.org/street-art-the-urban-canvas-of-morocco>. – Заголовок з екрану.
10. *Urban Renaissance: The African graffiti movement* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://10and5.com/2016/05/26/urban-renaissance-the-african-graffiti-movement>. – Заголовок з екрану.
11. *Walid El Hamamsy, Mounira Soliman*. Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook / Walid El Hamamsy, Mounira Soliman. Routledge Research in Postcolonial Literatures. 2014. 300 p.

References

1. *Istoriia utvorennia Soiuzu Arabskoho Mahrybu*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu:kimo. univ. kiev. ua/MOrg/92.html.
2. *Pro zatverdzhennia klasyfikatsii krain svitu*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0426832-13>.
3. *Shakter R*. Svitovyi atlas vulychnoho mystetstva / Per. z anhl. Ye. Hulevych, V. Pravylo, E. Sardalova, S. Semenko, L. Yakym. Kyiv «Magenta Art Books», 2018. 408 s.
4. *Asilah: A Little Known Artists haven on Moroccan coast* [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: <https://suitcasemag.com/travel/stories/asilah-artist-haven-moroccan-coast>.
5. *Cale Waddacor*. Graffiti South Africa. Shiffer Publishing. ООО, 2014.192 p.
6. *New York Times*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: www.nytimes.com/section/arts.
7. *«Run» on the shores of Morocco with «Les Rives» addresses migration*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: <https://www.brooklynstreetart.com/2016/03/05/run-on-the-shores-of-morocco-with-les-rives-addresses-migration>.
8. *Shkolna O*. Moroccan riads in the context of the development of modern tourism in Ukraine. Elektronna versia statii, podanoi do druku u vydannia Instytutu mystetstvoznavstva ta arkhitektury NAN Azeibardzhanu, m. Baku. 2019 r.
9. *Street Art: The Urban Canvas of Morocco*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: <https://morocco.roundearthmedia.org/street-art-the-urban-canvas-of-morocco>.
10. *Urban Renaissance: The African graffiti movement*. [Elektronnyy resurs]. Rejum dostupu: <https://10and5.com/2016/05/26/urban-renaissance-the-african-graffiti-ovement>.
11. *Walid El Hamamsy, Mounira Soliman*. Popular Culture in the Middle East and North Africa: A Postcolonial Outlook / Walid El Hamamsy, Mounira Soliman. Routledge Research in Postcolonial Literatures. 2014. 300 p.

СОВРЕМЕННЫЕ МУРАЛЫ В КОНТЕКСТЕ СТРИТ-АРТА МАРОККО

Шеменева Юлия Владимировна – аспирантка кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет ім. Б. Грінченка, г. Київ

Рассмотрены традиционные и инновационные особенности фресок на территории Королевства Марокко. Осуществлен обзор публикаций, в которых выявлена специфика урбанистического искусства стран Северной Африки. Выделены особенности уличного искусства в городах Рабат, Марракеш, Ес-Сувейра, Асила, Шефшауен, Лараш, Аль-Душейра (на примере творчества мировых и местных райтеров последних десяти лет). Особое внимание уделяется муралам созданным на международных фестивалях уличного искусства «Jidar. Toiles de Rue» в г. Рабат, «Международный фестиваль уличного искусства Асила» и «Remp'Arts» в Аземуре. Проанализирована характерность сюжетов и образно-символическое значение стрит-арт-произведений, большинство из которых подчеркивают этнические особенности и традиции региона. Выделено творчество украинских художников в стрит-арте.

Ключевые слова: архитектурное пространство, стрит-арт, Марокко, муралы, граффити.

MODERN MURALS IN THE CONTEXT OF THE MOROCCO STREET ART

Shemenova Yulia – postgraduate student of department of fine arts, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

In this article the traditional and innovative features of wall paintings in the territory of the Kingdom of Morocco are considered. In particular, an overview of publications exploring the peculiarities of street art in northern Africa is given.

Separately highlighted features of the development of street art in the cities of Rabat, Marrakech, Essaouira, Asila, Chef-Shauen, Larache, Al-Dusheira on the example of works of world and local artists over the past ten years. Particular attention is paid to the murals that were created at the international festivals of street art «Jidar. Toiles de Rue» in the city of Rabat, the «Asil International Festival of Street Art» and «Remp'Arts» in Azemur. The peculiarity of the plots and the symbolic significance of street art works in the specified territories is analyzed. It is shown that most of them highlight the ethnic characteristics and traditions of this region. Separately highlighted the work of Ukrainian artists on street art of this state.

Key words: architectural space, street art, Morocco, Murals, graffiti.

UDK 75.052(61)«20»

MODERN MURALS IN THE CONTEXT OF THE MOROCCO STREET ART

Shemenova Yulia – postgraduate student of department of fine arts,
Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

In this article the traditional and innovative features of wall paintings in the territory of the Kingdom of Morocco are considered. In particular, an overview of publications exploring the peculiarities of street art in northern Africa is given.

Separately highlighted features of the development of street art in the cities of Rabat, Marrakech, Essaouira, Asila, Chef-Shauen, Larache, Al-Dusheira on the example of works of world and local artists over the past ten years. Particular attention is paid to the murals that were created at the international festivals of street art «Jidar. Toiles de Rue» in the city of Rabat, the «Asil International Festival of Street Art» and «Remp'Arts» in Azemur. The peculiarity of the plots and the symbolic significance of street art works in the specified territories is analyzed. It is shown that most of them highlight the ethnic characteristics and traditions of this region. Separately highlighted the work of Ukrainian artists on street art of this state.

The purpose of the article is to through the analysis of creativity of local artists to discover the plots and technical features of the creation of modern murals in the Kingdom of Morocco.

The research methodology is based on a set of principles, approaches and methods. The principle of scientific objectivity, art-studies and culturological approach is applied; A comparative method is to establish similarities and differences between plots and images of European and American murals with murals in the cities of Morocco.

Research results. The traditional and innovative features of wall paintings in the territory of the Kingdom of Morocco are determined. Thus, local artists create their own world, which has its own history and close heroes, and which in the first place is the coverage of the national identity and global issues affecting everyone. The specifics of the development of street art in the cities of Morocco are revealed. Since the works of street artists of these territories, written by local and foreign artists-immigrants, they are an integral part of the above-mentioned. Therefore, today the analysis of figurative and symbolic context of cities and the discovery of its social meanings is possible through the representation in the form of local wall paintings that reproduce the image of the city in the world of art space.

Conclusions. In general it should be noted that one of the most important factors determining the architectural identity of the city is the creation on the walls of the medina of stories that cover the ethnic characteristics and traditions of the region. Therefore, the mentioned murals are unique artistic phenomena, in the creation of which are involved not only local and foreign artists with world names, but also Ukrainian artistic groups.

Key words: architectural space, street art, Morocco, Murals, graffiti.

Надійшла до редакції 3.08.2019 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.031

ТЕОРІЇ ВИНИКНЕННЯ МИСТЕЦТВА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ДРУГОЇ ПОЛ. XIX – ПЕРШОЇ ПОЛ. XX СТ.

Бондарчук Ярослава Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності, Національний університет «Острозька академія», м. Острог
orcid.org/0000-0002-6638-4399
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.195
Yaroslava.Bondarchuk @ oa.edu.ua

Зроблено порівняльний аналіз теорій походження мистецтва, викладених у працях учених др. пол. XIX – першої пол. XX ст. Простежується залежність розвитку їх основних ідей від світоглядних переконань їх авторів, а також від накопичення археологічних артефактів, аналіз яких дозволяв зробити відповідні теоретичні висновки. Виявлено їх значення для подальшого вивчення первісного мистецтва як відображення початкового етапу духовної еволюції людства.

Ключові слова: теорії походження мистецтва, анімізм, аніматизм, магія, тотемізм, діалектико-матеріалістичне розуміння історії, початковий етап духовної еволюції людства.

Постановка проблеми: Тема виникнення мистецтва та його призначення у первісному суспільстві, що увійшла до кола наукових досліджень із середини XIX ст., залишається актуальною, оскільки вивчення початкових етапів художньої діяльності сприяє розв'язанню низки проблем, пов'язаних із природою художньої творчості як такої. Праці перших відкривачів та дослідників первісного мистецтва зазначеної вище доби мають в цьому плані особливе значення, оскільки стали базою для подальших досліджень науковців.

Мета статті: розглянути та порівняти теорії виникнення мистецтва, викладені в дослідженнях др. пол. XIX – першої пол. XX ст. і виявити, ідеї, що стали основою для подальшого вивчення культур первісного світу.

Виклад матеріалу дослідження. Поряд з узагальнюючими монографіями з історії світової культури та історії первісного суспільства у др. пол. XIX ст. з'являються праці, присвячені безпосередньо дослідженню окремих культур кам'яного віку і первісного мистецтва. Одним із найактуальніших було питання походження мистецтва. Різноманітні версії виникнення художньої творчості в добу палеоліту, що почали висуватися дослідниками з кінця 1850 – поч. 1860-х рр., із найбільшою в нашій літературі історіографією питання розглянуто в монографіях Б. Фролова «Первісна графіка Європи» [8] та А. Столяра «Походження образотворчого мистецтва» [6]. Це дає змогу, не вдаючись у подробиці, поглибити аналіз деяких суттєвих моментів, що мали особливе значення для подальшого вивчення первісного мистецтва.

Одним із перших свою думку щодо походження палеолітичного мистецтва висловив основоположник наукової археології, французький дослідник – Буше де Перт. У третьому томі праці «Кельтські та допотопні старожитності» (*Antiquités celtiques et antédiluviennes*, 1847, 1864) та книзі «Допотопна людина та її праця» (*De l'Homme antédiluvien et de ses œuvres*, 1860) він писав, що мистецтво для первісної людини було, насамперед, витонченою грою, і ця любов до гри зовсім не привілей людини: молоді коти, собаки, лисиці часом бавляться з уривками паперу, який їм кидають» [8; 23]. Крім цієї вразливої для критики версії Буше де Перт висловив важливу ідею соляризації свідомості людей палеоліту. «Народжені народи, – писав учений, – спочатку обожнювали сонце, місяць, зірки, а потім дерева, рослини, звірів» [6; 125]. Не можна не погодитись із тим, що найбільш загадковими, недосяжними і величними для первісних людей були небесні об'єкти, які давали світло і тепло – головні умови для життя. Особливо важливим було сонце. Логічно припустити, що кола, видовбані 500–300 тис. р. т. на стінах індійських печер Аудиторіум і Даракль Чатан, є зображеннями саме цього світила.

Французький археолог Е. Ларте (1801–1871 рр.) та його англійський колега Генрі Крісті (1810–1865 рр.) у праці «*Reliquia Aquitanica*» (Реліквії Аквітанії, 1865) доводили, що головною причиною творчості

первісних людей є «приємне проведення дозвілля». «Відзначимо, – писали автори, що полювання і риболовля надмірно задовольняли аборигенів і надавали їм дозвілля легкого життя; якщо необхідність – матір (кам'яної) індустрії, то можна також сказати, що дозвілля легкого життя народжують мистецтва» [8; 22].

Е. Тайлор, розглядаючи глобальну проблему еволюції культури, приділив особливу увагу її початковому палеолітичному етапу, зокрема питанням релігії та мистецтва. У монографіях «Дослідження ранньої історії людства і розвитку цивілізації» (1865 р.) та «Первісна культура: дослідження розвитку міфології, філософії, релігії, мови, мистецтва», (1871 р.) спираючись на знахідки зі стоянок Дордоні (Гордж д'Анфер, Ейзі, Ле Мустьє, Ла Мадлен, Ложері Бас, Ложері От), він першим висловив ідею зв'язку палеолітичного мистецтва з анімізмом – вірою в душу і духовні єства, що, на його думку, є початковою стадією формування релігії, основою для її більш складних форм [8; 22]. Під анімізмом Е. Тайлор розумів наділення душею не тільки людини, але й об'єктів природи і неживих предметів. Виявивши духовну основу в собі самій, первісна людина перенесла це спостереження на навколишній світ. Переконавшись у тому, що душа може відділятися від тіла (тимчасово під час сну і назавжди в момент смерті), привело людину до віри в існування духів – душ, які не мають матеріальної оболонки – невидимих безтілесних істот. Перехід від ідеї існування душі до ідеї існування духів Тайлор вважав необхідною умовою зародження релігійної свідомості [2]. Започаткована Е. Тайлором анімістична теорія стала однією з найбільш поширених і обґрунтованих теорій походження релігії та мистецтва в середині ХІХ ст. Критики піддавали сумніву лише висновок Тайлора, що віра в духів згодом могла привести до ідеї існування найвищої надприродної духовної сили – Бога, обґрунтовуючи свої позиції тим, що у деяких розвинутих релігійних системах (наприклад, грецькій і скандинавській) присутня ідея Бога, але не розвинуто вчення про душу, і забуваючи при тому, що боги у цих релігіях уявлялись також переважно не як суто духовні, а як матеріальні антропоморфні істоти.

На нашу думку, численні археологічні відкриття, що відбулися з моменту появи теорії Е. Тайлора і до сьогодні, неодноразово підтверджували і підтверджують її правомірність. Усвідомлення існування вищої нематеріальної сили, яку Тайлор назвав «аніма» – душа, дух, було однією з визначальних ознак, що відрізняла первісну людину від тварини. Наділення невидимою душею об'єктів природи і віра в те, що між ними і їхніми зображеннями існує духовний зв'язок, стимулювало первісну людину створювати їх візуальні образи та символи і перетворювати їх на культові предмети, робити атрибутами магічних обрядів. Логічно припустити, що таким чином виникли перші символи сонця і води та найдавніші жіночі скульптурки, які в очах первісної людини володіли особливою силою. Отже, віра у невидимий духовний зв'язок між зображенням і природним об'єктом та прагнення вплинути на реальність через обряди магії обумовлювали і стимулювали виникнення первісного мистецтва.

Російський учений Л. Попов (1851–1917 рр.), зрозумівши глибину і перспективність гіпотези Е. Тайлора щодо зв'язку печерного мистецтва з анімізмом і магією, зробив вагомий внесок у розробку цієї версії. У монографії «З первісного життя людини», виданій у Петербурзі 1880 р., посилаючись на використання зображень тварин у мисливських ритуалах корінного населення Америки, Африки та Австралії, а також на аналогічну віру в магічну силу зображень, яка збереглась у фольклорі народів Європи, він з ще більшою аргументованістю і переконливістю, ніж Е. Тайлор, довів, що чимало зображень тварин у палеоліті могли виникнути в зв'язку з прагненням мисливців підпорядкувати собі шляхом магії головне джерело їжі – великих ссавців. Із таких позицій Л. Попов охарактеризував матеріали розкопок Ложері Бас, Брюніке, Гурдан, Кеслерлох [4].

Домінування наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. анімістичної та магічної теорій виникнення мистецтва, заснованих на порівняльно-етнографічних методах інтерпретації малюнків палеоліту з творчістю дописемних племен Америки, Африки і Австралії, стимулювало вивчення тотемізму, оскільки чимало магічних зображень та обрядів аборигенів були присвячені предкам – тотемам. Дослідження цього явища започаткував Ф. Мак-Леннан, увівши до наукового обігу термін «тотемізм», а корінний здвиг у вивченні тотемізму зробив Л. Морган. Базуючись на аналізованні магічно-тотемних ритуалів індіанських племен Центральної та Північної Америки й екстраполюючи свої спостереження і висновки на первісне суспільство, Л. Морган розглядав тотемізм не лише у релігійному аспекті як віру в предків – тотемів, але й як засіб соціальної організації племені, що ділилось на низку осередків, кожний з яких мав назву тварини або рослини, від якої, згідно з віруваннями людей, вони походили. Таким чином, тотем був символом належності до якоїсь соціальної групи, що диктувало відповідні настанови поведінки.

Певний внесок у дослідження тотемізму зробили представники французької соціологічної школи: Е. Дюркгейм (1858–1917 рр.), Г. Тард (1843–1904 рр.), Г. Лебон (1841–1931 рр.), які, як і Морган, вивчали соціальний підтекст магічно-тотемних обрядів, що сприяли згуртуванню племені та виробляли зразки масової поведінки і психології. Особливо вагоме значення мала монографія Е. Дюркгейма «Первісні

форми релігійного життя: тотемна система в Австралії», в якій, проводячи паралелі з ритуалами австралійських аборигенів, учений досліджував початкові форми релігії палеолітичного суспільства і вираження їх у мистецтві [1].

Французький археолог С. Рейнак (Salomon Reinach, 1858–1932 pp.) пов'язав тотемізм і магію з пластичним мистецтвом кам'яного віку, висунувши в 1899 р. припущення, що фігурки тварин у дрібній пластиці палеоліту мали тотемне призначення [8; 41]. Використовуючи дослідження Д. Фрезера, Б. Спенсера і Ф. Гіллена, що стосувалися магічно-тотемних церемоній племен Центральної Австралії, С. Рейнак відстоював релігійний, містичний характер цих обрядів, скерованих на зв'язок із надприродною силою, доводячи це тим, що переважна більшість анімалістичних зображень розміщені в утаємничених важкодоступних місцях. «Судячи із повідомлень Капітана і Брейля, – писав учений у праці «Мистецтво і магія» (1903 р.), – розписи наших печер розміщуються не біля входу, куди потрапляє світло, а віддалені у найтемніші частини, в глибину довгих, важкодоступних коридорів, тому вони не можуть бути пояснені простою грою, а їхній релігійний і містичний характер стають очевидними» [8; 42]. Враховуючи відносність своїх аргументів (адже не всі зображення були розміщені в утаємничених глибинах печер), С. Рейнак не відкидав інших аспектів аналізу первісного мистецтва (суспільно-комунікативного, раціонально-пізнавального) і пропонував свій висновок, швидше, не як вирішення проблеми, а як робочу гіпотезу, щоб стимулювати подальші дослідження.

Особливо вагоме значення для вивчення на базі мистецтва первісних форм релігії (магії, тотемізму, анімізму), їх трансформацій та загальної еволюції духовної культури протягом історії людства мали праці британського релігієзнавця Джеймса Джорджа Фрезера (James George Frazer, 1854–1941). У середині 1880-х років він написав статті «Табу» і «Тотем» для дев'ятого енциклопедичного видання «Британніка». У 1887 р. вийшла його книга «Тотемізм», у 1890 р. – фундаментальна монографія «Золота гілка» («The Golden Bough»), розширена у наступні 25 років до 12 томів. У ній Д. Фрезер систематизував фактичний матеріал із первісної магії, тотемізму, анімізму, табу, міфології, фольклору та звичаїв різних народів і; на основі цього вивів 3 стадії духовного розвитку людства, які отримали назву: магія, релігія і наука. На думку Д. Фрезера, магія передувала релігії як вірі в надприродні сили, оскільки базувалась на особливостях психіки первісної людини, а саме на її прагненні створювати неадекватні дійсності асоціації та на переконанні у власних можливостях змінювати навколишній світ із допомогою особливих магічних дій. Коли люди, на думку вченого, зневірилися у своїх магічних можливостях, запанувала ідея, що світ підпорядкований надприродним силам і богам, настала друга фаза духовного розвитку людства – релігія. На третій стадії, яку Фрезер назвав «наука», людство відмовилося від віри в богів, почала переважати ідея, що світ управляється не богами, а законами природи, пізнання яких дає змогу керувати світом.

Наприкінці XIX – початку XX ст. теорія Д. Фрезера набула поширення і популярності, але згодом зазнала критики, в якій вказувалось, що вона надто упереджена, умоглядна і не враховує складності та різноманітності культур, грубо спрощує процеси історичного розвитку. Зокрема, не можна погодитись із Д. Фрезером у тому, що наукове вивчення природи відкидає релігію. З позицій інтегрованого світогляду, який синтезує креаціонізм та еволюцію, сучасні вчені можуть користуватися наукою і релігією як правою і лівою рукою, що подвоює їхні зусилля у вивченні всесвіту. Одна з головних помилок Д. Фрезера полягала в протиставленні релігії і магії та розумінні останньої як засобу власними силами людей впливати на природу.

Більш аргументованою, з нашого погляду, є позиція Е. Тайлора, Ф. Ратцеля, Р. Маретта та інших учених, котрі розглядали магію, тотемізм та анімізм як початкові форми релігії, сутність яких у зверненні до вищої духовної сили. Зокрема, Ф. Ратцель у праці «Народознавство» (1893 р.) писав: «Етнографія не знає народів зовсім позбавлених релігії, а знає тільки різний рівень розвитку релігійних ідей: в одних вони ще у вигляді зачатків, у інших розгортаються в різноманітне багатство світів і сказань» [5]. Проти позиції Д. Фрезера виступив його співвітчизник і сучасник Р. Маретт (Robert Marett, 1866–1943 pp.), одночасно полемізуючи і з твердженням Е. Тайлора, що найбільш ранньою формою релігії був анімізм – віра в існування душ і духів, яка раціонально осмислювалася первісною людиною та виникала в її свідомості без втручання надприродних сил. Згідно з теорією Р. Маретта, яку він розвивав у працях «Преанімістична релігія» (1900 р.), «Від заклинання до молитви» (1904 р.), «Початок релігії» (1909 р.), «Віра, надія і милосердя у первісних релігіях» (1932 р.) та ін., раціональному усвідомленню надприродної сили передувала стадія, коли первісні люди вірили в існування розлитої у світі вищої безособової сили (анг. Impersonal force) підсвідомо, швидше відчуваючи, ніж усвідомлюючи її. Цю стадію мінімального людського досвіду, коли відчуття вищої духовної сили відбувалось на інтуїтивному рівні, Р. Маретт назвав стадією «дикої», «примітивної», «рудиментарної» релігії або терміном «анімацізм» (від лат. animatio – одухотвореність). Інтуїтивне усвідомлення надприродної сили вчений характеризував категоріями «табу» і «мана», під якими розумів негативний та позитивний модуси надприродного; «формулу табу-мана» він вважав «мінімальним визначенням релігії» [3; 99–100].

Безумовно, Р. Маретт мав рацію у тому, що одна з головних відмінностей людини від тварини полягає у можливості інтуїтивно відчутти існування надприродної реальності. І знову ж таки на відміну від тварини людина намагається осмислити підсвідомі почуття. Між підсвідомим інтуїтивним відчуттям духовної дійсності та її усвідомленням проходить настільки тонка грань, що фактично фази аніматизму й анімізму майже зливаються між собою. Палеолітична людина відчувала й усвідомлювала себе часткою природи, причому часткою беззахисною і немічною порівняно з більш сильними тваринами, тому логічно вона зверталась до вищої сили, яка панує над природою і може підкорити її. Отже, магія базувалась не на концентрації власних можливостей з метою вплинути на звіра, як це вважав Д. Фрезер, а на проханні і закликанні вищих надприродних сил, оскільки у підсвідомості і в свідомості первісної людини тільки ці сили були сильнішими від природних об'єктів і могли підпорядкувати їх людям.

Відкриття багатьох печер із розписами, яких до 1910 р. було відомо 30, до 1914 – 50, до 1959 р. – 112 [8; 37], остаточно спростувало гіпотези, що малюнки робилися з метою гри, легкого проведення дозвілля, інстинктивного прикрашання печер або наслідування тварин, і сприяло утвердженню теорій, які пов'язували виникнення мистецтва з початковими формами релігійних вірувань (аніматизмом, анімізмом, тотемізмом і магією).

Поряд із такими теоріями на початку ХХ ст. з'являються клерикальні версії, що пов'язують зародження мистецтва не з початковими віруваннями, а з вірою в єдиного бога. Особливо чітко цей напрям виявив себе після відкриття так званих «ведмежих печер» (Драхенлох, Вільденманнлісloch, Вільдкірхлі, Регурду та ін.), які служили найдавнішими ритуальними комплексами у добу мустьє (40–50 тис. р. до н.е.). Адепти клерикального напрямку – британський філолог Е. Ленг та представники Віденської культурно-історичної школи: Т. Менаж, А. Гас, В. Шмідт, Е. Мейер, В. Копперс рішуче заперечували зв'язок Драхенлоха та подібних пам'яток із магічними діями і вбачали у «складах кісток» і композиціях із кісток, розміщених у ведмежих печерах, «жертву якомусь вищому божеству», обґрунтування первісного монотеїзму (прамонотеїзму), всезагального єдинобожжя, перед мустьєрського культу єдиної Вищої Істоти, «ще не затьмареного культом тварин і магією» [6; 151]. Зокрема, Т. Менаж у книзі «Передісторичні релігії. Вік палеоліту» (1921 р.) писав, що на якому б низькому ступені не стояв первісний мисливець, він постійно «звертав свій погляд до Вищої Істоти» [6; 151].

Найбільший внесок у розробку концепції прамонотеїзму зробив німецький етнограф В. Шмідт (1868–1955 рр.). У своїй 12-томній монографії «Походження ідеї Бога» («Der Ursprung der Gottesidee»), над якою він працював із 1912 р. до кінця життя, вчений намагався довести, що найстарішою релігією людства була віра в єдиного Бога-Творця. На думку В. Шмідта, образ вищої істоти (Бога) у первісних людей був настільки високий, що не міг виникнути з людського досвіду і тому його можна віднести до початкового Божественного Одкровення [9]. Не можна не погодитися з тим, що образ Бога пізнається людиною через Божественне Одкровення. Але первісне людство зі своїм ще зовсім небагатим досвідом існування на землі не могло мати, як писав В. Шмідт, «високий образ Бога». Інтуїтивно відчуваючи присутність вищої невидимої сили, первісна людина помилково наділяла нею природні матеріальні об'єкти: сонце, місяць, зорі, землю, жінку, звірів... До «високого образу Бога» у сучасному розумінні цього слова як надсвітового духовного трансцендентного Абсолюту, людству потрібно було пройти ще величезний шлях.

Отже, дискусії щодо походження первісного мистецтва були пов'язані з питанням найдавніших релігійних вір палеоліту. Головними опонентами в полеміці з представниками клерикального напрямку в довоєнні та післявоєнні роки були С. Рейнак, А. Брейль, Г. Бегуен, Г. Кюн та ін. науковці, які заперечували прамонотеїзм як найбільш ранню стадію релігії та пов'язували виникнення мистецтва з анімізмом, тотемізмом і магією. Так, полемізуючи з Т. Менажем і Е. Шмідтом, у праці «Мистецтво і культура Старої Європи» (1929 р.), Г. Кюн аргументовано довів, що пам'ятки палеолітичної творчості не дають жодних підстав для висновку про віру в єдиного Бога, як її уявляють сучасні люди [8; 51]. Подібно висловлювався Г. Бегуен у праці «Магічні основи первісного мистецтва» (1939 р.) [8; 51].

Праці С. Рейнака, Г. Бегуена, Г. Кюна та інших закордонних дослідників, скеровані проти пояснення первісного мистецтва вірою в єдиного Бога на захист теорій, у яких художня творчість пов'язувалась із початковими віруваннями, породженими проблемами матеріального характеру, зокрема з потребами вполювати дичину або сприяти її розмноженню з допомогою магії, повністю збігались із марксистсько-ленінським діалектико-матеріалістичним розумінням історії, тому були підтримані вітчизняними науковцями радянських часів.

Відкриття та дослідження в 1922–1923 рр. палеолітичних пам'яток Костенківсько-Борщевського району С. Замятніним та П. Єфименко, у 1920-ті рр. Гагарінської стоянки на Дону С. Замятніним, у 1928 р. Мальтинської стоянки на притоці Ангари – річці Белая М. Герасимовим, у 1930 р. Єлисевиць на Десні К. Полікарповичем, у 1936 р. Буреті на правому березі Ангари А. Окладниковим не лише суттєво доповнили наявну на той час картину палеолітичного мистецтва, але й обумовили якісно новий напрям

розробки проблем первісної творчості. Головною особливою рисою відкритих стоянок було те, що їх насельники жили не в печерах, як у Західній Європі, а в наземних житлах, що суттєво доповнювало відомості про їхній побут. Житла свідчили про довготривалу осілість і відповідні такому способу життя суспільні відносини, господарську діяльність і художню творчість.

Численні вкриті ритуальним орнаментом жіночі фігурки, виявлені у житлах або біля них у спеціальних ямках-сховищах, підтверджували вагому роль жінки у соціальних відносинах та релігійному житті. Якщо раніше скульптурки жінок розглядались здебільшого тільки як твори мистецтва, то тепер дослідників цікавило їх призначення у магичних обрядах. Сутність нового підходу до вивчення пластики палеоліту сформулював С. Замятін у статті «Розкопки біля с. Гагаріно (верхів'я Дону) (1935 р.)». «Знахідки речових пам'яток образотворчої діяльності четвертинної людини, – писав учений, – дуже часто публікуються як предмет «чистого мистецтва» і розглядаються переважно з боку їх художньої виразності, стилю і т. ін. Проте тільки найбільш повне вивчення всієї картини місцезнаходження, в якому знайдено ці «предмети мистецтва», може прояснити істинне призначення останніх у побуті мисливців четвертинної епохи» [8; 60]. Практичним втіленням нового критерію аналізу палеолітичних зображень стала запропонована С. Замятіним нова інтерпретація «оріньякських венер» та реконструкція композиції з двох жінок, мисливця і тварини на барельєфі з Лосселю. С. Замятін першим висловив думку щодо можливості існування у палеоліті «штучних, сконструйованих» композицій з кількох компонентів (зображень або скульптурок людей і тварин), призначених для колективних магичних дій. На думку вченого, «серії» фігурок жінок зі слідами обрядів, знайдені у житлах на стоянках Костенки, Борщево, Гагаріно в ямках-сховищах іноді разом зі скульптурками тварин, використовувались у магичних діях під час полювання на звіра [8; 61]. У той час, коли чоловіки переслідували і вбивали тварину, жінки допомагали заманити її магичними діями.

Дещо іншу версію висунув П. Єфименко у статтях «Жіночі статуетки оріньяксько-солотрейської епохи» (1931 р.), «Дородове суспільство» (1934 р.) та ін. На його думку, жіночі статуетки використовувались як символи прародительок кровних членів осілої общини [8; 60]. Обидві концепції базувались на діалектико-матеріалістичному розумінні історії і робили наголос на залежності мистецтва від соціальних відносин, трактуючи його як «матеріальний згусток людських стосунків у соціальних організаціях первісної Європи» [8; 63]. Із матеріалістичних позицій, що розглядали виникнення первісних форм релігії і мистецтва як наслідок суто матеріальних потреб первісних колективів, є написана праця А. Гущина «Походження мистецтва» (М., Л., 1937 р.). Матеріалістичні теорії первісного мистецтва зберегли своє домінантне положення у другій половині ХХ – початку ХХІ ст., не поступаючись цим місцем іншим версіям, що з'явилися під впливом нових узагальнюючих праць із розвитку світової культури, написаних у рамках постнекласичної парадигми, в якій тоталогічне трактування історії людства як цілісного всеохоплюючого процесу синтезується з монадологічною концепцією, що визнає причиною єдності всього існуючого трансцендентну духовну інстанцію.

Висновки. Узагальнюючи огляд теорій походження мистецтва, викладених у працях дослідників др. пол. ХІХ – першої пол. ХХ ст., можна поділити їх щодо висловлених в них ідей на кілька напрямів. Перші дослідники первісного мистецтва (Буше де Перт, Едуард Ларте, Генрі Крісті), які не мали ще достатньо матеріалу для обґрунтованих висновків, вважали, що мистецтво виникло з дозвілля і гри. Проте, подальші дослідження Е. Тайлора, Р. Маррета, Ф. Ратцеля, С. Рейнака, Ф. Мак-Леннана, Л. Моргана, Дж. Фрезера, А. Брейля, Г. Бегуена, С. Замятіна, Л. Попова, П. Єфименко, М. Герасимова та ін. спростували ці версії й довели, що мистецтво палеолітичної людини тісно пов'язано з анімізмом (анімізмом), магією й тотемізмом. Основою створення візуальних образів реальних природних об'єктів, призначених для магії полювання, магії відтворення або поклоніння предку-тотему, була віра в наявність душі у всіх об'єктів природи і в те, що під час магичних дій невидима душа здійснює зв'язок між реальним об'єктом і його зображенням. Отже, за виключенням учених клерикального напрямку (В. Шмідт, Е. Майер, Т. Менаж, А. Гас та ін.), які вважали, що головною рушійною силою зародження мистецтва є віра в єдиного Бога, більшість науковців кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст. сходились на тому, що основою мистецтва палеоліту були початкові форми релігії і що вони породжені проблемами матеріального характеру, і пов'язані з безпосередньою практикою існування і не виводили кругозір палеолітичної людини за межі матеріального земного світу.

Подальший крок у розробці теорій походження первісного мистецтва було зроблено в др. пол. ХХ – поч. ХХ ст., коли відкриття на близькому Сході найдавніших поховань та порівняння контурів печерних зображень тварин з астеризмами зодіакальних сузір'їв дозволило вченим зробити висновок про скерованість думок палеолітичної людини не лише до земного світу, але й до нематеріального вищого рівня буття.

Список використаної літератури

1. *Дюркгейм Е.* Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії. Київ: Юніверс, 2002. 423 с.
2. *История религии.* 1. 4. Анимистическая концепция (Э. Б. Тайлор) [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/6/Anikin_Istoriya_religii_konspekt_lectcii.html.
3. *Маретт Р.* Формула табу-мана как минимум определения религии. *Мистика и религия. Наука. Классика мирового религиоведения. Антология.* / Пер. с англ., нем., фр. Сост. и общ. ред. А. Н. Красникова. Москва: Канон +, 1998 (История философии в памятниках). С. 99–100.
4. *Попов Л. К.* Из первобытной жизни человека. СПб., 1880.
5. *Ратцель Ф.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.
6. *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. Москва : Искусство, 1985. 298 с., ил. С. 125, 151
З посиланням на праці: Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes, 1847. P. 443. Mainage Th. 1921. Les religions de la préhistoire. L'âge paléolithique. Paris. 1921.
7. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. Москва: Изд-во полит. лит., 1989. (перев. с англ. Д.А. Коропчевского . 573 с.
8. *Фролов Б. А.* Первобытная графика Европы. Москва: Наука, 1992. 200 с. С. 23. З посиланням на працю: Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes. Paris. Vol 3. 1864. S. 60, 476-477. Фролов Б. А. С. 22. З посиланням на праці: Lartet E., Christy H. Reliquia aquitanica: In 3 Vol. London. 1865 – 1875. S. 263 – 264; Taylor E. Researches into the early history of mankind and development of civilization. London. 1965. S. 118–128, 196–197; Фролов Б. А. С. 41-42. З посиланням на працю: Reinach S. L'Art et la magie // A. 1903. Vol. 24. S. 262, 264. Фролов Б. А. С. 51. З посиланням на праці: Kühn H. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Berlin, Leipzig : Das Paläolithikum. 1929. S. 479; Begouen H. Les bases magique de l'art préhistorique. *Scientia*. 1939. Vol. 65. N 324. Begouen H. De la mentalité spiritualiste des premiers homes. Toulouse, 1943; Фролов Б. А. С. 60-61. З посиланням на працю: Замятин С. Н. Раскопки у с. Гагарино (верховья Дона) ЦЧО. *Изв. ГАИМК*. 1935. Вып. 118. С. 27; Ефименко П. П. Женские статуэтки ориньякско-солотрейской эпохи. *Сообщ. ГАИМК*. 1931. №7; Ефименко П. П. Дороговое общество. М.; Л., 1934; Ефименко П. П. Первобытное общество. Изд. 3-е. Киев, 1953; Ефименко П. П. Костенки 1. М.; Л., 1958.
9. *Шмидт В.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> Заголовок з екрану.

References

1. *Durkheim E.* Pervisni formy religijnogo zytia: totemna sistema v Avstralii. Kuiv: Univers, 2002. 423 s.
2. *Istoriya religii.* 1.4. Animisticheskaya konceptciya E.B. Taylor [Elektronny resurs]. Rezym dostupu: http://www.e-reading.club/chapter.php/97498/6/Anikin_Istoriya_religii_konspekt_lectcii.html.
3. *Marett R.* Formula tabu-mana kak minimum opredeleniya religii // mistika i religiya. Nauka. Klassika mirovogo religiovedeniya. Antologiya. /Per. s ang., nem., fran. sost. i obsch. red. A.N. Krasnikova. Moskva: Kanon +, 1998 (Istoriya filosofii v pamiatnikah).
4. *Popov L. K.* Iz pervobytnoy zizni cheloveka. Sankt Peterburg, 1880.
5. *Ratzel Friedrich* [Elektronny resurs]. Rezym dostupu: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.
6. *Stolar A. D.* Proishozhdeniye izobrazitel'nogo iskusstva. Moskva: Iskusstvo, 1985. 289 s. S. 125. Z posylanniam na pratu: Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes, 1847 P. 443; Stolar A.D. S. 151. Z posylanniam na pratu: Mainage Th. 1921. Les religions de la préhistoire. L'âge paléolithique. Paris. 1921.
7. *Tylor E.* Pervobytnaya kultura. Moskva: Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1989 (perev. s angl. D.A. Koropchevskogo. 573 s.
8. *Frolov B. A.* Pervobytnaya grafika Evropy. Moskva: Nauka, 1982. 200 s. S. 23. Z posylanniam na pratu: Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes. Paris. Vol 3. 1864. S. 60, 476-477. Frolov B.A. S.22. Z posylanniam na pratu: Lartet E., Christy H. Reliquia aquitanica : In 3 Vol.London.1865-1875. S. 263–264; Taylor E. Researches into the early history of mankind and development of civilization. London.1965. S. 118-128, 196-197; Frolov B.A. S.41-42. Z posylanniam na pratu: Reinach S. L'Art et la magie // A. 1903. Vol. 24. – S. 262, 264. Frolov B.A. S. 51. Z posylanniam na pratu: Kühn H. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Berlin, Leipzig : Das Paläolithikum. 1929. S. 479; Begouen H. Les bases magique de l'art préhistorique // *Scientia*. 1939.Vol. 65.№ 324. Begouen H. De la mentalité spiritualiste des premiers homes.Toulouse, 1943; Frolov B.A. S. 60-61. Z posylanniam na pratu: Zamatin S.N. Raskopki u sela Gagarino (verhovya Dona) TCCHO. *Izv. GAIK*.1935. Vyp. 118. S. 27. Efimenko P.P. Zenskiye statuetki orinyaksko-solutreyskoy epohi // Soobsch/ GAIMK. 1931.№7. Efimenko P.P.Dorodovoye obschestvo. Moskva, Leningrad, 1934. Efimenko P.P. Pervobytnoye obschestvo. Kiev, 1953. Efimenko P.P. Kostenki 1. Moskva, Leningrad, 1958.
9. *Schmidt Wilhelm* [Elektronny resurs]. Rezym dostupu: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>.

ТЕОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ИСКУССТВА В ИССЛЕДОВАНИЯХ ВТОРОЙ ПОЛ. XIX – ПЕРВОЙ ПОЛ. XX ВЕКА

Бондарчук Ярослава Витальевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры документоведения и информационной деятельности, Национальный университет «Острожская академия», г. Острог

Сделан сравнительный анализ теорий происхождения искусства, изложенных в работах второй пол. XIX – первой пол. XX века. Прослежена зависимость развития их основных идей от мировоззренческих позиций их

авторов, а также от накопления археологических артефактов, анализ которых позволял делать соответствующие теоретические умозаключения. Определено их значение для дальнейшего изучения первобытного искусства как отображения начального этапа духовной эволюции человечества.

Ключевые слова: теории происхождения искусства, анимизм, аниматизм, магия, тотемизм, диалектико-материалистическое понимание истории, начальный этап духовной эволюции человечества.

THEORIES OF THE ORIGIN OF THE ART IN STUDIES OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of Art criticism, Associate Professor of the Department of Document Studies and Information Activities. The National University «Ostroh Academy», Ostroh.

A comparative analysis of theories of the origin of art in the research of the second half of the XIX th – the first half of the XX th century is made. The dependence of the development of their main ideas on the worldview positions of their authors, as well as on the accumulation of archaeological artifacts, the analysis of which allowed us to make the corresponding theoretical conclusions, is traced. Their significance for the further study of primitive art as a reflection of the initial stage of the spiritual evolution of mankind is determined.

Key words: theories of the origin of art, animism, animatism, magic, totemism, dialectical materialistic understanding of history, the initial stage of the spiritual evolution of mankind.

UDK 7.031

THEORIES OF THE ORIGIN OF THE ART IN STUDIES OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Bondarchuk Yaroslava – Candidate of Art criticism, Associate Professor of the Department of Document Studies and Information Activities. The National University «Ostroh Academy»

The aim of the article: to analyse and compare the main theories of the emergence of art, outlined in the studies of the second half of the nineteenth – first half of the twentieth century and to identify what ideas and thoughts expressed in them, became the basis for further study of the cultures of the primitive world.

The methodological basis of the research were works by Robert Marett, Emile Durkheim, Edward Tylor, Abram Stoliar, Boris Frolov.

The results. Summarizing an overview of the theories of the origin of art, presented in the writings of researchers of the other half of the nineteenth – first half of the twentieth century, can divide them in terms of their ideas into several directions. The first explorers of primitive art (Bouchet de Perth, Edward Larte, Henry Christie), who did not yet have enough material to draw sound conclusions, believed that art came from leisure and play. However, further studies by F. McLennan, E. Tylor, R. Marett, F. Ratzel, S. Reinach, L. Morgan, J. Frazer, A. Braille, G. Beguen, S. Zamyatin, L. Popov, P. Yefimenko, M. Gerasimov and other scientists have refuted these versions and proved that the art of the Paleolithic man was closely linked to animism (animatism), magic and totemism. The basis for the creation of visual images of real natural objects, intended for the magic of hunting, the magic of reproduction or worship of an ancestral – totem, was the belief in the presence of soul in all objects of nature and that the invisible soul makes a connection between real object and its image during magical actions. Thus, with the exception of the clerical scholars (W. Schmidt, E. Mayer, T. Menazh, A. Gus, etc.), who believed that the main driving force behind the birth of art was the belief in one God, most scholars of the late nineteenth and first half of the twentieth century. claimed that the basis of Paleolithic art was the initial forms of religion and that they were caused by problems of material aspect, were connected with the life practice and did not bring the outlook of the Paleolithic man beyond the material terrestrial world.

A further step in the development of theories of the origin of primitive art was made in the second half of the twentieth – early twentieth century, when the discovery of ancient burials and the comparison of the contours of cave-depicted animals with the asterisms of the zodiacal constellations allowed scientists to conclude that the Paleolithic man's minds was directed not only to the earthly world, but also to the intangible higher level of being.

The novelty of the study lies in the fact that the basic ideas related to primitive art, expressed by leading scientists of the second half of the XIX and the first half of the XX century, were analysed, compared and generalized, as well as their significance for the further development of this field science has been revealed.

Practical significance. Theoretical conclusions can be used to further explore this issue, to teach the history of art, history of world and national culture, when writing scientific works on the history of art.

Key words: theories of the origin of art, animism, animatism, magic, totemism, dialectical materialistic understanding of history, the initial stage of the spiritual evolution of mankind.

Надійшла до редакції 28.10.2019 р.

УДК 7.04(477):2-274.4-047.37

**ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН У СВІТЛІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Козінчук Віталій Романович – доктор філософії, член Національної спілки художників України, доцент кафедри богослов'я ПЗВО «Івано-Франківська академія Івана Золотоустого», провідний науковий співробітник Музею мистецтв Прикарпаття, м. Івано-Франківськ
orcid.org/0000-0002-8518-5686
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.196
br_vitalik@bigmir.net

Аналізується мистецька категорія іконографічного канону. Автор наводить ряд термінів, які належать до теорії мистецтвознавства. Категорія іконографічного канону у вітчизняному мистецтві фактично не досліджена. У науковій розвідці подається відповідь на питання що таке «канон», «іконописне правило», «паралельний канон» та ін. Здійснено огляд найвідоміших визначень іконографічного канону на основі опрацьованих авторитетних джерел.

Ключові слова: канон, канонічне мистецтво, канонічні зразки, ікона, іконописний канон, церковний канон у православному іконописі, іконографічний канон, художній канон у церковній творчості, іконописні правила, мистецтво, мистецтвознавство, параканон, Церква.

Постановка наукової проблеми. При детальному аналізі церковної іконографії візантійського стилю в науковому обігу прийнято використовувати тотожну термінологію «канон», «канонічні зразки», «канонічне мистецтво», «іконописний канон», «іконографічний канон» «церковний канон у православному іконописі», «художній канон у церковній творчості», «іконописні правила» тощо.

Водночас можемо констатувати, що художні правила, об'єднані з культовими приписами, домінували як у мистецтві античного періоду, мистецтві Середньовіччя, так і в мистецтві Нового часу. Намагання віднайти ідеал в анатомічній пропорції і виокремити сталі (часто математично обґрунтовані правила) побудови завжди приваблювали людей мистецтва. З поняттям канону пов'язаний цивілізаційний досвід минулого і сучасного. До терміну «канон» приписують використання «ідеальних» зразків, формування високих естетичних вподобань.

У наукових мистецтвознавчих дослідженнях сьогодні проявляється великий інтерес до поняття канону. Побутує думка, що в образотворчому мистецтві неможливо обійтися без канону і його меж. Прийнято вважати, що до художнього канону належать усі норми композиції, правила колориту і пропорцій. В історії мистецтв канон завжди регламентував сукупність художніх прийомів в кожній конкретній епосі. Проте у вітчизняній науковій літературі ця проблематика практично не була належним чином висвітлена, чим і зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є висвітлення термінології канону у культовому образотворчому мистецтві візантійського обряду, побудованої на послідовності канонів, вироблених у різні віки становлення християнства. Канонами послуговуються митці-ізографи як «нормативно-правовою» базою для написання церковних творів у східній традиції і в наш час.

Стан наукової розробки проблеми. В сучасному мистецтвознавстві відчувається прогалина у дослідженні питання про походження, значення і принципи художнього іконописного канону. Канон вплинув на формування мистецтва як і навпаки. Актуальною для нашої наукової розвідки тематикою мистецтвознавці почали займатися тільки на початку ХХ ст.

Серед відомих представників мистецько-естетичної та культурологічно-теологічної думки в означенні даної проблематики слід виділити О. Лосева, В. Бичкова, Ю. Лотмана, С. Аверінцева, Д. Угриновича. В означений період на радянському науковому просторі частково розглядали тему канону у мистецтві такі науковці, як Д. Ліхачьов, Б. Беренштейн, Г. Вагнер. Серед українських мистецтвознавців слід виділити Д. Антоновича, І. Свенціцького, С. Таранушенка, П. Жолтовського, П. Білецького, В. Свенціцьку, В. Овсійчука, М. Станкевича, Д. Степовика, В. Мельника, Л. Міляєву та ін. Проте у вищезгаданих культурологів і мистецтвознавців знаходимо лише поверхові відомості про канон у культовому мистецтві.

Особливо слід звернути увагу на думки О. Лосева і К. Вагнера, які більш ґрунтовно підходили до вивчення теми канону в мистецтві. За Лосевим, канон є ключовою ланкою в мистецтві. Він є одним із стрижневих елементів, що формують мистецтво ще від прадавніх часів. К. Вагнер вважав, що мистецький канон проходив свою історичну видозміну.

При всьому розмаїтті різних думок про канон в системі образотворчого мистецтва слід зазначити, що найбільш відчутною є еволюція канону саме в українському сакральному мистецтві, де канон завжди був основою для змісту і форми художнього образу.

Виклад основного матеріалу. На термінологічне значення та елементи канону в образотворчому мистецтві звертав увагу О. Лосев [18; 6–15] [19; 375–381]. Використовуючи формально-стилістичний метод, автор, розкриває суть канону. Він говорить про співвідношення канону до стилю в мистецтві. Канон, за Лосевим, проникає глибоко в структуру і зміст мистецького твору.

Словник іншомовних слів під редакцією УРЕ під терміном «канон» визначає твердо установлену норму (правило) в мистецтві: «Художній твір, що служить нормативним зразком, панівна форма в мистецтві будь-якого періоду, яка зумовлює певну композицію, систему пропорцій» [24; 306]. Давньогрецьке слово «канон» («κάνων») етимологічно, походить від кореня, що означав «тростина». В західно-семітському варіанті слово «канон» походить від слова *qānoeh/ānu* і означає «осока» або «очерет». Тростину використовували у будівництві для точного вимірювання довжини [34; 215].

Словник мистецьких термінів за редакцією Г. Сотської та Т. Шмельової зазначає, що термін «канон» слід розуміти як нормативний зразок; сукупність правил, прийомів, форм діяльності та творчості [21; 8]. У мистецькому словнику-довіднику для вчителів предметів художньо-естетичного циклу (за новими програмами) знаходимо цьому терміну таке пояснення: «Канон (у мистецтві) – це сукупність твердо встановлених правил, що визначають композиція, колорит, системи пропорцій і т.д. витвори мистецтва» [21; 15].

Тлумачний словник найбільш вживаних термінів з образотворчого мистецтва подає наступне з'ясування: «Канон – у мистецтві минулих часів: закономірність у пропорціях людського тіла, яка вважається досконалою й виражається простим співвідношенням чисел. Мірою канону слугувала та або інша частина самого тіла (ніс, обличчя, середній палець руки тощо); у широкому розумінні – будь-яка система точних правил та наказів, що існували в галузі образотворчого мистецтва» [29; 26–27].

У грецькій міфології богам приписувалася людська подоба. Це відносилось до зображення фізичної постаті. Різниця між богом і людиною полягала в силі і красоті богів. Ці риси богів були більше розвинені ніж у смертної людської істоти. В античні часи вже була сформоване основоположне поняття про ідеал у мистецтві. Давньогрецький скульптор Поліклет з Аргоса свої зразкові роботи називав терміном «канон». У його мистецько-світоглядному просторі це були ідеальні мистецькі пропорції. За Лосевим «класичним ідеалом мистецтва є вид живого та матеріального буття, але це буття є специфічно оформленим». Саме тому основою давньогрецького канону мистецтва є форма, яка є завжди ідеальною та речовою [17; 306].

Проблематика канону також розглядається у Священному Писанні, якщо про людину висловлюємося у філософсько-етичному розумінні. Тут під канонічністю часто розуміється богословський принцип «обоження» чи «теозису» (гр. θεῶσις від θεός «бог») [33; 231]. Відомий систематизатор богословської думки раннього середньовіччя Оріген про канон висловлюється як про правило віри за яким повинні жити християни [36; 33–37]. З точки зору християнського віровчення, канон має ідейно-духовне значення. При цьому не ігноруються зовнішні проформи. В. Топоров зазначав, що на прикладі античного та християнського мистецтва, в європейській культурі простежується тенденція «двоплановості канону»: канон як ідея та канон як форма. На думку автора, така «двополюсність» терміну канон впливає з потреб суспільства [30; 5–8].

«Канон, – як стверджував Б. Віппер, – є однією з найважливіших естетичних категорій візантійської культури. Водночас він – явище, що обов'язково формується в кожній національній культурі, яка розвивається на теренах християнської цивілізації. Кожен народ із достатньо розвинутою культурою створює свій національний церковно-мистецький канон» [10; 50].

Термін «канон» активно почали використовувати для означення малярства середніх віків уже після формування такої наукової мистецтвознавчої дисципліни як «Естетика» в XIX і на початку XX ст. Лессінг вважав, що християнство надзвичайно вплинуло на формування середньовічного мистецтва, особливо коли брати до уваги законодавчі норми. У другій пол. XIX ст. відчувається наукове зацікавлення до християнським мистецтвом Середньовіччя. Тут особливо слід згадати наукові доробки Н. Покровського, який темі канону в іконографії присвятив чимало уваги. Покровський вважав, що термін «канон» означає правило. За Покровським, саме в середньовічному церковному колі вперше була введена ця термінологія у ставленні до культового мистецтва. На прикладі мистецтва Київської Русі, науковець звертав увагу, перш за все, на ієратичну (священну) функцію іконографічного канону [22; 19–20].

У сучасному мистецькому і богословському термінологічному контексті слово «канон» означає певний порядок внутрішнього чи зовнішнього загально ладу у церквах свого права (*sui iuris*). Канон регламентує правила, що є основою і виявом благочестя. Спільне законодавство для всіх Східних Католицьких Церков подане у Кодексі канонів Східних Церков (*Codex Canonum Ecclesiarum Orientalium* (ССЕО) [12]. Кодекс мусить захищати права священнослужителів та мирян «на інформацію та висловлення особистої думки за умови, що це робиться згідно з принципами...» [23; 54].

Служіння християнського культу тісно пов'язане з образотворчим мистецтвом. В каноні 886 (ССЕО) зазначено: «Треба зберігати практику розміщення в церквах для вшанування вірними священних ікон або образів у спосіб і в порядку, які встановлює партикулярне право власної Церкви свого права» [12]. Доктор канонічного права Т. Недунгатт. подає наступну думку: «канон підтверджує практику Церкви, яка поміщує святі ікони для почитання вірними» [23; 488].

Кожна помісна церква має укладені устами (канони) богослужінь. Ці устами також передбачали свої рекомендації щодо канонізованого мистецтва. І. Дольницький стверджує: «Іконостас мусить мати ікону Спасителя праворуч св. дверей і Богородиці – ліворуч, а інші ікони розміщені, за звичаєм, на своїх місцях. Бічні (другорядні) церкви і каплиці повинні мати також свої іконостаси; а святі трапези, як довго не мають своїх іконостасів, вважаються непридатними для богослужінь» [27; 497].

Офіційна Католицька Церква ніколи не ставила за мету виокремити якийсь певний стиль у мистецтві. В документах Другого Ватиканського Собору про це сказано так: «Церква не уважала ніякого мистецького стилю начебто за власний, але допускала зразки всякої доби...» [11; 54–55]. Однак соборові представники наголошують про певні застереження щодо звичаю виставлення святих образів: «... однак слід виставляти їх (ікони, образи – *В.К.*) у поміркованому числі й за відповідним порядком (тобто за каноном – *В. К.*)» [11; 54–55].

Відповідно до цього, проблема канону в церковному мистецтві одна з найскладніших. Культурне мистецтво потребує фахового художнього аналізу. Наукове вирішення цієї проблематики можливе тільки при різносторонньому і об'єктивному дослідженні. На змістовому і формальному рівнях дотримання канону сприяло організації творчого процесу в культурному мистецтві [3; 122].

Ідея канону і канонічності в сакральному мистецтві тісно пов'язана зі специфікою світогляду православного Сходу, де розуміння «Божого промислу» та історії Церкви були нерозлучні з ідеєю порядку. Цей порядок присутній в усьому антропологічному кремаційному процесі. Мистецький іконографічний канон виник у процесі історичного розвитку середньовічного живопису. Канон існував у вигляді чіткої системи внутрішніх норм та правил творчої діяльності митця. В художніх правилах знаходили відображення, втілення і закріплення естетичні ідеали тієї чи іншої епохи. У канонах закріплювалися системи зображальних засобів. Канон складався з певного набору структур, які виражали основні елементи духовного змісту культури. Церковний канон був першим рівнем вираження мистецького символу.

В українське мистецтво доби Київської Русі (X–XIII ст.) канон прийшов із Візантійської імперії і став носієм церковного передання. Він виконував функції знаку-моделі для означення та пізнання недосяжного духовного світу. В системі християнського світогляду на церковний іконописний канон покладалося завдання виразити теологічну правду про «вічне буття».

У цьому контексті ізографічний канон розглядав С. Булгаков: «Як церковне передання, – веде мову автор, – канон містить у собі якість бачення образів Божественного світу, виражене у формах і фарбах, образах мистецтва, свідоцтво соборної творчості Церкви в іконопису. У каноні міститься як бачення, тобто певного змісту «образи» («изводи») ікон, так і бачення, тобто певні типи і способи трактування зображення, символіки форми і фарб» (переклад – *В. К.*) [4; 91–92].

У науковій мистецтвознавчій літературі часто проявляється суб'єктивний односторонній підхід до вивчення цієї проблематики. Провідний грецький іконописець візантійської традиції Г. Кордіс заявляє, що дослідженням канону в сакральному мистецтві переважно займалися радянські письменники [14]. Таким чином, у науковому дослідженні слід звернути увагу саме на мистецтвознавчі статті і монографії 60–80 років XX століття.

На думку радянського письменника В. Солоухіна: «...існує вульгарна точка зору, начебто необхідність писати канонізовані сюжети обмежувала ініціативу іконописців, тримала їх у відповідних рамках, вступала в протиріччя з талантом і творчою фантазією художника. Думати так можна тільки не маючи ні найменшого поняття про живопис взагалі» [25; 320]. В. Солоухін вважав, що саме церковний канон був великим благом для ізографів (іконописців), оскільки повністю звільняв художника від обдумування «літературної сторони картини». Церковний іконописний канон дозволяв зосередити всі свої творчі здібності митця тільки на технічних живописних завданнях.

Ю. Лотман під терміном «канон» розумів «інформаційний парадокс». «Канон, – зазначав автор, – сухий, схематичний, на відміну від сповненого переконливих подробиць реалістичного зображення. Однак для свідомості реципієнта (людина, що сприймає візуальну інформацію – *В. К.*) ця «схема» відкриває більше простору, дає більше можливостей для співтворчості глядача й художника, ніж коли глядач стоїть перед твором післяренесансної доби» [20; 98].

В. Бичков вважає, що для всіх видів мистецтва, всіх часів і народів обов'язковим є канон. Розходження можна побачити в рівні канонічності, у силі та ширині охоплення канonom мистецтва свого часу та своєї етнографічної території [6; 144].

Таким чином, мистецтва без канону не буває. В. Лепакін констатує: «Тяжіння до художнього канону особливо помітне у культурах, що сформувалися на базі релігійного світогляду» [16; 76]. М. Станкевич, виводячи мистецтвознавчий аспект теорії традиції, пояснював її канонічну функцію. За Станкевичем, ця функція «спрямована на особливий жорсткий спосіб відбору та засвоєння творчої спадщини» [26; 68].

За думкою А. Валицької, «канон» у Середньовіччі сприймався багатопланово. По-перше, канон мав богословське (догматичне) значення. Тобто виконував роль «духовного ядра» в культовому мистецтві. По-друге, канон із мистецької точки зору, мав сприяти побудові «на образ і подобу». По-третє, канон закріплював професійно-технічні особливості митця. Для церковного канонічного іконопису актуальними є всі три пункти [9; 15–16]. За Б. Беренштейном, «канон зберігає і відтворює традицію» [2; 192].

М. Станкевич наголошував, що «канон містив у собі весь комплекс світоглядно-естетичних і художніх концепцій: а) світоглядно-естетичні норми; б) усталені об'ємно-просторові форми; в) іконографію образів й орнаментальних мотивів; г) композиційні схеми і пропорціональні структури; д) художньо-технологічні рецепти та прийоми виконання» [26; 70]. Тому «канонічність – певна характеристика типу культури» [5; 145]. Вона властива багатьом культурам давнини (особливо Середньовіччю). Сьогодні церковному мистецтві України, як держави пост-візантійського ареолу, знаходимо високий рівень канонізації мистецтва.

Проаналізувавши значення терміну «канон» у християнському мистецтві, пропонуємо тотожне до цього терміну слово «ідеал», що може трактуватися з латині як *summa cum laude* – найвища похвала або кінцева найвища мета прагнень людини [24; 268]. Канон окреслює всі засади творення мистецьких творів [35; 33].

Як стверджував Г. Вагнер, канон є тим нормативним елементом, що дає можливість регулювати структурні сторони художньої творчості. Канон у мистецтві визначає і регулює пропорційну побудову, ритмічне моделювання, колірну систему, стильові особливості, жанрові проблеми та ін. [7; 7–11]. Таким чином, думати про мистецький твір без залучення категорії канонічності неможливо. Канон у церковному мистецтві – це основа, зразок і модель одночасно. Іконографічний канон повинна залишатися непорушним, оскільки зберігає богословську ідею мистецького твору та є гарантом традиції.

Художній канон став крайньою необхідністю для середньовічного культового живопису після затвердження догмату про іконопочитання. Для візантійських ромейів дотримання іконописних правил сприймалося дуже добре. Із затвердженням іконописних правил на вселенських і помісних соборах, митець-ізограф залишався абсолютно вільними від загрози теологічної помилки (ересі). Середньовічний художник діяв за чітким продуманим планом (за канonom) регламентованим офіційною Церквою. Однак він абсолютно не був «невільником-переписувачем». Творче начало завжди присутнє у роботі майстра.

Канон має особливу системну будову. Це правила, які майстер добровільно приймає. Норми канону притаманні для образотворчого мистецтва кожного художнього напрямку. Канон виділяє фундаментальні елементи мистецької думки. Також канон має безпосереднє відношення до конструктивних принципів побудови мистецького витвору [6; 376–378].

Богослов Л. Успенський трактує термін «канон» через принципи символічного художнього реалізму. Як стверджує науковець, для передачі «Божого одкровення» потрібна своєрідна мова сакрального мистецтва. Справжня суть культового малярства полягає в умінні передати «трансцендентальний світ» через мову речових матеріалів. Саме таке мистецтво є обумовлене необхідними строгими правилами. На думку Успенського, саме це забезпечує канону його «онтологічний статус» [31; 9–15] [31; 460–472].

«Канон – означає М. Титов, – зразок чи правило для відтворення оригіналу, яким може бути ідеальне уявлення про втілений зразок зображення» [28; 74]. Звідси випливає наступне твердження автора: «Іконографічний канон – зображення, зафіксоване в іконописних прорисах» [28; 74]. Розуміння іконографічного канону, як форми естетичного імперативу художника, що добровільно виконує творчий процес «не порушуючи регули», відправляє нас до наступних міркувань із царини образотворчої в царину виражальну для дослідження меметичного (еволюційного) підходу в канонічному мистецтві.

На початку ХХ ст. спостерігаємо дивне явище в українському мистецтві. Під впливом т.зв. «соцреалізму» художник більше не потребує використовувати релігійне підґрунтя для мистецького вирішення релігійних тем. Ортодоксальний християнський «дух ікон» секуляризується і породжує

нові жанрові і стилеві особливості в храмовому мистецтві. Все це викликає велику конфронтацію і поняття «канон чи не-канон» У нових, не типових для Середньовіччя, церковних зображеннях, створених в процесі стильової мінливості, богословський зміст залишається традиційний, але подача новітня. Тепер в повній мірі «не-канон» (не відповідний з іконописними оригіналами т.зв. «подлинниками») наповнюється творчою ідеєю самого автора-художника і стає запорукою творчості. Таким чином створюється неканонічний образ – православний за змістом, але не за художністю формою [32; 205–206]. За визначенням В. Куткового, мова йде про «параканон» – параканонічні (неканонічні) принципи в іконографії [15; 49]. Параканон («quasi-канон») відкриває перспективи відходу від стереотипних традиційних (канонічних) рішень в мистецтві.

Висновки. Отже, на основі вищезазначеного, можна підбити наступні підсумки:

1. Канон є фундаментом для культури і мистецтва.
2. Канон завжди задає контекст, що сприяє виникненню такого феномену як художня творчість.
3. Як художнє явище, канон являє собою форму мистецького імперативу.
4. Канон виникає в результаті колективного усвідомлення у суспільстві.
5. Канон постає як норматив, який своєчасно регулює створення предметів мистецтва.
6. Канон дає можливість організувати найбільш глибокі структури сприйняття і вираження.
7. Канон має надзвичайно пружну структуру, він немає такої гнучкості як, наприклад, поняття «стилю» у мистецтві що має мінливу структуру.
8. Регламентація канону полягає у виконанні принципу «не порушення правил».
9. До меж зацікавлення канону в образотворчому мистецтві належать: геометричні, стереометричні, топологічні основи образотворчості, властивості площини як геометричного елемента, поняття крапки, лінії, протяжності, тіла, просторово-часова структура, сприйняття простору через лінійна і обернену перспективи, перцептивний аспект відносин «право-ліво», «верх-низ», метричні відносини, пропорції та архітектоніка сакрального зображення; світло, колір та матеріал та ін.
10. Іконографічний канон – це художній метод елементи якого були створені на ґрунті візантійської естетики і сьогодні зустрічаються в іконописних прорисах.

Список використаної літератури

1. *Беренштейн Б. М.* Несколько соображений в связи с проблемой «искусство и этнос». *Критерии и суждения в искусствознании.* Москва, 1986. С. 125–144.
2. *Беренштейн Б. М.* Традиция и канон. Два парадокса. *Критерии и суждения в искусствознании.* Москва, 1986. С. 167–214.
3. *Бодак В.* Релігія і культура: взаємодія та взаємовплив. Київ; Дрогобич, 2005. 305 с.
4. *Булгаков С.* Икона и иконопочитание. Догматический очерк. Москва : Крутицкое Патриаршее Подворье «Русский путь», 1996. 160 с.
5. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Москва : Искусство, 1997. 199 с.
6. *Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия: *Современная эстетика как наука и философия искусства.* Москва : Изд-во МБА, 2010. 784 с.
7. *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1987. 285 с.
8. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. Москва : Искусство, 1974. 268 с.
9. *Валицкая А.* Русская эстетика XVIII века. Москва : Искусство 1983. 240 с.
10. *Виппер Б.* Статья об искусстве. Москва : Искусство, 1970. 591 с.
11. *Документи Другого Ватиканського Собору:* конституції, декрети, декларації / ред. Г. Генгало. Львів : Свічадо, 1996. 757 с.
12. *Кодекс Канонів Східних Церков* (латинсько-українське видання). / упоряд. Й. Кобів. Рим : Вид-во ОО. Василян, 1993. 845 с.
13. *Кордіс Г.* Характер линии в византийской иконографии. Санкт-Петербург : Коломенская верста, 2013. 91 с.
14. *Кордіс Г.* Афіни : зустріч у робітні майстра : [інтерв'ю з афінським іконописцем Г. Кордісом про іконографічний канон]; інтерв'ю від В. Козінчук. Афіни, 2019.
15. *Кутковой В. С.* Краски мудрости. Москва : Паломник, 2008. 655 с.
16. *Лепяхін В.* Икона та іконічність. / пер. з рос. Т. Тимо. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
17. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Москва : Высшая школа, 1963. 583 с.
18. *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки:* сб. ст. Москва : Наука, 1973. С. 6–15.
19. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля. *Вопросы эстетики.* Москва, 1964. С. 375–381.
20. *Лотман Ю. М.* Канон как информационный парадокс. *Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.* Москва : Наука, 1973. 351 с.
21. *Мистецький словник-довідник для вчителів предметів художньо-естетичного циклу.* (За новими програмами). / авт.-упоряд. С.В. Гловацький. Черкаси. 2017. 44 с.

22. **Покровский Н. В.** Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Санкт-Петербург : Типография Лопухина, 1900. 234 с.
23. **Путівник по Східному Кодексу:** Коментар до Кодексу Канонів Східних Церков / За ред. Д. Недунгатт, Т.І. / 3 англ. Пер. О. Гладкий. Львів : Свічачо, 2008. 792 с.
24. **Словник іношомовних слів.** Київ : Гол. ред.. УРЕ, 1974. 775 с.
25. **Солоухин В.** Славянская тетрадь. Москва : Сов. Россия, 1972. 384 с.
26. **Станкевич М.** Автентичність мистецтва: питання теорії пластичних мистецтв. *Вибрані питання.* Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. 192 с.
27. **Тупик Української Католицької Церкви.** / авт.-укладач І. Дольницький. Львів : Місіонер, 2002. 581 с.
28. **Титов М. Ф.** Техніка і технологія темперного жовткового іконопису: Навч. пос. Київ : BONA MENTE, 2005. 96 с.
29. **Тлумачний словник найбільш вживаних термінів** з образотворчого мистецтва для учнів загальноосвітніх шкіл. / авт.-упоряд. С.К. Щербенко. Черкаси : ОІПОПП. 2010. 56 с.
30. **Топоров В.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: *Избранное.* Москва : Прогресс, Культура, 1995. 624 с.
31. **Успенский Л. А.** Богословие иконы Православной Церкви. Париж : Изд-во Западноевропейского экзархата Московской патриархии, 1989. 489 с.
32. **Шоколо И. Н.** Соотношение категорий «канон» и «стиль» в портретах русского духовенства. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов : Грамота, 2015. Вып. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 205–209.
33. **Шпідлік Т.** Духовність християнського Сходу. Львів : Вид-во ЛБА, 1999. 496 с.
34. **Юридична енциклопедія** / ред. Ю. С. Шемшученко [та ін.]; НАН України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М.П.Бажана, Т. 6 : Т–Я, 2004. 768 с.
35. **Przewodnik po ekspozycji sztuki cerkiewnej w Muzeum Historycznym w Sanoku.** / ред. W. Dańczyszyn. Sanok : Drukarnia Pasaż sp. z o.o., 2013. 80 с.
36. **Werkler H. A.** Hermeneutics. GLS, Shaumburg, Illinois, 1995. 177 p.

References

1. **Berenshtejn B. M.** Neskolko soobrazhenij v svyazy s problemoj «yskusstvo y etnos». *Krytery y suzhdenyya v yskusstvoznanyu.* Moskva, 1986. S. 125–144.
2. **Berenshtejn B. M.** Tradycyya y kanon. Dva paradoksa. *Krytery y suzhdenyya v yskusstvoznanyu.* Moskva, 1986. S. 167–214.
3. **Bodak V.** Religiya i kultura: vzayemodiya ta vzayemovplyv. Kyiv; Drohobych, 2005. 305 s.
4. **Bulgakov S.** Ykona y ukopnopolytanye. Dogmatycheskyy ocherk. Moskva : Krutyczkoe Patryarshee Podvorie «Russkyy putj», 1996. 160 s.
5. **Bychkov V. V.** Vyzantijskaya estetyka. Moskva : Iskusstvo, 1997. 199 s.
6. **Bychkov V. V.** Estetycheskaya aura bytyya: *Sovremennaya estetyka kak nauka y fylosofia iskusstva.* Moskva : Izdatelstvo MBA, 2010. 784 s.
7. **Vagner G. K.** Kanon i stylj v drevnerusskom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1987. 285 s.
8. **Vagner G. K.** Problema zhonrov v drevne-russkom iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1974. 268 s.
9. **Valyckaya A.** Russkaya estetyka XVIII veka. Moskva : Iskusstvo 1983. 240 s.
10. **Vypper. B.** Staty ob iskusstve. Moskva : Iskusstvo, 1970. 591 s.
11. *Dokumenty Drugogo Vatykanskogo Soboru: konstytuciyi, dekrety, deklaraciyi* / red. G. Gengalo. Lviv : Svichado, 1996. 757 s.
12. **Kodeks Kanoniv Sxidnyx Cerkov** (latynsko-ukrayinske vydannya). / uporyad. J. Kobiv. Rym : Vydavnyctvo OO. Vasyliyan, 1993. 845 s.
13. **Kordys G.** Charakter lyny v vyzantijskoj ikonografii. Sankt-Peterburg : Kolomenskaya versta, 2013. 91 s.
14. **Kordis G.** Afiny : zustrich u robotni majstra : [intervyu z afinskim ikonopyscem Geogriyem Kordisom pro ikonografichnyj kanon]; intervyu viv V. Kozinchuk. Afiny, 2019.
15. **Kutkovej V. S.** Krasky mudrosty. Moskva : Palomnyk, 2008. 655 s.
16. **Lyepaxin V.** Ikona ta ikonichnist. / per. z ros. T. Tymo. Lviv : Svichado, 2001. 288 s.
17. **Losev A. F.** Istorija antychnoj estetyky. Moskva : Vysshaya shkola, 1963. 583 s.
18. **Losev A. F.** O ponyatya hudozhestvennogo kanona. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afryky:* sb. st. Moskva : Nauka, 1973. S. 6–15.
19. **Losev A. F.** Hudozhestvennye kanony kak problema stylya. *Voprosy estetyky.* Moskva, 1964. S. 375–381.
20. **Lotman Yu. M.** Kanon kak informacyonnyj paradoks. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afryky.* Moskva : Nauka, 1973. 351 s.
21. **Mysteczkij slovnyk-dovidnyk dlya vchyteliv predmetiv xudozhno-estetychnogo cyklu.** (Za novymy programamy). / avt.-uporyad. S.V. Glovaczkij. Cherkasy. 2017. 44 s.
22. **Pokrovskij N. V.** Ocherky pamyatnykov hrystyanskoj ikonografii i iskusstva. Sankt-Peterburg : Typografiya Lopuxyna, 1900. 234 s.
23. **Putivnyk po Sxidnomu Kodeksu:** Komentar do Kodeksu Kanoniv Sxidnyx Cerkov. / Za red. D. Nedungatt, T. I. / 3 angl. Per. O. Gladkyj. Lviv : Svichado, 2008. 792 s.

24. *Slovník inšomovnyx sliv*. Kyiv : Golovna redakciya URE, 1974. 775 s.
25. *Solouhin V.* Slavyanskaya tetradj. Moskva : Sovetskaya Rossiya, 1972. 384 s.
26. *Stankevych M.* Avtentychnist mystecztva: pytannya teorii plastychnyx mystecztv. Vybrani pytannya. Lviv : Spilka krytykiv ta istorykiv mystecztva, 2004. 192 s.
27. *Тыпк Украйинскои Католицькои Церквы*. / avt.-ukladach I. Dolnyczkij. Lviv : Misioner, 2002. 581 s.
28. *Tytov M. F.* Texnika i tehnologiya tempernogo zhovtkovogo ikonopysu: Navchalnyj posibnyk. Kyiv : BONA MENTE, 2005. 96 s.
29. *Tlumachnyj slovník najbilsh vzhyvanyx terminiv z obrazotvorchogo mystecztva* dlya uchniv zagalnoosvitnix shkil. / avt.-uporyad. S.K. Shherbenko. Cherkasy : OIPOP. 2010. 56 s.
30. *Toporov V.* Mif. Ritual. Symvol. Obraz: Issledovanya v oblasti myfopoetycheskogo: Izbrannoe. Moskva : Progress, Kultura, 1995. 624 s.
31. *Uspenskyj L. A.* Bogoslovye ikony Pravoslavnoj Cerkvy. Paryzh : Izdatelstvo Zapadnoevropejskogo ekzarhata Moskovskoj patrhii, 1989. 489 s.
32. *Shokolo Y. N.* Sootnoshenye kategorij «kanon» i «styl» v portretax russkogo duxovenstva. Istorycheskye, fylosofskye, polytycheskye i iurydicheskye nauky, kulturologya i iskusstvedenye. Voprosy teorii i praktyka. Tambov : Gramota, 2015. Vyp. # 7 (57): v 2-x ch. Ch. II. S. 205–209.
33. *Shpidlik T.* Duxovnist xrystyanskogo Sxodu. Lviv : Vydavnyctvo LBA, 1999. 496 s.
34. Yurydychna encyklopediya / red. Yu. S. Shemshuchenko [ta in.]; NAN Ukrayiny, In-t derzhavy i prava im. V. M. Koreczkogo. Kyiv : «Ukrayinska encyklopediya» im. M.P.Bazhana, T. 6 : T–Ya, 2004. 768 s.
35. *Przewodnik po ekspozycji sztuki cerkiewnej w Muzeum Historycznym w Sanoku*. / red. W. Dańczyszyn. Sanok : Drukarnia Pasaż sp. z o.o., 2013. 80 s.
36. *Werkler H. A.* Hermeneutics. GLS, Shaumburg, Illinois, 1995. 177 p.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН В СВЕТЕ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Козинчук Виталий – доктор философии, член Национального
союза художников Украины, доцент кафедры богословия,
ПЗВО «Ивано-Франковская академия

Иоанна Златоуста», ведущий научный сотрудник Музея искусств Прикарпатья,
г. Ивано-Франковск

Анализируется художественная категория иконографического канона. Автор рассматривает ряд терминов, относящихся к теории искусствоведения. Категория иконографического канона в отечественном искусстве фактически не исследована. В исследовании подается ответ на вопрос что такое «канон», «иконописное правило», «параллельный канон» и др. Осуществлен обзор самых известных определений иконографического канона на основе обработанных авторитетных источников.

Ключевые слова: канон, каноническое искусство, канонические образцы, икона, иконописный канон, церковный канон в православной иконописи, иконографический канон, художественный канон в церковном творчестве, иконописные правила, искусство, искусствоведение, параканон, Церковь.

THE ICONOGRAPHIC CANON IN THE LIGHT OF UKRAINIAN ARTS: FORMULATION OF THE PROBLEM

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union
of Artists of Ukraine,

Associate Professor of the Theology Departmen
Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,
leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

The article is analyzed the artistic category of the iconographic canon.

The author gives a number of terms that relate to the theory of art. The category of iconographic canon has not been studied in national art. In scientific exploration is given the answer to the question what is «canon», «iconic rule» «parallel canon» and others. An overview of the most famous definitions of the iconographic canon is made on the basis of elaborated authoritative sources.

Key words: canon, canonical art, canonical specimens, icon, iconic canon, church canon in Orthodox iconography, iconographic canon, artistic canon of church creativity, iconic rules, art, art criticism, paracanone, Church.

UDC 7.04(477):2-274.4-047.37

THE ICONOGRAPHIC CANON IN THE LIGHT OF UKRAINIAN ARTS: FORMULATION OF THE PROBLEM

Kozinchuk Vitalii – Ph.D., member of the National Union
of Artists of Ukraine,

Associate Professor of the Theology Departmen

Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom,
leading researcher of Precarpathian Art Museum, Ivano-Frankivsk

Scientific research is devoted to the theme of the iconographic canon in art. The canon is one of the most important and fundamental principles that guides the artistic creation of church art. Ukrainian Christian sacred culture of the Eastern rite was taken into account, on the basis of which the iconographic canon was formed.

Research methodology. The opinions of Ukrainian and foreign scientists have been used to substantiate scientific research. The problem of research is lied at the boundaries of such disciplines as philosophy, aesthetics, theology, cultural studies and the arts.

Results. The article is analyzed the state of scientific study of the canon in art. Today the study of the iconographic canon is remained extremely relevant in Ukrainian art studies. The first scientific developments were made in the early twentieth century. The first researchers of the theme of the iconographic canon were A. Losev, V. Bychkov, Y. Lotman, S. Averintsev, D. Ugrinovich. In the designated period, on the Soviet scientific space, the topic of canon in art was partly considered by such well-known scientists: D. Likhachev, B. Bernstein, and G. Wagner. Among Ukrainian art critics should be mented D. Antonovich, I. Sventitsky, S. Taranushenko, P. Zheltovsky, P. Biletskyi, V. Sventitsk, V. Ovsyichuk, M. Stankevich, D. Stepovik, V. Melnyk, L. Milyaev, etc. However, the aforementioned cultural scientists and art critics are found only superficial information about the canon in the cult of art.

Novelty. The theme of the iconographic canon as an important artistic principle is being explored for the first time in Ukraine.

The practical meaning. The practical meaning is determined by the novelty of the scientific research and the results obtained. The author outlines the terminological aspect of the iconographic canon in art, reveals the role of the canon in the artistic system, discusses the influence of the canon on artistic perception, discusses the principles of the relationship between the canon and religious art, etc. The material of the research can be used for further research in the fields of art and cultural studies.

Key words: canon, canonical art, canonical specimens, icon, iconic canon, church canon in Orthodox iconography, iconographic canon, artistic canon of church creativity, iconic rules, art, art criticism, paracanons, Church.

Надійшла до редакції 11.11.2019 р.

УДК 745.52(477)

ДЖЕРЕЛА ІНСПІРАЦІЙ КИЛИМАРСТВА ПОЛТАВЩИНИ КІНЦЯ ХVІІІ–ХІХ СТОЛІТЬ

Харковина Євгенія Григорівна – аспірантка, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ORCID iD: 0000-0001-5780-4059
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.197
hurgr16@gmail.com

Статтю присвячено виявленню особливостей мистецтва килимарства Полтавщини за артефактами, що зберігаються в колекціях державних музеїв України. Розглянуто різновиди найбільш ранніх виробів, атрибутованих дослідниками як автентичні твори полтавських килимарних майстерень кінця ХVІІІ – першої пол. ХІХ ст. Здійснена спроба верифікації інформації щодо полтавських килимів означеного періоду, виконаних у східній стилістиці. Охарактеризовано джерела інспірації окресленої групи килимів з урахуванням сучасних даних щодо світових мистецьких центрів килимарства та художніх особливостей їхньої продукції. Проаналізовано художні смаки населення Полтавщини кінця ХVІІІ – першої пол. ХІХ ст., встановлено вимоги місцевих споживачів до стилізованої орієнтально орієнтованої килимової продукції, виконаної зі знанням азійських першовзріців. Прослідковано зв'язок творчості місцевих художників із високохудожніми іранською, афганською, пакистанською, турецькою, азербайджанською, французькою традиціями виготовлення килимів.

Ключові слова: полтавський килим, Україна, ХVІІІ–ХІХ століття, джерела інспірацій.

Актуальність теми. В історії українського декоративно-ужиткового мистецтва останнім часом з'являється можливість співставити розпорошені рідкісні артефакти з вітчизняних колекцій музеїв, які у сукупності надають інформацію про художні прерогативи наших земель попередніх століть, а саме – періоду від утвердження староукраїнської культури доби Гетьманщини до віку Т. Шевченка, коли завершувалося самоусвідомлення українців як нації.

Аналіз останніх публікацій. У цьому зв'язку осібно стоїть окрема галузь науки, яку умовно можна назвати орієнтальним або сходознавчим мистецтвознавством, котра в Україні майже не представлена, оскільки бракує відповідних фахівців. Враховуючи таку особливість, на вітчизняному мистецькому просторі останнім часом з'являється низка публікацій з дуже сумнівним контентом, зокрема навіть у працях, які мали б від початку створення бути хрестоматійними. Адже відсутність

наукових опонентів подеколи породжує виголошення не зовсім верифікованих ідей, псевдонаукових припущень, хибних тверджень.

З-поміж останніх публікацій на задану тему варто виокремити статтю львівської дослідниці, кандидата мистецтвознавства, колишньої аспірантки Я. Запаса – Г. Когут під назвою «Серія килимів невідомої полтавської майстерні XVIII ст.», розміщену у вип. III Віснику Львівського університету (Серія мистецтвознавство) 2003 р. Так, згадана співробітниця Львівського університету ім. І. Франка, дослідивши чотири килими з трьох музейних колекцій, слушно вважає означені твори продукцією однієї майстерні у межах колишньої Полтавської губернії.

Однак, всі окреслені музейні предмети зі збірок Полтавського краєзнавчого музею (№№ ТК-3162 та ТК-3354), Національного музею історії України (№ Т-6207), Національного музею українського народного декоративного мистецтва (№ КТ-77) атрибує як вироби другої пол. XVIII ст. [4; 172–179]. Хоча щонайменше щодо останньої колекції точно відомо, що твір датується XIX ст., а його аналоги з інших збірок, вочевидь, були виконані з ним в один часовий проміжок.

Друге твердження авторки про джерела інспірації даної групи килимів, наведене як у вказаному виданні, так і в окремому розділі другого тому «Історії декоративного мистецтва України», виданому Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України 2007 р., також не зовсім відповідає дійсності. Адже Г. Когут наполягає, що вище вказані артефакти мають безпосереднє відношення до ушакських турецьких килимів та апелюють до ромбовидних композицій «герати» [3; 143–154].

Однак, при уважному розгляді групи означених виробів, стають помітними й інші орієнтальні та західні впливи. Так, у розвідці доктора мистецтвознавства, проф. Київського університету ім. Б. Грінченка О. Школьної «Східні мотиви в килимарстві Полтавщини XVIII–XIX століть», що вийшла друком у вигляді тез доповідей Міжнародної наукової конференції «XXI Сходознавчі читання А. Кримського» 2017 р. в Інституті Сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України, наводиться думка про вплив на означену групу виробів полтавської килимарської майстерні афгансько-пакистанської продукції. Зокрема, центру Біджар та орнаментики Чубі Зіглер [7; 52–53].

Враховуючи вищевикладене, *мета статті* – окреслити сутність джерел інспірацій творчості майстрів килимарства невідомої майстерні з Полтавської губернії, уточнити атрибуцію групи означених творів та їх датування.

Методологія дослідження полягає у поєднанні компаративного методу для виявлення історико-порівняльних паралелей щодо килимів Полтавщини означеного типу, методу мистецтвознавчого аналізу згаданих, а також нововиявлених, дотичних до вище згаданих артефактів; крос-культурного, історико-хронологічного і методу типології, необхідних для розкриття специфіки художніх рішень митців окресленої майстерні на тлі розвитку вітчизняного килимарства кінця XVIII–XIX ст.

Виклад основного тексту дослідження. Протягом XVII–XVIII ст. на теренах сучасної України відбувалося становлення мистецтва килимарства. У той період мали місце епізодичні виготовлення окремих виробів, що можна вважати експериментальними. Так, при монастирських майстернях, поруч із гаптуванням, майстрині намагалися виконувати окремі крупно-форматні текстильні вироби для потреб кліру, громади, певних сановних замовників. Деякі експерименти з ткацтвом відбувались й у персіярнях, що зазначали літописці доби бароко, де поруч із виготовленням кунтушевих поясів, побічним сегментом продукції часто ставали коберці [5]. В поміщицьких тапісярнях (тапіссеріях) цього ж періоду часу виконувалися не лише модні безворсові гобелени на французький манер із сюжетним декором, а й килими з геральдичними мотивами, надзвичайно затребувані у польській шляхетській верхівці.

Відомо, зокрема, про один такий виріб, виконаний на Полтавщині до 1724 р., за замальовками В. Кричевського. Цей твір із гербом П. Полуботка, на жаль, втрачений. Однак наявність його зображення свідчить про творчі взаємини з майстрами художнього текстилю країн, у яких килимарство до доби бароко вже набуло рис сталого виробництва.

Початком XVIII ст. (?) також датується полтавський килим гетьмана Д. Апостола зі збірки Національного музею історії України (інв. № Т-235) із бароковим квітковим візерунком, який і досі застосовується у решетилівських килимах. Його декор можна віднести до групи панських та монастирських килимів із розкидними квітами доби Гетьманщини, здебільшого із сірим та чорним тлом, наявним у полтавських музейних колекціях краєзнавчого музею та картинної галереї (художнього музею).

Наступною за часом виготовлення можна вважати групу килимів із рослинним декором і картушем медальйонного типу всередині, які у полтавських колекціях датовані кінцем XVIII – поч. XIX ст. Проте, предмети полтавського виробництва з аналогічним декором, наявні у збірці Національного музею українського народного декоративного мистецтва, за техніко-технологічними та художньо-образними ознаками атрибуція уточнена експертами до хронологічних меж XIX ст. Проте, Г. Когут, вочевидь, на цю

обставину не зауважила, оскільки посилалася на розвідки інших учених. Зокрема, співробітника НМІУ О. Іванової, котра опублікувала один із вище перелічених творів [1; 11].

З-поміж творів, які за різними першоджерелами вважали бароковими, частина виконана з вовни у рахівній, дещо геометризованій техніці (такі предмети часто доповнені орнаментальною каймою по периметру), частина – в техніці кругляння. При цьому, в більшості випадків місцем походження зазначена Полтавщина без чітких вказівок на конкретні майстерні чи майстринь. Щодо місць виявлення ранніх килимів Полтавщини, то це, насамперед, Кременчуцький, Миргородський, Лубенський, Лохвицький повіти, але текстильні вироби майже не мають клейм та монограм майстрів, що значно ускладнює атрибуцію і не дозволяє чіткіше уточнити місце походження виробів.

В основному в експертизі таких предметів прийнято спиратись на візуальні ознаки кольору, рисунку, стилістики, а також аналіз ужитих технік і технології виконання. У зв'язку з цим слід зазначити, що, зазвичай, квіткові мотиви ранніх килимів регіону тримаються на галузках, інколи зібрані в асиметричні бутоньєрки-пучки. Але подібні принципи виконання мали тяглість на Полтавщині впродовж усього XIX ст. Однак, твердження Г. Когут, що «художньо-стилістичні особливості орнаментики цих килимів дозволяють датувати їх другою половиною XVIII ст.» [4; 172].

Зрозуміло, що вказана авторкою на шпальтах статті інформація про «дослідчу дотацію» від «Програми дослідження Східної України імені Михайла та Дарії Ковальських» на реалізацію проекту «Опрацювання збірок давніх українських килимів XVIII ст. у музеях Західної України» [4; 172], можливо, не дозволяла їй припустити розширення датування вказаної групи виробів. Але уточнюючи датування предметів із різних музеїв наукова етика передбачає й окреслення їх періодизації за первинною документацією, хоча допускаються будь-які авторські гіпотези.

Відносно ймовірності виготовлення даних килимів із картушами у першій пол. XIX ст., Г. Когут наголошує про домінування в той час в орнаментичній вітчизняних килимових виробів мотивів вінку, введеного в систему декору ще наприкінці XVIII ст. А в другій половині означеного століття на думку авторки випуск подібних творів виключався у зв'язку із заміною природних барвників штучними [4; 177]. Проте, принагідно варто зауважити, що майстрам народного мистецтва притаманна любов до елементів декору, що у певний час стали традиційними, й милують око якимись диковинними поєднаннями (приміром, як огірки чи баклажани на гілках кушів у творчості М. Тимченко).

А рококово-барокові мотиви, дійсно наявні в стилістиці означеної групи виробів, не перетравлені класицизмом, ампіром, історизмом і модерном, лишилися лейтмотивом полтавської орнаментики текстилю і кераміки протягом наступних двох століть, і домінують у них і досі. Тобто твердження про генетичний зв'язок килимів Полтавщини з картушами тільки з добою XVIII ст., є, як мінімум, неточним, й навіть, дещо невідповідним дійсності.

Варто зазначити, що Г. Когут не вдалося у повній мірі досягнути походження згаданої групи виробів, а також джерел інспірацій предметів, оскільки на момент написання даної роботи були відсутні змістовні першоджерела з історії світового килимарства, а не лише перського і турецького, більш знаних в Україні. Однак, брак фахівців зі сходознавства в окресленій царині, призвів до поглиблення гіпотез цього автора на шпальтах другого тому Історії декоративного мистецтва України [3; 143–154].

Так, на с. 151 означеного видання, присвяченого мистецтву XVII–XVIII століть, Г. Когут ще раз навела інформацію про 4 вище окреслені килими з медальйонами- картушами зі збірок ПКМ (інв. №№ ТК-3162, ТК-3354), НМІУ (інв. № Т-6207) та НМУНДМ (інв. № КТ-77), додавши їх розміри: 46x248 см, 153x 256 см, 147x270 см та 186x274 см. Вкотре авторка наголосила на своїй атрибуції щодо означеної групи виробів, датуючи їх другою пол. XVIII ст., а також згадала про більш пізню репліку 1948 р. творів цієї серії – килим, витканий артіллю «8 Березня» з с. Дігтярі на Чернігівщині [4; 151].

Однак, при ретельному вивченні першоджерел із полтавських і київських музеїв, виявилось, що окресленого типу килимів невідомої полтавської майстерні зберіглося значно більше. При уважному дослідженні вдалося виявити майже десять предметів цієї групи. Окрім наведених вище, оприлюднених О. Івановою [2] та Г. Когут, у збірці Полтавського краєзнавчого музею віднайдено твір під інв. № ТК-6172, Полтавського художнього музею, що кілька разів змінював назву, 3 експонати (інв. №№ ТК-141, ТК-185, ТК-198). Всі вони несуть ознаки стилізації орнаментики східної генези. Проте, не можна говорити тільки про їх зв'язок із мотивом «гераті» та ушакськими килимами Туреччини, на чому наголошувала Г. Когут.

При ретельному аналізі першоелементів даних виробів, впадає у вічі композиційна та колористична близькість цих виробів орнаментичній Чубі Зіглер та, насамперед, Біджар афгансько-пакистанського типу. Зокрема, при порівнянні рисунку заокруглених квіткових мотивів із загостреними кінчиками з обох боків. Останні суттєво нагадують візерунки золотного оксамиту й парчевих тканин із Туреччини та Персії, що набули поширення в італійському мистецтві ренесансу-бароко.

Крім того, привертають увагу мотиви зірчастих квіток з обрамлення виробів, що ритмічно прочерговані з бігунцем кайми картуша, схожого на медальйони творів французького Обюссону. Але загальний стрій центральної частини творів із шістьма флоральними мотивами, у першу чергу, відсилає до орієнтальних прообразів афгансько-пакистанської генези (Чубі – Пешавар), що є головними прикладами для означених килимів та джерелами інспірацій [7].

Місця походження (зберігання) окремих із вказаних творів на початок ХХ ст., коли здійснювалися численні етнографічні експедиції й відбувся збір матеріалів, зазначені. Так, це чотири твори, датовані ХVІІІ ст. Три з них зі збірки ПКМ, із Котельвецького повіту; Кременчука; з Успенської церкви с. Білики Кобеляцького повіту; один – із ПХМ із с. Більці Миргородського повіту Полтавської губернії (вовна, кругляння).

Один експонат із НМІУ без вказівки на місце походження датований ХVІІІ – поч. ХІХ ст. [Когут, Стаття с. 175]. Один предмет із бежевим візерунком на блакитному тлі, датований кінцем ХVІІІ – поч. ХІХ ст. (?) із с. Білики Кобеляцького повіту (вовна, кругляння). Ще один твір із колекції ПХМ, датований кінцем ХVІІІ – поч. ХІХ ст. (?), із невідомого центру Полтавщини (вовна, рахівна) також із бежевим візерунком на синьому тлі із втратами. Один килим із НМУНДМ атрибутований як виріб ХІХ ст. [6], хоча в Г. Когут чомусь він став виробом ХVІІІ ст. [4; 175].

Основним тоном тла більшості зі згаданих експонатів є блакитний або синій, червоний домінує в предметах із НМІУ та НМУНДМ. Цілком імовірно, що народні майстри, як вічні експериментатори, з часом у більш пізніх повторях відомої композиції почали вживати замість звичних спокійних кольорів першовзріців більш «модні» та «зрозумілі» для мажорного колориту селянських домівок, адже «монастирський» взірець мав більш «спокійний» і лагідний основний колір. І навряд чи в церкві б застосовували вироби з яскраво-червоних ниток, що більше притаманне для хатнього вжитку селян. Цебто, вочевидь, з часом, змінилася функція таких килимів: із монастирських і панських вони стали хатніми.

При цьому жоден із виробів не походить із міфічного «Кобельницького» повіту, вказаного Г. Когут [4; 177]. Адже частина творів віднайдена в районі м. Кобеляки, інші – Котельва, що є на адміністративно-територіальній мапі Полтавщини. Натомість неправильно прочитані, вони були «схрещені» Г. Когут в єдиний неіснуючий населений пункт.

Вірогідно, скіфо-перський «сарматський» міф, що був модний від доби бароко в українському суспільстві, досить тривалий час «підігривав» моду на заморські цікавинки, якими намагалися прикрашати свої будівлі наші співвітчизники до середини ХІХ ст.

Висновки. Отже, розглянувши групу килимів, виготовлених у невідомій майстерні на Полтавщині, варто конкретизувати їх чисельність (майже 10 разом із пізнішими репліками) та датування, що окреслюється кінцем ХVІІІ – першою пол. ХІХ ст. Щодо джерел інспірацій означених творів, які нині зберігаються в колекціях ПКМ, ПХМ, НМІУ та НМУНДМ, варто наголосити на їх спорідненості, насамперед, з орнаментикою Чубі Зіглер та Біджар афгансько-пакистанського типу. Щодо функції означених творів можна говорити про них як про монастирські, панські та народні, виходячи з місць зберігання та експлуатації, занотованих збирачами початку ХХ ст., а також з огляду на колорит більш пізніх за часом виробів. Багатство стилізацій квітів, «заморські» візерунки ліній, що їх поєднують у картушах-медальйонах, свідчать про орієнтальні уподобання населення Полтавщини кінця ХVІІІ – першої пол. ХІХ ст., що пов'язане з ментальними всіями тодішніх українців до скіфо-перської генетики, які спиралися на так званий «сарматський» міф.

Перспективи подальших досліджень варто пов'язувати з вивченням килимарських майстерень Полтавщини доби ХVІІІ–ХІХ ст. за архівними джерелами, що могло б дати уявлення про сутність і конкретне місцезнаходження означеного виробництва на мапі регіону, а також імена конкретних митців та їх особливості праці.

Список використаної літератури

1. *Іванова О.* Килими ХVІІІ–ХІХ ст. *Народне мистецтво*. 2000. № 1–2. С. 10–12.
2. *Іванова О.* Українські килими ХVІІІ – поч. ХХ ст. в збірці НМІУ. *Тези доповідей між нар. наук.-практ. конф. «Український килим: генеза, іконографія, стилістика»* (Київ, 10–11.04.1998 р.). Київ, 1998. С. 31–32.
3. *Когут Г.* Килимарство. *Історія декоративного мистецтва України в 5-ти т. / під заг. ред. Г. Скрипник. Т. 2: Мистецтво ХVІІ–ХVІІІ століть*. Київ : Наук. думка, 2007. С. 143–154.
4. *Когут Г.* Серія килимів невідомої полтавської майстерні ХVІІІ ст. *Вісник Львів. ун-ту. Серія: мистецтвознавство*, 2003. Вип. 3. С. 172–179.
5. *Школьна О.* Великосвітські мануфактури князів Радзивіллів ХVІІІ–ХІХ століть на теренах Східної Європи. Київ : Ліра-К, 2018. 192 с. : іл.
6. *Школьна О.* Проблеми збереження та розвитку в Україні традицій килимового мистецтва. Київ, 1 лют. 2002 р. *Архів О. Школьної*.

7. **Школьна О.** Східні мотиви в килимарстві Полтавщини XVIII–XIX століть. *Тези доповідей Міжнар. наук. конф. «XXI Сходознавчі читання А. Кримського»*, Київ, 17.11.2017–18.11.2017 р., НАН України, Ін-т Сходознавства ім. А. Ю. Кримського. Київ, 2017. С. 52–53.

References

1. **Ivanova O. (2000).** Klymy XVIII–XIX st. [Carpets of the XVIII–XIX centuries]. *Narodne mistetstvo*. №1–2. S. 10–12.
2. **Ivanova O. (1998).** Ukrayinski kilimi XVIII – poch. XX st. v zbirtsi NMIU [Ukrainian carpets XVIII – beginning Twentieth century in the collection of the National Museum of Ukrainian History]. *Tezi dopovidey mizhnarodnoyi naukovopraktichnoyi konferentsiyi «Ukrayinskiy kilim: geneza, ikonografiya, stilistika»* (Kyiv, 10–11.04.1998 r.). Kyiv. S. 31–32.
3. **Kogut G. (2007).** Kilimarstvo [Carpet weaving]. *Istoriya dekorativnogo mistetstva Ukrayini v 5-ti t. / pid zag. Red. G. Skripnik. T. 2: Mistetstvo XVII–XVIII stolst.* Kyiv : Naukova dumka. S. 143–154.
4. **Kogut G. (2003).** Seriya kilimiv nevidomoyi poltavskoyi maysterni XVIII st. [A series of carpets of the unknown Poltava workshop of the eighteenth century]. *Visnik Lvsivskogo universitetu. Seriya: mistetstvoznavstvo*. Lviv. Vyp. 3. S. 172–179.
5. **Shkolna O. (2018).** Velikosvitski manufakturny knyaziv Radzivilliv XVIII–XIX stolit na terenah Shidnoyi Evropy [*Great Manufactories of the Princes of the Radziwills of the 18th-19th Centuries in the Territories of Eastern Europe*]. Kyiv : Lira-K. 192 s. : il.
6. **Shkolna O. (2002).** Problemi zberezheniya ta rozvitku v Ukrayini traditsiy kilimovogo mistetstva. Kyiv, 1 lyutogo 2002 r. [Problems of preservation and development of carpet art traditions in Ukraine]. *Arhiv O. Shkolnoyi*.
7. **Shkolna O. (2017).** Shidni motivi v kilimarstvi Poltavshchyny XVIII–XIX stolit. *Tezi dopovidey Mizhnar. nauk. konf. «XXI Shodознавчі читання А. Кримського»*, Київ, 17.11.2017 – 18.11.2017 р., НАН України, Інститут Шодознавства Ім. А. Ю. Кримського. Київ. С. 52–53.

ИСТОЧНИКИ ИНСПИРАЦИЙ КОВРОТКАЧЕСТВА ПОЛТАВЩИНЫ КОНЦА XVIII–XIX ВЕКОВ

Харковина Евгения Григорьевна – аспірантка, Київський національний університет культури та мистецтв, г. Київ

Стаття посвячена особливостям искусства ковроткачества Полтавщины за артефактами, хранящимися в коллекциях государственных музеев Украины. Рассмотрены разновидности ранних изделий, атрибутированных исследователями как автентичные произведения полтавских ковроткаческих мастерских конца XVIII – первой пол. XIX веков. Осуществлена попытка верификации информации о полтавских коврах указанного периода, выполненных в восточной стилистике. Охарактеризованы источники инспираций очерченной группы ковров с учётом современных данных о мировых художественных центрах ковроделия и художественных особенностях их продукции. Проанализированы художественные вкусы населения Полтавщины конца XVIII – первой пол. XIX веков, выяснены требования местных потребителей к стилизованной ориентально ориентированной ковровой продукции, выполненной со знанием азиатских первообразов. Прослежены связи творчества местных мастеров с высокохудожественными иранской, афганской, пакистанской, турецкой, азербайджанской, французской традициями изготовления ковров.

Ключевые слова: полтавский ковер, Украина, XVIII–XIX века, источники инспираций.

SOURCES OF CARPETING OF POLTAVA REGION AT THE END OF THE XVIII – XIX CENTURIES

Kharkovyna Yevhenyya – Postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article is devoted to the peculiarities of the art of carpeting of Poltava region by individual artifacts, which are now stored in the collections of the state museums of Ukraine. The main varieties of the earliest articles, attributed by researchers as authentic works of Poltava carpet workshops of the late 18th – first half of the 19th centuries, are considered. An attempt was made to verify information about Poltava rugs of a certain period, made in oriental style. The sources of inspiration of the outlined group of carpets are characterized, taking into account the modern data on the world art centers of carpet making and artistic peculiarities of their production. The artistic tastes of the population of Poltava region at the end of the 18th – the first half of the 19th centuries are analyzed, the requirements of local consumers for stylized orientated carpet products made with the knowledge of Asian first-handers are established. The connection of the work of local artists with highly artistic Iranian, Afghan, Pakistani, Turkish, Azerbaijani, and French carpet traditions has been traced.

Key words: Poltava carpet, Ukraine, 18th–19th centuries, sources of inspiration.

UDC 745.52 (477)

SOURCES OF CARPETING OF POLTAVA REGION AT THE END OF THE 18TH-19TH CENTURIES

Kharkovyna Yevhenyya – Postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article to outline the essence of the sources of inspiration of the creativity of the masters of the carpet industry of an unknown workshop in Poltava province, to specify the attribution of a group of these works and their dating.

The methodology of the research is to combine a comparative method for revealing historical and comparative parallels with respect to the carpets of the Poltava region of a certain type, a method of art analysis of the mentioned, as well as newly discovered, tangent to the above mentioned artifacts; of cross-cultural, historical-chronological and typology method, necessary for revealing the specifics of artistic decisions of the artists of the outlined workshop against the background of the development of national carpet making at the end of XVIII–XIX centuries.

Result. The article is devoted to the peculiarities of the art of carpeting of Poltava region by individual artifacts, which are now stored in the collections of the state museums of Ukraine. The main varieties of the earliest articles, attributed by researchers as authentic works of Poltava carpet workshops of the late 18th – first half of the 19th centuries, are considered. An attempt was made to verify information about Poltava rugs of a certain period, made in oriental style. The sources of inspiration of the outlined group of carpets are characterized, taking into account the modern data on the world art centers of carpet making and artistic peculiarities of their production. The artistic tastes of the population of Poltava region at the end of the 18th – the first half of the 19th centuries are analyzed, the requirements of local consumers for stylized orientated carpet products made with the knowledge of Asian first-handers are established. The connection of the work of local artists with highly artistic Iranian, Afghan, Pakistani, Turkish, Azerbaijani, and French carpet traditions has been traced.

Scientific novelty is to identify the sources of inspiration of the carpets of the unknown Poltava workshop of the late eighteenth – first half of the nineteenth centuries, clarification of their dating, function.

Practical meaning is to specify the number of works of the specified Poltava workshop, stored in the collections of Poltava and Kiev, identification of their origin in the region according to the administrative-territorial division.

Key words: Poltava carpet, Ukraine, 18th–19th centuries, sources of inspiration.

Надійшла до редакції 4.08.2019 р.

УДК 78.081:7.01(477)

ПОЛІМОДАЛЬНІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКИХ АНСАМБЛІСТІВ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

Кравченко Анастасія Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0001-6706-7937
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.198
anastasiia.art@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін та ключових мистецьких течій і технологій постсучасної доби. Розглянуті теоретичні питання артистичної поліmodalності у світлі теорії музичної інтермедіальності та визначені семіотико-комунікативні модули сучасного ансамблево-виконавського мовлення, що окреслюють новий ступінь універсалізму в музично-виконавському мистецтві. За результатами дослідження творчої практики камерно-інструментальних колективів України кінця ХХ – поч. ХХІ ст. доведено, що поліmodalність виконавських якостей закладає основи нової естетично-герменевтичної концепції ансамблевого виконавства в семіологічному контексті постмодернізму.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, ансамблеве виконавство, інтермедіальність в музиці, виконавська поліmodalність, ансамблева комунікація, семіотико-комунікативний модуль.

Постановка проблеми. На перетині ХХ–ХХІ ст. спостерігаємо розширення естетичного та соціокультурного простору побутування камерно-інструментальних форм ансамблевого виконавства України. Зокрема, значному коригуванню піддається поняття виконавсько-інтерпретаторського універсалізму, що виходить за межі його традиційного розуміння як здатності музиканта оперувати виконавськими стилями різних культурно-історичних епох та вільно володіти технікою гри на сучасних і старовинних інструментах. Сьогодні, у ході трансформації семіотичної парадигми музичної культури перед виконавцями-ансамблістами висувуються додаткові комунікативно-рольові вимоги, а саме артистичної поліmodalності, що окреслює новий рівень універсалізму в музично-виконавському мистецтві. В цьому зв'язку, увиразнення основних тенденцій естетики і семіології ансамблевого виконавства в контексті мовно-інтонаційних видозмін та ключових мистецьких течій і технологій постсучасної музики є актуальним завданням для мистецтвознавства.

Останні дослідження та публікації. Зазначимо, що питання виконавсько-артистичного мовлення, зокрема у його позамузичному конфігуративному оформленні, досліджувалось у дисертаційних та монографічних працях таких українських музикознавців як І. Єргієв та Б. Сюта. Названі дослідники заклали ґрунтовні основи розуміння психофізіологічної парадигми сучасного універсуму виконавсько-артистичної творчості та загальної концепції парамузикології як новітнього напрямку музикознавства, відповідно. До того ж, осягнення кінесичних проявів виконавської техніки на матеріалі зарубіжної та вітчизняної камерно-інструментальної музики різних історичних періодів здійснено Ю. Щербаковим.

Водночас, маємо зазначити, що дослідження проблематики полімодальності виконавських якостей у контексті інтермедіальної теорії в музиці досі не отримало свого висвітлення, зокрема, і на матеріалі камерно-інструментальної творчості українських ансамблів. Хоча мультимодальні студії в семіотиці мистецтва є досить перспективним напрямом, що активно розробляється представниками західних наукових шкіл (Гюнтер Кресс, Тео ван Лейвен та ін.). Тож, згідно з вищезазначеним обґрунтування сучасних естетико-герменевтичних аспектів семіології виконавського камерно-інструментального мистецтва України потребує поглибленого розгляду.

Мета статті полягає у дослідженні семіотико-комунікативних модусів сучасного ансамблево-виконавського мовлення на матеріалах з творчої практики камерно-інструментальних колективів України кінця XX – поч. XXI ст.

Виклад матеріалу дослідження. Наприкінці XX – поч. XXI ст. із розширенням техніко-конструктивних і художньо-виражальних можливостей музики повсякчас спостерігаємо «вихід» за її мовно-знакові межі у інтермедіальний (інтерсеміотичний) простір полілогу мистецтв, що значно впливає на характер музично-виконавської комунікації. Інтермедіальна взаємодія музики, театру, балет-пластики, живопису, відео-арту тощо веде до актуалізації нових інтеракціональних культурно-мистецьких контекстів. Сценічна затребуваність подібних творів із поліфункціональною семіотикою дозволяє науковцям висловлювати думку, що сьогоdnішній постмодерний період можна також вважати «пост-медіальним», тобто таким, де ідеї медіації домінують, як пише Жан-Марк Л. Лару [3].

Згідно з цим, інтермедіальні процеси в музиці розглядаються не тільки з точки зору явища концептуально-сислової «ремедіації» (за Дж. Д. Болтером та Р. Груснім), яка описує процеси «запозичення» програмно-змістових концепцій з одних медіа (сюжетів, персонажів, образів, окремих драматургічних ліній) та їх, нерідко, багаторазові екфрастичні «перепрофілювання», «відновлення» або переінтерпретації в «тілі» інших [2, 45–46]. Паралельно йдеться і про семіотичний ракурс упредметнення кодомовних зв'язків різновидових художніх знакових систем (в окремих випадках і нехудожніх також). Оскільки, інтерсеміотичний смисловий зв'язок музичного тексту зі своєю екстрамузичною частиною, зазвичай, підкреслюється й у мовно-виражальний спосіб. А саме, шляхом взаємодії (поєднання, транскодування, перекодування) різновидових семіотичних структур за допомоги відповідних прийомів медіального синтезу, транспозиції та синергії (про які детально йшлося у наших попередніх дослідженнях).

Тож, із семіотичної точки зору, застосування інтермедіальної стратегії в композиторській творчості передбачає приєднання або «вкладення» до музично-семіотичного ряду іншомовної кодової інформації, здатної доповнювати, трансформувати і навіть специфічно перекодувати мову музичного мистецтва. Безумовно, це створює особливі прецеденти для виконавства, у т. ч. камерно-інструментального. Перед музикантами постають проблеми розуміння конструктивного та смислового аспектів системно-структурної організації семіотики музичної інформації (особливо тієї, що не має історичного виконавсько-інтерпретаторського еталону) та, відповідно, пошуку шляхів розв'язання питань артистично-технологічного та культур-герменевтичного характеру.

Насамперед, у музично-виконавському процесі висувається питання адекватного прочитання сучасної нотної графіки, оскільки інтермедіальна стратегія композиторської творчості значно впливає на характер еволюції нотації як семіотичної системи та її традиційних функцій, а саме фіксує, комунікативної та естетичної (за О. Дубінець). Спостерігаємо розвій авторської фантазії у введенні розмаїтих конфігурацій нотно-графічного та художньо-естетичного оформлення музичних рукописів, які фактично є графічно-образним вираженням взаємодії семіотики різних медіа у нотних текстах.

Йдеться про винахід нових знаків та методів нотації, що у т. ч. включає розмаїті способи графічного запису алеаторики, а саме: стохастичної (на основі математичних графіків), пропорційної (орієнтація на часові та візуально-графічні пропорції довжини звуків у межах умовних тактів – «рядків-систем»), зонної (вільний вибір параметрів звуку в межах чітко визначених зон, що окреслені квадратами або прямокутниками), табличної (горизонтальний рядок таблиці є часовою координатою, вертикаль – звуковою), нотації у стилі «mobile» (складання музичних фрагментів за принципом мозаїки), графічної (суміщення традиційного нотного запису та художньої графіки – т. зв. «музика для ока») та вербальної нотації («інструктуючий» / «асоціативний» типи, які часто використовуються при створенні хеппенінгів) [1].

Перелічені методи сучасної нотації, поряд із широким використанням усіляких графічно-живописних елементів (позначок, малюнків, абстракцій, символів, емблем) та іншими неуніфікованими авторськими способами фіксації музики, потребують ретельного виконавського дешифрування. І хоча композитори, зазвичай, супроводжують свої тексти розлогіми інструкціями, але за нестачі відповідного рівня досвіду цей процес може створювати значні перепони для музикантів-ансамблів. Як знаємо з пересічної консерваторської освітньо-навчальної практики

виконавське опанування композицій з деякими елементами сучасної нотації, зазвичай, обмежується творчістю європейських модерністів початку ХХ століття (неокласицизм, неоромантизм) або кітчевими п'єсами з українського авангарду 1960–70-х років.

Відтак, на сьогоднішній день, коли майже кожний композитор презентує власну систему нотного запису, стала вельми типовою музично-виконавська ситуація, «коли при прочитанні тієї самої недетермінованої партитури може виникати абсолютно різна музика» [1; 155]. Зокрема, йдеться про можливе домішування до первинного авторського задуму деяких суттєвих викривлень, що не пов'язані з природнім плином музично-виконавського процесу, за якого у момент звукової інтерпретації тексту відбувається немовби додавання до композиторської ще однієї творчої волі – виконавської (а, відповідно, і значної частки суб'єктивності).

Водночас, крім проблеми вичерпно точного осягнення закодованих у сучасній нотній графіці значень, подібній варіабельності тлумачень семіотики музичної інформації сприяє і ряд інших факторів. Приміром, стає у нагоді гранична насиченість музичних текстів алеаторичними епізодами, що наділяють виконавців абсолютною імпровізаційною свободою, а також, найголовніше, дається взнаки відсутність історично сталих жанрово-стильових інтерпретаторських еталонів презентації постмодерної музики – своєрідних взірців, на які можна орієнтуватися сучасним виконавцям, зокрема, і в техніко-стилістичному відношенні.

Оскільки натепер музично-виконавське мовлення не є керованим жодними попередньо напрацьованими стилістичними нормами, нерідко, питання забезпечення максимально об'єктивного відтворення авторського тексту вирішується завдяки щільній композиторсько-виконавській комунікації, особливо щодо підготовки прем'єрних (найчастіше фестивальних) показів композицій. Такі мистецькі тандеми надають можливість актуалізувати композиторські задуми та скоординувати обопільні наміри у єдиній інтерпретаційно-виконавській версії, таким чином, створивши її показово-ідеальний, в плані узгодженості, зразок. Окрім концептуально-змістового аспекту тут, зазвичай, піддаються всесторонньому обговоренню основні структурно-технологічні «вузли». Зокрема, уточнюється характер виконання інноваційних прийомів звуковидобування, що виходять за межі знайомих більшості музикантів музично-мовленнєвих комплексів та відомих форм їх запису.

Разом із тим, повертаючись до інтермедіального підґрунтя поезики художньо-музичної свідомості, важливо зазначити, що у ході виконавського студіювання окремих ансамблевих композицій, нерідко, спостерігається поява синестетичних ефектів. А саме, виникнення у музикантів комплексних світомоделюючих, звукообразних асоціацій – як слухового, так і візуального характеру. Відтак, розуміння структурно-композиційних та інформаційно-художніх аспектів інтермедіальної стратегії композиторської творчості дозволяє не тільки усвідомити засадничі принципи моделювання сучасних камерно-інструментальних творів, але й відповісти на питання, яким чином виконавці-інтерпретатори (та слідом за ними, відповідно, й реципієнти) починають вбачати у музиці риси філософічності, живописності, поетичності, театральності, кінематографічності, геометричної просторовості тощо. І найголовніше, надає можливість осягнути у якій практичний спосіб прийоми і функції інших медіа знаходять своє виконавське втілення у вимірах, зокрема і камерно-ансамблевої, творчості.

З одного боку, йдеться про внутрішній рівень «музичної буттєвості» (В. Суханцева), а саме сферу інтрамузичної виразності і конструктивності, що повсякчас піддається виконавському аналізу. За результатами останнього, виявляються ознаки супутнього введення у знакову і виражальну систему музики функцій і структуротворчих прийомів інших медіа. Зокрема, методів мозаїчно-монтажної, колажної, іконічної, алгоритмічної та інших технік компонування музичного тексту, що у процесі інтермедіального взаємообміну «мігрують» із нехудожніх практик та суміжних видів мистецтв (подібно до того як, наприклад, використання музичної техніки контрапункту, модуляції, варіацій, системи лейтмотивів збагачують художньо-літературний інструментарій). Окрім цього, у ході виконавської інтерпретації залучаються механізми артистичної імітації художньо-виражальних рис і функцій інших видів мистецтв, а саме відтворення просторової (пейзажно-плернерної, пластичної), риторичної експресії в музиці, що в історії та естетиці камерно-ансамблевого виконавства вже набути статус доволі типового явища.

З іншого боку, варто особливо наголосити на зовнішніх аспектах, що виходять за мовно-знакову систему музичного мистецтва, а відтак є осяжними для безпосереднього сприйняття не у віртуальній синестетично-асоціативній площині міжмистецьких кореляцій, а у реальній виконавській ситуації відтворення текстів або семіотичних фрагментів музичного та позамузичного походження. На сучасному етапі інтермедіальна стратегія композиторської творчості обумовлює появу розмаїття т. зв. «нових інтермедіумів» (Є. Шрьотер) – за нашими міркуваннями, гібридних різновидів жанрів нетеатральної музики, до яких можна зарахувати переважну більшість ансамблевих творів

перформативної, мистецько-медійної спрямованості. У музичних перформансах, інструментальному театрі, хеппенінгах, якнайширше презентованих у сучасній арт-практиці, повсякчас спостерігаємо накладання різних семіотичних рядів (музичного, вербального, візуального, пластично-хореографічного тощо). Відтак, утворена композитором, завдяки суміщенню семіотичних кодів, стилістичних прийомів та художньо-виражальних можливостей медіа різновидової природи, мультисеміотична комбінація складає художньо-естетичну і структурну цілісність нової якості.

За умов такого інтермедіального розширення мистецької реальності слідом трансформується і естетика ансамблевого виконавства. Сьогодні артисту вже недостатньо володіти різними історичними стилями і техніками музикування – мати виконавський хист до створення вірцевих автентичних інтерпретаційних версій творів минулих епох або мати здатність вільно «переключатися» з однієї стилістичної манери виконання на іншу, втілюючи композиції з елементами полістилістики. Також, на разі замало бути мультиінструменталістом, приміром, рівноцінно володіти різними інструментами з клавішної групи (клавесином / органом / фортепіано / синтезатором) чи зі струнної групи (віолончеллю / віолою да гамба) тощо. Адже, у ситуації зовнішнього приєднання іншovidових мовних структур, «анексованих» зі словника різних видів мистецтв, існує потреба в універсалізмі виконавських якостей зовсім іншого типу. На цій думці ми безпосередньо підійшли до проблематики полімодальності як необхідної виконавської здатності реалізації мультисенсорних образів, що створює нові виклики в сучасній виконавській практиці, у т.ч. і українських ансамблів.

Загалом, полімодальність (або мультимодальність, англ. «multimodality») є одним з основних понять теорії комунікації, семіотики і теорії інтермедіальності, що окреслює здатність індивідуума оперувати декількома модусами – семіотичними режимами або способами комунікації у процесах пізнання та смислотворення. Відтак мультимодальні наукові студії спрямовані на дослідження широкого спектру комбінацій вербальних і невербальних комунікативних модусів (лінгвістичного, аудіального, візуального, просторового, кінетичного), вивчення питань їх модальної сумісності / несумісності та відповідного перцептивного впливу, тобто, осягнення проблем практичної комунікації, зокрема, і в культурно-мистецькому світі сучасних інтермедіумів [5].

Безумовно, у контексті семіології музичного мистецтва, художньо-музичної комунікації та парамузикознавства (Б. Сюта) поняття полімодальності виявляється напряму дотичним до проблем музично-виконавського характеру. Адже інтермедіальна стратегія текстотворення спричиняє появу таких композицій, де використання семіотичних ресурсів (засобів інформації) різних медіа, обумовлює необхідність застосування різних модусів (способів) їх виконавської реалізації (трансляції). Фактично, існування опусів із поліфункціональною семіотикою, якщо прямувати за роздумами Е. Уолрупа означає, що їх виконавська презентація з музичної події перетворюється на «мовну подію» [4; 353] або, навіть, багатомовну подію з точки зору сукупної кількості тих мовно-знакових комплексів, які складають її художньо-естетичну цілісність.

Так, у випадку використання зовнішнього джерела трансляції екстрамузичної інформації (приміром, того чи іншого художньо-візуального оформлення музичної композиції, що доповнює абстракції музичної палітри конкретними деталями) перед ансамблями постає подвійне завдання з координації власних виконавських дій не тільки у внутрішньо-ансамблевій, але й у зовнішньо-ансамблевій площині. Однак наявність додаткової мистецько-технологічної (наприклад, відео-демонстрації) або артистичної підтримки домінантної музичної лінії (у виконанні запрошених акторів, читців, мімів, танцівників тощо), хоча і потребує задіяння режисерсько-генеруючих якостей та певної драматургічно-рольової синхронізації, проте не вимагає від самих музикантів опанування додаткових прийомів з інтервидових модусів виконавської техніки. Оскільки, заплановані видовищні, театралізовані ефекти тут забезпечуються за допомогою незалежних ресурсів, що супроводжують музичну дію та суттєво не впливають на модифікацію музично-виконавських ансамблевих функцій і типових форм артистичної експресії музикантів-інструменталістів. Водночас, варто зазначити, що подібні мультисеміотичні композиції передбачають доволі тривалу попередню підготовку усього виконавського складу.

Приміром, згадаємо поліхудожній виконавський проект українського колективу Ukho Ensemble під назвою «String Theory: Ferneyhough, Finnisy, Xenakis, Huber, Mahnkopf» (Київ, арт-простір «Pivka», 23.12.2017 р.), що позиціонувався ансамблями як своєрідна «виставка звуку та виставка світла». Згідно задуму артистів до камерно-інструментальної програми було включено оригінальний світло-візуальний ряд, що спеціально створювався «Bлck box» задля синестетичного ефекту суміщення звукових та світлових хвиль. Унікальна відмінність цього проекту (у порівнянні з іншими подібними музичними «шоу» із застосуванням світло-динамічного дизайну) полягала у тому, що тут групою розробників застосовано принцип медіальної синергії, тобто кодування семіотичних структур одного медіа, засобами іншого.

Йдеться про камерно-інструментальну композицію М. Фіннісі «Above Earth's shadow» («Над тінню Землі») для скрипки і ансамблю (1985 р.), де саме партія скрипки стала за основу написання світлової «партії» стробоскопів. На нашу думку, таким неординарним конструктивно-смысловим рішенням із «перехрещення» струменів світла зі звуковими струменями струнної музики Ukho Ensemble воліли передати відчуття світло-музичної гармонії у піфагорійському розумінні ультракосмічних вібрацій небесних сфер. Відтак, цей інтермедіальний проект неначе алегорично доводить, що глибинна природа світлових та музичних обертонів має ідентичну природу.

Безумовно, подібними концептуальними мистецькими заходами виконавці, які сьогодні працюють у царині сучасної академічної музики, як ніколи раніше прагнуть привернути, захопити і, найголовніше, втримати увагу сучасної аудиторії. Оскільки художня свідомість, способи сприйняття інформації та естетичні смаки публіки значно модифікуються у тяжінні до яскравих, мультисенсорних, синестетичних образів-символів – лаконічних, але одночасно, висококонцентрованих за змістом. Відповідно, це впливає на трансформацію характеру художньо-мистецької комунікації і чим далі творча свідомість виходить у інтерсеміотичну зону програмно-тематичних, стилістичних і мовних проєкцій, тим більше виконавське мистецтво тяжіє до впровадження полімодальних форм артистичної техніки.

Так, якщо звернути увагу на інтермедіальні композиції іншого типу стає очевидним, що тут музикант-інструменталіст повинен не тільки узгоджувати свої виконавські дії з наявним зовнішньо-музичним супроводом, але й нерідко особисто ставати тим джерелом, що транслює екстрамузичну інформацію. Зокрема, йдеться про володіння елементами ораторського мистецтва, мелодекламації та співу, акторської майстерності, основами сценічного руху, прийомами скульптурування тіла та пантомімікою, вміння працювати з розмаїтим реквізитом тощо. Безумовно, це потребує наявності специфічних виконавських здібностей, своєрідного міжмистецького універсалізму, що передбачає як опанування окремих артистично-виконавських модусів різновидової природи, так і здатність до їх органічного поєднання у єдиному «модальному ансамблі» (Г. Кресс [5; 28]). Окрім додаткових вимог до виконавської пластичності таке суміщення музичного та екстрамузичного мовлення створює особливий комунікаційний «клімат». Оскільки за присутності навіть незначних елементів виконавської техніки неінструментальної природи піддаються суттєвому коригуванню нормативні технічні, виражальні, психоемоційні, комунікативно-рольові, естетико-мізансценічні, соціокультурні параметри ансамблево-ігрової взаємодії.

Серед прикладів, наведемо творчість відомого в Україні та поза її межами київського камерно-інструментального колективу Sed Contra Ensemble (художній керівник А. Мерхель), який нерідко виконує твори з елементами екстрамузичного мовлення. Зокрема, вельми цікавою стала прем'єра квінтету Р. Камерона-Вульфа «Contra-Dictions» у рамках презентації програми американської та української камерної музики ХХ–ХХІ століть під назвою «Паралелі. Парадигми. Парадокси» (Київ, Харків, 7/11 листопада, 2019 р.). Тут, музикантами Sed Contra була створена особлива, таємнича атмосфера цілковитого занурення в універсум звукомузичної творчості, оскільки виконання відбувалося у цілковитій темряві і тільки невеликі «плями» світла над попітрами ансамблістів ледь освітлювали їх силуети на сцені. В такій нетиповій комунікативній ситуації віолончеліст та піаніст раз-по-раз вельми артистично задіювали неінструментальні модуси квазі-диригентської мануальної техніки з притаманними їй широкими пластичними жестами, що у п'ятмі, підсвіченій блідим мерехтінням ліхтариків, справляли напрочуд видовищне враження.

Подібні прийоми «соматичного інтонування» (В. Колоней) в сучасній полімодальній лексичі ансамблістів часто отримують тотальне розширення, особливо, у випадках тлумачення фізичного тіла музиканта як окремого інструменту, володіння яким передбачає повноцінне залучення акторсько-театральних або хореографічних модусів виконавської техніки.

У цьому контексті згадаємо концертну програму «@Experience& ф'южн музикування нинішнього часу», презентована ансамблем «MusClub» (художній керівник – І. Тараненко) на ХХХ Міжнародному фестивалі «Kyiv Music Fest – 2019». Під час виконання експериментальної композиції «Білі картки», німецькому перкусіоністу Г. Зоммеру довелося особисто взяти на себе виконавську функцію головного перформера, розпочавши твір поза свого перкусійного приладдя у ролі своєрідного диригента-координатора. Його виконавська партія полягала у демонстрації білих паперових аркушів із замальовками певних умовних символів: геометричних фігур (приміром, кола), абстракцій (хвилясті лінії), знаків пунктуації (крапок) тощо, які решта ансамблістів мали інтерпретувати, «перекладаючи» на мову музики. Керування цією музичною виставою потребувало від Г. Зоммера включення мануальних та позамануальних тілесно-виражальних засобів, а саме модусів дансантиності, сценічного руху, акторської майстерності, що вкупі створювали враження інтермедіального перехрещення музичних та екстрамузичних знаково-символічних рядів.

Висновки. Тож, у підсумку зазначимо, що наприкінці XX – поч. XXI ст. інтермедіальна стратегія творення мультисеміотичних композицій висуває суттєві вимоги до розширення виконавсько-інтерпретаторського потенціалу музикантів-інструменталістів, що поступово виходить за інтрамузичні межі артистичної техніки та жестово-соматичної експресії у площину універсальної полімодальності виконавських якостей. У семиологічному контексті постмодернізму синергія техніко-виконавських модусів різновидової природи викликає комплексні трансформації художньо-музичної ансамблевої техніки, що окреслюють формування новітньої естетико-герменевтичної концепції в сучасній арт-практиці камерно-інструментального музикування.

Список использованной литературы

1. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : ГАМАЮН, 1999. 310 с.
2. *Bolter J. David, Grusin Richard.* Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.
3. *Larrue, Jean-Marc L.* The «In-between» of what? Intermedial perspectives on the concept of borders/boundaries. Digital Studies/le Champ Numérique. 08. Aug. 2016. DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33> (дата звернення: 29.10.2019).
4. *Wallrup, Eric.* Song as event: on intermediality and auditory. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. pp. 349–374.
5. *Kress, Gunther.* *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication.* London : Routledge, 2010. 212 p. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.06.013>

References

1. *Dubinets Ye.* Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii. Kiyev : GAMAYUN, 1999. 310 s.
2. *Bolter J. David, Grusin Richard.* Remediation: Understanding New Media. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology : First MIT Press paperback edition, 2000. 282 p.
3. *Larrue, Jean-Marc L.* The «In-between» of what? Intermedial perspectives on the concept of borders/boundaries. Digital Studies/le Champ Numérique. 08. Aug. 2016. DOI: <http://doi.org/10.16995/dscn.33> (дата звернення: 29.10.2019).
4. *Wallrup, Eric.* Song as event: on intermediately and auditory. The power of the In-Between: Intermediality as a tool for aesthetic analysis and critical reflection / Edited by Sonya Petersson, Christer Johansson, Magdalena Holger. Stockholm : Stockholm University Press, 2018. pp. 349–374.
5. *Kress, Gunther.* *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication.* London: Routledge, 2010. 212 p. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.06.013>

ПОЛИМОДАЛЬНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ УКРАИНСКИХ АНСАМБЛИСТОВ (КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ)

Кравченко Анастасия Игоревна – кандидат искусствоведения, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена исследованию основных тенденций эстетики и семиологии ансамблевого исполнительства в контексте интонационно-языковых видоизменений и ключевых художественных течений и технологий постсовременности. Рассмотрены теоретические вопросы артистической полимодальности в свете теории музыкальной интермедальности и определены семиотико-коммуникативные модусы современной ансамблево-исполнительской лексики как проявление новой степени универсализма в музыкально-исполнительском искусстве. Согласно результатам исследования творческой практики камерно-инструментальных коллективов Украины конца XX – начала XXI веков доказано, что полимодальность исполнительских качеств закладывает основы новой эстетико-герменевтической концепции ансамблевого исполнительства в семиологическом контексте постмодернизма.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, ансамблево-исполнительство, интермедальность в музыке, исполнительская полимодальность, ансамблевая коммуникация, семиотико-коммуникативный модус.

THE MULTIMODALITY OF THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN ENSEMBLE MUSICIANS (LATE XXth – EARLY XXIst CENTURIES)

Kravchenko Anastassa – Ph.D. in Arts, Associate professor, National Academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The article is devoted to the study of the main trends in aesthetics and semiology of ensemble performance in the context of intonational-language modifications and key artistic movements and technologies of postmodern time. Theoretical issues of artistic multimodality are examined in the light of the theory of musical intermediality and the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble-performing vocabulary are defined as a manifestation of a new degree of universalism in the performing art. According to the results of a study of the creative practice of chamber groups in Ukraine at the end of the XXth and beginning of the XXIst centuries, it was proved that the multimodality of performing qualities lays the foundation for a new aesthetic-hermeneutical concept of ensemble performance in the semiological context of postmodernism.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing multimodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

UDC 78.081:7.01(477)

**THE MULTIMODALITY OF THE PERFORMING PRACTICE OF UKRAINIAN ENSEMBLE MUSICIANS
(LATE XXth – EARLY XXIst CENTURIES)**

Kravchenko Anastasiia – Ph.D. in Arts, Associate professor,
National Academy of managerial staff of culture and arts, Kyiv

The aim. The purpose of the article is to study the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing vocabulary based on the materials from the creative practice of Ukrainian chamber ensembles of the late XX – early XXI centuries.

Research methodology. In this study the musicological, structural-semantic, semiotic, intermedial methods were used.

Results. At the end of the XXth and beginning of the XXIst centuries, the intermedial strategy for creating multisemiotic compositions leads to additional requirements for expanding the performing and interpretive potential of instrumental musicians, which gradually goes beyond the intramusical limits of artistic technique and gesture and somatic expression to the plane of universal multimodality of performing qualities. In the semiological context of postmodernism, the synergy of performing modes of various kinds of arts causes complex transformations of the artistic and musical ensemble technique, which determine the formation of a new aesthetic hermeneutical concept in modern art practice of chamber music making.

Novelty. The scientific novelty of this study is that for the first time in Ukrainian art history, theoretical issues of artistic multimodality in the context of the theory of musical intermediality were examined and the semiotic-communicative modes of contemporary ensemble performing language, which determine a new degree of universalism in musical performing arts, were highlighted. According to the results of a study of creative chamber practices of Ukrainian collectives of the late XXth early XXIst centuries proved that the multimodality of performing qualities lays the foundation for a new aesthetic-hermeneutical concept of ensemble performance in the semiological context of postmodernism.

The practical significance. The results of this study can be used in the further development of the principles of intermedial analysis and the concept of multimodality in the musical art-practice.

Key words: chamber ensemble, ensemble performance, intermediality in music, performing polymodality, ensemble communication, semiotic-communicative mode.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

УДК 7.071:784.1

СПЕЦИФІКА ОПРАЦЮВАННЯ КОМПОЗИТОРОМ В. СТЕПУРКОМ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Бардашевська Ярослава Миколаївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики музичного виховання і диригування

ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ

orcid.org/0000-0002-2315-9757

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.199

yaroslava.bardashevaska@gmail.com

Доведено особливу ретельність композитора В. Степурка в осягненні смислового поля, символіки і метафоричності канонічних, фольклорних та інших словесних текстів у впливі на особливості драматургії й архітектоніки композицій.

Філігранність роботи композитора з текстами пов'язана з власним відчуттям сакрального. Цим зумовлена увага до кардинальних фраз, довкола яких розгортається смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття «сюжету», особистісні переживання так чи інакше виявляються причетними до аури сакральності.

Вважаючи жанр ауру, в якій функціонує музичний твір, композитор використовує матеріал найрізноманітніших стилєвих пластів і рішуче підпорядковує їх власним художнім задумам.

Ключові слова: поетичні джерела, вербальний текст, сучасна хорова творчість, фактурна багатоплановість, кардинальні фрази

Постановка проблеми. Постійність уваги до суперечностей і дихотомій світобуття виявляється як у духовній сфері творчості, так і в концепціях багатьох творів «світського напрямку», представлених у хоровій музиці В. Степурка. Звернення композитора до хорової сфери зумовлене не лише її загальним значенням в українській музичній культурі і охоплює найважливіші аспекти світовідчуття різних епох, а й яскраво характеризує його творчу індивідуальність та забезпечує можливість більш повного розкриття доробку композитора. Безпосередньо це виявляється вже на рівні поетичного матеріалу: характер взаємозв'язків між різними текстами розкривається не лише в очевидній спільності емоційних настроїв чи змістовному спорідненню поетичних рядів творів одного жанрово-тематичного напрямку чи багаточастинних циклів.

У щільному зв'язку перебувають і композиції, образність і символіка яких на перший погляд значно дистанційовані. Це зумовило потребу проаналізувати мотиви створення музичного твору, якомога глибше занурюючись в поетичну й музичну фактуру та висвітлюючи специфіку її виконання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення передумов, мотивації та імпульсів до написання хорових творів – звернення до літературних джерел різного типу, співпраці з виконавцями – вимагає аналізу численних публіцистичних матеріалів і праць із питань співвідношення слова й музики. Питання взаємодії між текстом і вокальними засобами в ракурсі вибудовування самобутньої звукової картини кожного твору, а також впливу семантики на стилістичні особливості хорів розглянуто у положеннях праць В. Васиної-Гроссман (передусім – «Музыка и поэтическое слово»), «Слово и музыка: Диалектика семантических связей» І. Степанової, а також статтях «Взаимодействие музыкального и словесного рядов» Н. Кошкаревої, «Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление» В. Холопової.

За всієї різноманітності присвячених композитору матеріалів, специфіка хорового стилю, бачення взаємодії музичного чинника з поетичним змістом та мотивації написання творів комплексно не вивчені, а література з цієї проблематики надто обмежена.

Метою статті є розкриття змістовних особливостей хорової виразовості у зв'язку з взаємодією із вербальним текстом та окреслення індивідуального підходу композитора до опрацювання поетичних джерел як основ концепцій хорових творів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім потрібно враховувати, що вибір В. Степурком вербальних основ (а, отже, й використання власних поетичних текстів) чи відчуття імпульсів у його творчості вельми спонтанні і залежать від певних швидкоплинних вражень. Посилаючись на О. Козаренка («... любить повторювати цю фразу «Не ми обираємо, нас обирають»), асоціюючи з В. Маяковським фразу «За хвіст витягнуть цю думку», він наголошує, що ідея «...може з'явитися в несподівані моменти. Можуть з'явитися музичні образи на основі якогось аромату. Наприклад, цей акорд тільки відчуваєш, а ще не знаєш як це буде. Це я поняття почув від Альфреда Шнітке, хоча, можливо, це і не його фраза: «Втілений задум є його фактично спростуванням». Тобто втілити той задум, який йде від Бога практично неможливо. Люди, які повертаються з того світу кажуть, що там ангельський спів, який неможливо передати» [3].

Ще один принциповий аспект споріднення полягає в тому, що зовнішнє «свавілля» за прискіпливої філігранної роботи навіть із канонічними текстами, передусім, пов'язане з власним відчуттям сакрального. Безумовно, що така свобода виразу більш природно сприймається у творах, що не пов'язані з чіткими ритуальними зумовленнями і аналогі якої постають у композиціях інших митців. Проте у творах, написаних під наполегливим впливом виконавців, він відступає від цієї позиції (у «Вірую» з Літургії на замовлення керівника хору «Київ» М. Гобдича розспівано повний текст). Відтак значна особиста мобільність, за його визнанням, виявляє й об'єктивно «складну ситуацію з поетичними текстами» [3].

Більше того, розпочавши роботу з канонічними текстами, композитор у хоровій творчості відійшов від авторської сучасної поезії. Причини значною мірою крилися у відчутті ним суспільно-мистецької атмосфери, яка в часи молодості композитора не надто сприяла використанню текстів навіть найбільш видатних поетів: «І цей хаос весь привів мене до висновку про те, що все святе сховане» [3]. Проте у пошуку найважливіших концептів для втілення творчого задуму ця «прихованість» не спричинює гіперболізації фонічних чинників у розумінні особливих характеристик звуку, звуків і звукосполучень як ідеальних засобів для втілення «втаємниченого»: інтерес до того чи іншого джерела при безумовному врахуванні забарвлення вербальних слів, морфем і фонем («Колористика тесту, кількість голосних, приголосних звичайно впливає і використовується» [3]) зумовлений, передусім, тяжінням до розкриття «символізму, який закладений в інтелектуальному значенні тексту» [3]. У такому розумінні наглядно виявляються впливи східних релігійних традицій, які отримують незвичне навіть для ХХ ст. поширення в західному мистецькому світі: «Кожна дія володіє власним звучанням... «Звук є буття життя». Звучання слів залишається у просторі тривалий час після їх вимовлення і може бути вловлене витонченими відчуттями. Невисловлені думи і почуття також звучать, і звучання сказаних слів, і невисловлених думок, і почуттів оточують людину, створюють атмосферу і відтворюються в думках, відчуттях і мові... Тому через знання і сприйняття звуку ми можемо досягнути таємниці наших власних думок і почуттів» [11; 118–119].

Відтак здебільшого, за винятком деяких, твори В. Степурка демонструють, з одного боку, певну консервативність з позиції різноманітних авангардних чи неоавангардних технік, а з другого боку, виявляють причетність до тенденції «нового синкретизму», вельми показової для найновішої музики: «Фонізм може використовуватись як фон, але важливо для хорової музики, щоб була висловлена інтелектуальна думка. Зараз дуже багато претензій музикознавців, слухачів до того, що наша українська хорова музика не надає значення текстам, дикції, що в основному це вокал, вокалізація. І ця вокалізація замиває сенс тексту. Я з цим погоджуюся, але в моїй творчості я стараюсь ці інтелектуальні посили

виділяти в хорівій фактурі» [3]. Цим і зумовлена увага до тих, за висловом композитора, «кардинальних фраз, на які поет нанизує свою думку» і довкола яких розгортається весь смисловий простір віршів, де психологізм сприйняття «сюжету», особистісні переживання тих чи інших подій так чи інакше виявляються причетними до аури сакральності, до понадчасових вимірів буття.

Акапельні хоріві твори В. Степурка виявляють інтонаційне й стилістичне багатство, що увібрало найширше коло джерел – від монодійних розспівів до полімовних пластів літературної і музичної творчості початку ХХІ ст. Навіть тексти українських пісень в аранжуваннях підкреслюють виразність музично-інтонаційної лексики саме в цьому загальнонаціональному ключі. Тому, продовжуючи в своїй хорівій творчості окремі тенденції композиторів-представників «нової фольклорної хвилі», В. Степурко привнесенням елементів християнської тематики оновлює первинне фольклорне «коло», демонструючи поступове поглиблення концепції співіснування з ним національних міфопоетичних джерел. Такий підхід зближує його задуми з пошуками покоління шістдесятників, які дедалі активніше звертаються до романтичних і неоромантичних принципів, при цьому не звужуючи хронологічної відстані до барокових констант. До них, зокрема, належить органічне суміщення ментально-етнічних і релігійних факторів в руслі «потенційних можливостей образів-персонажів», про що сам митець говорить у примітці-передмові до «Притчі Сотворіння» як про «поривально-рухливу активність фольклорного начала і зосереджену силу релігійної мудрості».

Часткове або повне використання фольклорних текстів і, так би мовити, наполеглива присутність народно-поетичних образів чи метафор і в окремих творах, і в наскрізному циклічному розвитку (навіть за відсутності суцільного сюжетного розвитку і виникнення враження монтажу різних епізодів, як у «Трьох хорах на вірші І. Драча») надають акапельним хорам на світські тексти елементи драматичної дії, формують смислові арки. Центральною серед них, що у різних формах і стилістиці вислову присутня в усіх образах композитором поезіях, є арка від асоціацій-імпульсів до фінальних просвітлень – «розімкнення» сюжетних чи асюжетних рядів у Вічність [«Прийди Спас... Услиши мя, Господи... Прийди» («Притча Сотворіння»); «Допоки світ пряде свій плід» («Супраментальна Сінь»); «Сам Бог народився!» («Теменька нічка»)].

Цей принцип почасти дотримано і в творах на канонічні тексти (за винятком розспіву молитов у межах канонічних чинопоследовностей). Так, у «П'яти духовних хорах» вірші 68 псалму «Нехай воскресне Бог!» готують тріумфальний спокій фінального «Вірую», який утворює арку з догматом початкової молитви «Отче наш!». У виняткових випадках – етосі відвертості покаяння – семантична арка замикається повторенням початкового звернення [«Услиши мя, Господи!»].

В окремі хоріві твори, аналогічно до циклів, переноситься образна багатошаровість. Так, у композиції «Притчі Сотворіння» до певної міри калейдоскопічно поєднуються кілька смислових планів. Перший – фольклорно-святкова метафора літаючого над деревом життя «колеса»-сонця («вище древа літало») є і своєрідним семантичним прологом наступній «притчі», і неначе поглядом зі «світу дольного» на диво життя («много дива видало»). Центральна, найбільш масштабна частина композиції, присвячена першому «дню» Творіння, в якому запановує світло. Відгомоном вступної частини і метафоричним провіщенням третьої є звуко-сонористична імітація передзвону, в який переростає повторення визначення періоду доби («День... Дон...»). Ще однією важливою пов'язуючою частини тексту ланкою є останній рядок центральної («А темряву назвав «Ніч»»). Після нього цілком логічною є покаєльна образність останнього: темрява ночі зовнішньої переростає у ніч внутрішню, з якої може вивести тільки віра. Звідси – майже відчайдушне взивання «Прийди Спас... Услиши мя, Господи». Відтак безсумнівність християнських засад поезики «Притчі Сотворіння», яка починається язичницьким прологом, очевидна.

У тексті «Павани (у весняних снах)» – першій частині з диптиху «Супраментальна Сінь» – підтекстовий ряд мотивується семантикою супраментальності: «Супраментал – это Высшее сознание в недрах материи. Всевышний находится на всех планах бытия. Во вселенной нет ничего, что находилось бы вне Всевышнего, так как Он сам стал этой вселенной». І її сутність, як і диптиху загалом, – «це любов, але вже божественна, «любов у завітчаних садах» присвята божественному і красі, яка спасе світ» [3].

У цьому творі за образами раннього цвітіння вишневого саду («весна р'яно зацвіла у вишні рано») і ностальгією за молодістю («Перейдуть вже роки, й роки зміни, Стануть стяглими вуста (у ві сні)») підтекст втілює відчуттям Вічності за допомогою метафор «золотого саду», суцільності заповнення «вишніми» струменями видимого світу, «вічності» кохання і тугою за ним («Пробуваю стоною, у сірій млі»). Тому й трансформація емоційного – і не проявленого в зримому світі – образу підноситься до рівня «освітленої Осанни», задля якої пройдено чимало переживань («Сивина на скронях, Світла зморшка на моім чолі»). В другій частині диптиху – «Павані (у завітчаних садах)» – образ квітучої вишні («Вишневий цвіт пряде свій плід, вишневий квітень весни політ») перетворюється у метафору буяння дерева життя («Вишневий цвіт пряде свій плід, напнеться сонцем до Вишніх літ»). Розуміння сутності

процесу супроводжується дедалі активнішим проявленням присутності Вічності (Бога): «захмарені небеса» привідкривають таємницю [весна як відродження («правичним леготом наповнила серця»; «весни політ до вишніх літ»)], тому все і всі наповнюється сакральним Духом творення («правичні небеса розтулять очі нам», «весняний вітер»), який буде існувати до того часу, «допоки світ пряде свій плід». Отже, міфопоетика «Супраментальної Сіні», на відміну від «Супраментального сну», має глибоко етичну основу, в якій поєднуються фольклорне світобачення і релігійна філософічність, яку цілком можна назвати в руслі барокової, і більш давніх пластів традиції «любомудрієм». І саме ця етика є тим резонатором, який робить надзвичайно значимою для сучасної людини духовність прашурів.

Якщо у світських акапельних хорах духовно-етична домінанта виявляється в мініатюрах або малочастинних циклах, то масштабні багаточастинні цикли, окремі піснеспіви й аранжування давніх розспівів втілюють значну філософсько-етичну проблематику виключно в християнсько-релігійному руслі, апелюючи до досвіду не лише української, але й загально-європейської культурної традиції. Саме через хорові жанри виявляється інтерес композитора і до історично-культуротворчої тематики, втіленої через звернення до своєї музичної персоналістики. В її втіленні особливого значення надає митець звучанню й колориту давньоукраїнської мови, що виявляє прагнення до не тільки точного передання змісту таких текстів, а і їх самотності і, в певному значенні, специфічної аури визначальних для них їх епох національної культури і мистецтва.

Можливість використання давніх текстів – літературних і музичних – у новому контексті сучасного культурно-мистецького світосприйняття посилює їх етичні й семантичні аспекти, водночас загострюючи психологізм сприйняття першоджерел та їх авторів. Передусім це стосується молитовних текстів. Логічною причиною такої позиції, поза типової для новочасних експериментів уваги до фонічності віршів, є прагнення уникнути відхилення від первинного змісту, які виникли внаслідок перекладів і редагувань із кожним століттям більш сучасних варіантів і неминучого наближення до російської вимови. Звертає на себе увагу і відсутність надзвичайно поширених у сучасній українській творчості латиномовних текстів.

Компілятивність у поєднанні джерел виявляє доволі багатоаспектну генезу. З одного боку, це типова для хорових концертів вибірка фрагментів з одного або кількох псалмів, а з другого – відлуння поезики жанру пасіонів, із третього – неминучі впливи сучасної кантатно-ораторіальної творчості за канонічними мотивами. Впливи Страстей простежуються в «Літургії сповідницькій», індивідуальність жанрово-драматургічного вирішення в якій зумовлено скерованістю не на церковні канони, а узагальнену передачу сакрального змісту, а також оригінальністю бачення історично-культурного контексту. Більше того, захопившись створенням духовної музики, митець декларує оригінальне бачення втілення найбільш цікавого для нього періоду українського Бароко: застосовуючи в назвах, до прикладу, кантів Д. Туптала, слово «за» і в такий спосіб актуалізує термін «нове українське бароко» в протизвагу до загальноприйнятого «необароко».

Показовим у цьому ракурсі є образно-емоційна змістовність частин з ораторії «Києво-Могилянська академія» для хору з оркестром (2005 р.). Смирення і спокій у вірі в Боже провидіння в творі Д. Туптала (перша частина) створює ту атмосферу прологу «Надію мою в Бозі полагаю», в якому для сучасної людини привідкривається таїна Господньої опіки тим, хто вірить і приймає її. Осаяйна радість Господньої присутності поєднує дві наступні частини ораторії («Ангели, знизайтесь») і «Пасхальний канон» на основі творів Г. Сковороди), виявляючи єдність фольклорного і канонічного чинників у баченні сутності Різдва і Пасхи: «Пісню співаймо, восклицаймо, Веселімося, як із нами Бог!». Психологічно-драматичні іпостасі переслідування тих, для кого Господня воля є найвищою милістю, складають основу трьох наступних частин за М. Березовським і А. Веделем (концертів «Не отвержи мене» і «Боже, законопреступниці»). Чистота душі, яка зазнає спокус безбожжя сильних світу цього («сонм державних вискаша душу мою, і не предлошиша Тебе пред собою») і шукає тільки Його милосердного спасіння (15-16 вірші 85-го псалма «Ти ж, Господи, щедрий і милостивий, довготерпеливий і многомилостивий, і істинний / Зглянься на мене і помилуй мене; дай силу слугі Твоєму, спаси сина раби Твоєї»). Заклучна частина цього блоку «Призри на мя і помилуй мя» відтворює підпорядкування власних бажань («даждь державу Твою отроку Твоєму і спаси сина раби Твоєя») прагненню поширення Божої слави на всіх: «Покажи на мені ознаку милости Твоєї, щоб побачили ненависники мої і посоромилися, що Ти, Господи, допоміг мені і втішив мене». Хваління «Алилуї» (великого київського розспіву) сприймається внаслідок цього і як звершення цих прохань, і як провіщення остаточного тріумфу, щойно явленого вірним.

Відтак задум композитора – поєднання духовної і політичної складових – отримав повнозначне втілення: сакральне відчуття «єдності часів» і визначних постатей є й символом непохитності українців у їх вірності заповітам Божим, надаючи твору концепційної вагомості. А безпосередня причетність до Києво-Могилянської академії виявилась фактором, підпорядкованим більш загальному чиннику: «Я

брав ті твори, які висловлюють той потенціал духовний, який закладено в Києво-Могилянській академії (і мені здається, що Ведель, твори якого домінують в ораторії, якраз найбільший виразник оцього ідеалу), а й разом із цим і духовний потенціал України. Тому що Києво-Могилянська академія – це поняття духовності України, аурі, власне, символу України» [3]. А виконавський склад – хор і оркестр – містять ще один прихований ракурс: привнесення невластивого православному церковному співу інструменталізм символізує європейськість освіти і викладання Київського центру, яку як тип мислення перейняли його вихованці упродовж кількасотлітнього існування.

У цій цілком світській за зовнішніми ознаками ораторії, риси і семантика цього жанру виявляються значно менше, ніж органічні для традицій славетного освітньо-наукового закладу ознаки шкільної драми. Насамперед, це простежується у тій етичній і жанровій опозиції, в руслі якої розгортається трагедія взаємин особистості з глибинною і щирою вірою в Господа [«Надію мою в Бозі полагаю» (за Д. Тупталом), «Призри на мя» (за А. Веделем)] й духовно ворожого їй оточення [«Не отвержи мене» (за М. Березовським), «Боже, законопреступниці» (за А. Веделем)]. Та поряд із цим драматичним тлом композитор використовує тексти, які сяють тріумфом віри – «Ангели, знижайтеся» (за Г. Сковородою), «Пасхальний канон» (за Г. Сковородою), «Дажь державу» (за А. Веделем) і «Алилуя» (великого кийвського розспіву). Отже, образно-семантична концепція ораторії заснована на синтезі поетики стилю бароко та поетики канонічного обряду як *ars sacra*. Модель світовідчуття, визначена концептом «Києво-Могилянська академія», характерна залученням до сакралізованого часо-простору знакових і, при цьому не введених унаслідок асокетності твору до реальної дії, персон-містеріальних героїв, котрі втілюють містеріальні ідеї релігійності, філософичності й просвітництва (Д. Туптала й Г. Сковорода) та сакральності національного барокового мистецтва (А. Ведель і М. Березовський) та образи, що асоціюються з трагедійними сторінками української культури в останні десятиліття Бароко. Окрім цих основоположних ознак, споріднення зі шкільною драмою виявляється й у використанні певних церковно-музичних жанрів у цілком конкретній композиційній ролі або як безпосередній аналог семантичного символу. Йдеться, зокрема, про ірмос першої пісні першого гласу з Воскресної Утрени Пасхального канону (знаменитий «Воскресення день» Г. Сковорода), використаний, зокрема, в драмі «Вірші на радостний день Воскресення Христа, Спасителя нашого» Іоанікія Волковича. Також введення «Алилуї» як заключної частини циклічного твору цілком закономірно постає як аналогія застосування найвищих за рівнем прославленості гімнічних піснеспівів (як-от Серафимської пісні «Свят, свят, свят, Господь Саваоф» у п'єсі «Боротьба Церкви з Дияволом»).

Висновки. Отже, вивчення багатоплановості контекстуальних зв'язків уже на рівні вербальних основ і їх музично-жанрових втілень (і синхронних, і діахронних; символів, їх герменевтичних тлумачень і семантичних значень у різні епохи чи різному стилістичному контексті), а також – за врахування існуючих виконавських версій – дозволяє осмислити музичний зміст творів В. Степура як «воплощенной в звучании духовной стороны музыки, инспирированной композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант..., актуализированной музыкантом-исполнителем и сформированной в восприятии слушателя» [4; 10]. І при цьому інспірація і наступні процеси відбувається внаслідок інтерпретації об'єктивних значень символіки слів, мовних конструкцій, свідомих і підсвідомих імпульсів як «преломленных в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированных смыслов, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии» [6; 37–38].

Найрізноманітніші ракурси змістовності першоджерел митець узгоджує з власними задумами, отримуючи можливість активного модулювання оригінальних змістів на основі їх внутрішнього потенціалу. В зоні індивідуалізованого втілення поетичних джерел поєднуються сучасні й старовинні тексти, виявляючи масштабність охоплення їх символіки, семантичних планів та особливості змісту.

Список використаної літератури

1. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1972. Ч. 1: Ритмика. 152 с.
2. *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Мифы народов мира. *Энциклопедия*: в 2 т. Москва : Росс. энциклопедия, 1997. Т. 1: А–К. 617 с.
3. *Интерв'ю з композитором Степуром В. І.* 28 січня 2015 р. (з архіву автора).
4. *Казанцева Л.* Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 368 с.
5. *Кошкарёва Н.* Взаимодействие музыкального и словесного рядов. *Интерпретация художественного текста и анализ музыки*: сб. науч. тр. ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Москва, 2007. С. 60–93.
6. *Кудряшов А.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
7. *Луїна А.* Віктор Степура: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий...». *Музыка*. 2012. №6 (389). С. 24–27.

8. **Степанова И.** Слово и музыка: Диалектика семантических связей Москва : МГК, 1999. 287 с.
9. **Степурко В.** Віра, Надія, Любов. *Українська культура*. 2007. № 10. С. 32–33.
10. **Холопова В.** Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление. *Слово и музыка*. МГК им. П. И. Чайковского, сб. 36. Москва, 2002. С. 43–51.
11. **Kahn Joel S.** Culture. Multiculture. Postculture. London: Sage Pubns, 1995. 192 p.

References

1. **Vasyana-Hrossman V. A.** Muzyka i poeticheskoe slovo. Moskva : Muzyka, 1972. Ch. 1: Ritmika. 152 s.
2. **Ivanov V. V., Toporov V. N.** Mify narodov mira. *Enciklopediya: v 2 t.* Moskva : Ros. enciklopediya, 1997. T. 1: A–K. 617 s.
3. **Interviu z kompoztorom Stepurko V. I.** 2015, January 28. Z arkhivu avtora.
4. **Kazanceva L.** Osnovy teorii muzykalnogo sodержaniya. Astrahan: GP AO IPK «Volga», 1997. 368 s.
5. **Koshkareva N.** Vzaymodeistvie muzykalnogo i slovesnogo ryadov . *Interpretaciya hudozhestvennogo teksta i analiz muzyki: sb. nauchnyh trudov GMPi im. M. M. Ippolitova-Ivanova.* Moskva, 2007. S. 60–93.
6. **Kudryashov A.** Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv. Sankt-Peterburg : Lan', 2006. 432 s.
7. **Lunina A.** Viktor Stepurko: «Tvorche natkhnennia - tse blahodat abo perst Bozhyi...». *Muzyka*, 2012. 6 (389). S. 24–27.
8. **Stepanova I.** Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svyazej. Moskva : MGK, 1999. 287 s.
9. **Stepurko V.** Vira, Nadiia, Liubov. *Ukrainska kultura*, № 10, S. 32–33.
10. **Holopova V.** Yazyk muzykal'nyj i slovesnyj: ih sistemnoe sopostavlenie. *Slovo i muzyka*, 2002. Sb. 36. S. 43–51.
11. **Kahn Joel S.** Culture. Multiculture. Postculture. London: Sage Pubns, 1995. 192 p.

СПЕЦИФИКА ОБРАБОТКИ КОМПОЗИТОРОМ В. СТЕПУРКОМ ПОЕТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

Бардашевская Ярослава Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Доказано особое усердие композитора В. Степурка в постижении смыслового поля, символики и метафоричности канонических, фольклорных и других словесных текстов в воздействии на особенности драматургии и архитектоники композиций.

Филиграность работы композитора с текстами связана с собственным ощущением сакрального. Этим обусловлено внимание к кардинальным фразам, вокруг которых разворачивается смысловое пространство стихов, где психологизм восприятия «сюжета», личностные переживания так или иначе оказываются причастными к ауре сакральности.

Считая жанр аурой, в которой функционирует музыкальное произведение, композитор использует материал самих различных стилиевых пластов и решительно подчиняет их собственным художественным замыслам.

Ключевые слова: поэтические источники, вербальный текст, современное хоровое творчество, фактурная многоплановость, кардинальные фразы.

THE SPECIFICITY OF PROCESSING OF THE POETIC TEXT BY COMPOSER OF V. STEPURKO

Bardashevskaya Yaroslava – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the department of methodology of musical education and conducting of the Educational-scientific institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

In the article proved special diligence in comprehension of the semantic field, symbolism and metaphor of canonical, folkloric and other verbal texts has been proved to be influenced by the peculiarities of dramatic art and architectonics of compositions.

Filigree work of the composer with the texts is related to one's own feeling of sacral. This calls attention to the cardinal phrases around which the semantic space of verses unfolds, where the psychologism of perception of the «plot», personal experiences are somehow involved in the aura of sacredness.

Considering the genre as the aura in which the musical work functions, the composer uses the material of the most stylistic layers and decisively subordinates them to his own artistic conceptions.

Key words: poetic sources, verbal text, modern choral art, textural multiplicity, cardinal phrases.

UDC 7.071:784.1

THE SPECIFICITY OF PROCESSING OF THE POETIC TEXT BY COMPOSER OF V. STEPURKO

Bardashevskaya Yaroslava – Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the department of methodology of musical education and conducting of the Educational-scientific institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

In the article spreading of the idea of ideological synthetics, tightly connected with the semantics of verbal texts, which, as the embodiment of different codes, affects the stylistic planes of choral works, especially figurative drama, is substantiated. As a result, as an analysis of the patterns of drama and form-making has found, there is a production of multifaceted content and semantic harmony of different works and cycles. The main task is to prove the special diligence in comprehension of the semantic field, symbolism and metaphor of canonical, folkloric and other verbal texts has been proved to be influenced by the peculiarities of dramatic art and architectonics of compositions, as well as the potential of phonemic structures or vocalizations in the formation of their colorful sonorities.

Results. Taking into account these factors allowed revealing that the filigree of working with texts is related to one's own feeling of sacral. This, in its turn, led to a deviation from modern author's poetry and the strengthening of conservatism as to avant-garde techniques and the trend of «new syncretism». This calls attention to the cardinal phrases around which the semantic space of verses unfolds, where the psychologism of perception of the «plot», personal experiences are somehow involved in the aura of sacredness. With such homogeneity at the symbolic and semantic level, the acapella choral works reveal a stylistic richness that has absorbed a wide range of sources – from mono-chant and texts of Ukrainian songs to the polylingual layers of literary and musical creative work at the beginning of the XXI st century.

Therefore it is proved that, considering the genre as the aura in which the musical work functions, the composer uses the material of the most stylistic layers and decisively subordinates them to his own artistic conceptions.

Novelty. The content features of the choral expression of the composer in relation to the interaction with the verbal text are revealed, as well as the active connections with the traditions and genre-stylistic planes of choral music of different styles and historical eras.

The practical significance. The study materials can be used for advanced study of modern choral culture, choroidea, choral arrangements and compositions, as well as – in rehearsal work on choral works in specialized music schools middle and senior managers.

Key words: poetic sources, verbal text, modern choral art, textural multiplicity, cardinal phrases.

Надійшла до редакції 17.10.2019 р

УДК 782.1

ФІГУРА УСЛАВЛЕННЯ ЯК ТЕМБРАЛЬНЕ НАПОВНЕННЯ ПАРТІЇ КНЯЗЯ ІГОРЯ В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ О. БОРОДІНА

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук,
докторант, старший викладач кафедри
теоретичної та прикладної культурології,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової
orcid.org/0000-0002-6310-827
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.200
angelikatatarnikova75@gmail.com

Продемонстровано уявлення в сучасному українському мистецтвознавстві та культурології відомостей про тембральну стратегію й загальну конструкцію опери «Князь Ігор» за авторськими установками у науковому передбаченні сучасного смислу розуміння подій «Слова о полку Ігоревім» в композиції твору О. Бородіна.

Ключові слова: славлення, тембр співу, опера, семантика баса, «Князь Ігор» О. Бородіна.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження визначена підвищеною виконавською і слухачською затребуваністю спадщини О. Бородіна та відповідною потребою усвідомлення художніх творів згідно з «духом часу» [3]. У випадку «Князя Ігоря» О. Бородіна розвідки щодо авторського плану опери, поданої редакторами М. Римським-Корсаковим і О. Глазуновим, у концепції абсолютизованої героїки-епіки вираження, показали дотичність плану О. Бородіна до трікстерських зрізів репрезентації «Слова о полку Ігоревім», що співпадає за зробленими в даній роботі зіставленнями з висновками Л. Гумільова щодо памфлетних сторін змісту знаменитого «Слова».

Аналіз досліджень і публікацій. Численна література щодо О. Бородіна, включаючи книги С. Діаніна [6], А. Сохора [8], А. Зоріної [7] у публікаціях останніх десятиріч поповнилася описами авторського плану оперного опусу композитора, суттєво відмінного від представленого редакторами (див. матеріали Г. Буличової [1], С. Стасюк [9] та ін.). І саме цей авторський варіант виявився дотичним до актуальних пошуків смислу і історичних подій XII чи XIII ст., відображених у «Слові» і оперного подання останніх. В даному разі зосереджуємося на тембральному відкритті О. Бородіна, недооціненого в біблейсько-трікстерському баченні героїв Стародавньої Русі і відповідного оспівування їх слави.

Мета статті – виявлення за авторською редакцією плану опери О. Бородіна «Князь Ігор» принципу уславлення в сучасному баченні концепції «Слова о полку Ігоревім» та передчутті того смислу композитором-науковцем. Методологічною основою роботи виступає аналітичний, історико-компаративний, міждисциплінарний методи як вони втілені в працях О. Лосєва, Л. Гумільова,

В. Личковаха, а також герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу як це маємо у роботах Б. Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін.

Виклад основного матеріалу. Зроблена друзями-купкистами редакція «Князя Ігоря» О. Бородіна створила умови для грандіозного успіху першої постановки цієї опери в Росії в 1890 р., а потім її закордонної презентації у 1909 р. у Парижі [12; 148]. Відомо, що приголомшуючий резонанс і захват викликали половецькі сцени, а також виконавська майстерність Ф. Шаляпіна в ролі Володимира Галицького [12]. Відповідно, у подальших постановках твору при участі знаменитих басів Є. Нестеренка, М. Гяурова особливо значущою ставала також і роль Кончака [12; 542, 534]. Сказане визначає певну «недомовленість» щодо партії головного героя, у якого в наявності є лише єдина в його партії велика арія-сцена, розміщена за планом редакторів у II дії опери.

Партія Ігоря в Пролозі готує його героїчні інтонації, що цілком розгортаються в арії «Ни сна, ни отдыха измученной душе». Вона припускає широту вираження, оскільки тут включається, за К. Юнгом, комплекс *аніма* – жіноче в чоловічому: друга тема, вона ж побічна партія в сонатній структурі арії, що знаменує любовну ніжність звертання героя до своєї «лади». Такий комплекс співвідношень тем-образів становить оригінальну проекцію глинкінської арії Руслана, що також розташована у II дії й містить широту втілення в *чоловічій мужності* відгомону ніжної краси коханої – тільки у М. Глинки – нареченої, на відміну від подружньої адресації Ігоря.

У роботі Хе Цзянхуя, присвяченій логіці функціонування та семантиці бас-баритонових партій, виділені особливості драматургії й тембральних наповнень твору О. Бородіна, причому, автор дослідження відразу вказує на музичне й сюжетне (лібрето писав сам композитор) «роздвоєння» провідного образу-ідеї твору: «Безпосереднім продовженням творчого подвигу М. Глинки в створенні епічної опери виявилася творчість О. Бородіна, що створив єдину у своєму роді оперу «Князь Ігор» за унікальним літературним пам'ятником Київської Русі «Слово о полку Ігоревім». В «Князі Ігорі» два басы ведуть головний діалог сюжетних перипетій композиції: князь Ігор і його опонент Хан Кончак, резонерські функції відверто представлені першим, тоді як на цю ж функцію претендує й половецький правитель» [10; 126].

І далі названий автор робить узагальнення, очевидно логічне в знайомстві з музикою О. Бородіна: «Фактично *всі* (курсив цитованого автора) головні персонажі опери представлені *басовим вокалом*: баритон, із бас-баритоновими тенденціями – Князь Ігор, високий бас – Володимир Галицький, «глибокий» бас – половецький Хан Кончак (бас також – Хан Гзак). Високі чоловічі голоси – тенори – показані в ролях другого плану (Володимир Ігорович, Овлур), і це явно зроблено в характері ліричних тенорів, – в епоху торжества концепції Ж. Дюпре, що дали життя «вердівським», драматичним тенорам. Тим самим основний зміст здійснюваної дії вирішувався О. Бородіном по-глинкінськи, на рівні активності басових партій» [10; 127].

І дане спостереження проектується на виконавську затребуваність басових партій: «Безумовним підйомом бас-баритонів значимості відзначений третій бас «Князя Ігоря» О. Бородіна – Володимир Галицький, суперник головного героя й прихильник «гедонізму князювання», у забуття морально-історичної відповідальності Русі за двобій з Великим степом, що персоніфікується половцями <...> Бенкет, що розгортається ним «під час чуми», вражає блюзнірством, але також своєрідною мужністю «стояння на краю прірви», що чудово відчував Ф. Шаляпін, який зробив саме з цієї ролі, але не совісного й захопленого ідеєю Ігоря, свою постійну репертуарну складову» [10; 127–128].

Резюме названого дослідження однозначне: «Опера А. Бородіна «Князь Ігор» склала безпосереднє продовження епіко-історичних проекцій спадщини М. Глинки, об'єднавши в сюжеті за знаменитим літературним пам'ятником Давньої Русі героїко-історичний тонус «Життя за царя» і легендарно-епічного «Руслана». І все ж таки особливого роду самостійність шляху О. Бородіна очевидна й визначилася вона й у тім, як показані басові партії в даному творі» [10; 131].

У роботі Хон Чена цікаво характеризується *демонічна* сторона виразності образу Володимира Галицького, що надихнула Ф. Шаляпіна на творчий подвиг у поданні даного «пустотливо пустуйчивого» (за висловленням Шаляпіна) князя: «Завидна сталість позиції виявляє двох «антигероїв» розглянутої опери: Володимир Галицький і Хан Кончак, фактичний ворог Русі й Ігоря. Володимир Галицький – «антирезонер»: переконано й безсовісно він протистоїть *усім*. Двічі з'являється Галицький за дією опери, у Пролозі й в I дії, – і обидва рази його сольні виходи утворюють деяку скерцозно-жанрову альтернативу декламаційно-гімнічним висловленням Ігоря. У Пролозі аріозо Галицького розміщено *після* аріозо Ігоря, пісня й сцена Галицького в I дії *випереджає* розгорнуту арію-монолог Ігоря у II акті» [11; 120].

Сказане наводить на думку про деяку «нерозривність» характеристик Ігоря й Володимира, що «кидає тінь» на обох, героїзуючи Галицького самим протистоянням Ігорю як Людино-ідеї, тоді як «тіньові» торкання постаті Володимира у звуковираженні Ігоря – почасти «нівелюють» чіткість його героїчного самоствердження (відзначимо, такої «тіні» Руслан у М. Глинки не має). Тим самим проступає

концепція героя як *трікстера*, тобто героя-блязня, причому, це пародійно-блязнівське, концентруючись у партії Галицького, сполученням елементів досягає співвідносності з героїною, тоді як в Ігоря «за плечима» виростає «тінь князя» у всіх знижуючих значеннях розуміння цієї тіншової-трікстерської якості: «Вихід Галицького відзначений пафосом мелодійного *квінтового* зачину («Когда отец меня изгнал...») – в Ігоря краса цього мелодійного елемента (риторика квінти – простір, краса, Космос) становить щось похідне від інтонацій *зобов'язаності*, у Галицького все сполучено з фігурою «обертання», що вводиться вищезгаданим квінтовым ходом, з послідовностями «перевернутого Хреста», що споконвічно символізує заперечення Жертви. У єдності зі спрощено-танцювальною ритмікою, що моделює ігрове наповнення основного наспіву, – створюється ефект “руської мефістофеліади”» [11; 121]. Фактично характеристика Галицького сконцентрована, у відповідності з прийнятою редакцією, в I дії опери і зосереджена в його партії як такої, а також пролонгована на його супровід – оточуючих слуг і однодумців по «великій гульні». У роботі Хон Чена спеціально відзначається організуюча роль хорових масивів «Князя Ігоря», які становлять прояви колективних суб'єктів, що персоніфікують протиспрямовані сили соціуму й міждержавних об'єднань: «Резонерська функція в епічному жанрі закріплена за «оповідачем», персоніфікованим в театральному варіанті або співпадаючим з викладом «від автора». У Глинки демонстративно представлено перше, причому, в «Руслані» у *множинних* проявах <...> Безумовно, в оперному розкладі особлива роль призначається колективному суб'єктові дії – хору, що персоніфікує Великий розум нації, народу, його «великих» людей, «боляр-бояр» і т. д. І якщо для Глинки такий підхід однозначний, то в опері Бородіна хорові сцени – багатоликі, характеризують як «своїх», так і «чужих», крім того, в оточенні антигероя Володимира Галицького діє й хор-«антирезонер» [11; 118].

Назване «проростання» партій Галицького й Кончака компонентами виразності, спільними з тим, що характеризує Ігоря, послідовно реалізується в партитурі О. Бородіна, демонструючи амбівалентність формули «герой – антигерой» щодо *всіх трьох басових персонажів опери*. І далі автор уточнює: «Показово, що “славослів'я”, серйозно й могутньо заспівуване на честь героїчних намірів Князя Ігоря в Пролозі й подаване в настільки ж адекватному звучанні у фіналі, має симптоматичні паралелі – у славленні Володимира Галицького в I дії, в “Славі ханам” у половецьких сценах II дії. У всіх цих славленнях бере участь хор – і зовсім неоднозначно виявляється його функція як “гласу народу”» [11; 118-119].

Автор цитованого дослідження відзначає, що сцена в князя Галицького відкривається хором славлення, що накладається на контрастну поліфонію танцювального мотиву з «розосередженим хроматизмом», який нагадує в «розрідженому» плані щільно-фактурно оформлену «Славу ханам» Половецьких танців. Виділяється й «альтер его» Володимира Галицького – гудошник Скула (також бас!) у парі з помічником Срошкою (тенор), з яким утворює нерівне сполучення: за лібрето перший явно верховодить, а другий – підігрує. І перша сольна репліка в цій сцені у Скули («Граї!», *g – d'*), зроблена за квінтовым ходом, що має аналогію з початком пісні Володимира Галицького, також від квінтового звороту (*es – b*).

Послідовний аналіз партії Володимира Галицького, цієї «танцюючої тіні» героїзму Ігоря, переконує в його інтонаційно-значеннєвій вторинності, але вирашно звучної в силу опори на *пластико-танцювально-моторну* ритмо-динаміку. Як висновок у дослідженні дисертанта приводиться така теза: «Наступні події затуляють фігуру буйного князя Володимира, святкове ушановування Ігоря його ж поплічниками начебто «розчиняє» у загальній радості зухвалу згубну веселість Галицького. Однак демонічний натиск його фігури в епічному ладі дії опери надзвичайно помітний – він втілює спокуси <...> людського буття. І такого роду «мефістофеліада» (і саме до неї виявився чутливим драматичний геній Ф. Шалляпіна) є неможливою в епіці М. Глинки, але вона стала надбанням епічної опери «шестидесятника» О. Бородіна» [11; 130]. Демонічний ж присмак у поданні партії Кончака, що явно вбирає екстатичку буйства оточуючої його «кочової вольниці» (у єдності з фігуративною красою його мелодійного вираження), виводить ще на одне коло висновків щодо співвідношень із партією Ігоря й сукупної їхньої паралелі стосовно тембрально-виразних відкриттів М. Глинки: «...Демонічний аспект басової партії в ряді двох провідних басів оперної дії створює особливого роду гіпертрофію басового звучання, відмінного від басового комплексу «Руслана» М. Глинки, де бас-кантанте, профундовый бас і бас-буффо утворювали більш врівноважену єдність; <...> бас партії Володимира Галицького майже не реалізує можливості низької теситури басового діапазону, тоді як високі ноти співочого регістра є базовими у виразності його партії, причому, виконувані на *forte* і *fortissimo*» [11; 130–131].

Партія Галицького, таким чином, вбирає *баритональні* показники басового звучання, партія Кончака тягнеться до *профундового* втілення басовості, тоді як партія Ігоря звернена до *баритональності* як такої, але при цьому міць звучання в кульмінаційних вступках не може уступати насиченості поруч із ним співаючим басам.

Зі сказаного висувається позиція, що сформульована в статті Ш. Гарєєвої і С. Платонової [2], зверненої до порівняння авторської редакції опери з редакційними версіями, що прижилися в сучасній постановчій практиці і спираються на героїко-епічний крен М. Римського-Корсакова й О. Глазунова. Названі автори фіксують, що у творі О. Бородіна могутньо представлені «доблесть, відвага, сила», але разом з тим і «суперечливість» [2; 122]. І далі дослідники концентруються на зіставленні двох головних номерів партії Ігоря (крім його виступу в Пролозі), які в авторському плані звучать інакше, ніж у редактованій версії.

Арія «Ни сна, ни отдыха...» добре відома, а от другий монолог головного героя – «Зачем не канул я...» – це музика «напружена», «темп її – неспішний», вираження – «тихе, але гірке каяття» [2]. З погляду виразності – відсутній «мелодійний розспів», вокальна партія «скоріше нагадує майже монотонну речитацію». За планом О. Бородіна, цей монолог знаходиться в III картині, після сцен Прологу й у Путивлі (немає членування на дії, опера складається з 7-ми картин), перед Половецьким станом. А от відома арія «Ни сна, ни отдыха...» йде у V картині, «відстороняючи» чарівність половецьких танців. Згідно з первісним композиторським задумом, вона показана безпосередньо перед сценою втечі й фіналом опери.

Тим самим героїчна арія Ігоря «відновлює рівновагу» прояву басових партій, будучи розташованою у «точці золотого перетину» загального драматургічного плану композиції і знаменуючи сюжетно й емоційно-значеннєво істотний зворот у подіях твору. Ця арія виявляється відділеною від множинних басових виразів початкових сцен опери, тим самим набуваючи сенсу виявлення «завойованого сходження» у загальному розвитку оперної дії.

У роботах, присвячених авторській редакції «Князя Ігоря», звертається увага на те, що фінальна сцена позначена множинними ремарками О. Бородіна, які містять явно знижуючі характеристики тієї «народної маси», що покликана зрадити, побачивши Ігоря, який врятувався з половецького полону. Наводимо деякі слова ремарок: «З вікон будинків висуваються заспані, перелякані пики обивателів, вибігають баби з рогачами, з уполовниками, дойниками тощо» [4; 90].

І тут автор статті задається резонним питанням: чи не нагадує цей опис сцени в ремарках Додонове царство з «Золотого півника» Римського-Корсакова, відповідні «юродствуючі» сцени з описів «народу-юрби» М. Мусоргського, які, можливо, О. Бородін згодом і викинув би (таких ремарок немає в народних сценах Прологу й у картині з боярами). Але в авторському рукописі це присутнє – і свідчить про *трікстерський комплекс* у характеристиці народу, ідентифікованого, за логікою героїчної опери, з героєм, що його представляє. Відповідно, знижується до рівня «трикраповості» фінальна сцена опери, «не добудовуючи» тим самим епічну картинність цілого.

Це радісне вітання явно нагадує шаржоване прочитання Дж. Енсором «В'їзду Христа в Єрусалим», коли вітаючі Його люди-маски відсторонені своєю штучністю від сакральної ідеї-сенсу того, що відбувається. А сама фігура героя акції стає малопомітною. Такою і є партія Ігоря в завершальній сцені опери: «Людська комедія» бігу людської історії триває, і героїчне змінюється іншим, надією на повернення в життя Високого.

Із сказаного випливає наступне:

– партія Князя Ігоря, що персоніфікує героїчний комплекс Давньої Русі, органічно пов'язана з народом-оточенням. У наявному авторському плані, на відміну від героїко-епічного охоплення прийнятої редакції М. Римського-Корсакова й О. Глазунова, задіяні показники антигероїчного-трікстерського початку, що вимагає адекватного втілення в поданні оптимістичного фіналу опери;

– партія Ігоря вимагає не тільки баритонові локалізації, що й зроблено в наявній редакції, але спонукає до бас-баритонові виконавської експансії, поки що мало задіяної в постановках, але саме вона органічно впливає з героїчної, у її біблейсько-мученицькому ракурсі сутності цього образу;

– саме усвідомлення трікстерської складової у поданні образу Ігоря загострює сприйняття героїчних рис виразності його партії, спонукаючи виконавців зосередити звучний ефект в «золотій крапці перетину» оперного цілого, як це планував О. Бородін, що дивно проникливо схоплював історичні прикмети біографії особистості державного діяча Давньої Русі, усвідомленого нащадками в амбівалентних проявах морального пафосу епохи, що його створила, і приймаючої його ж сучасності;

– позначення даного виконавського прочитання партії Князя Ігоря згідно авторського плану – бас-баритонове озвучування його партії, у якій присутній і могутній Пролог, і монотонно-тьмяно звучне покаюння монологу, і героїчний блиск знаменитої арії в V картині, і «нівелювання» у фінальній сцені, – все це можливо в бас-баритонівій імпазантності, співвідносній з трактуванням Голландця, Ганса Закса, Вотана й інших вагнерівських персонажів, а також із такого роду тембральним поданням, прийнятим щодо партій Руслана М. Глинки, Бориса М. Мусоргського й інших, що владно, грішно-помилково й велично прикрашають слов'янську історію й пантеон її героїчних особистостей.

Безумовне визнання художньої й історичної значимості «Слова о полку Ігоревім» у якості високої складової вітчизняної й слов'янської історії в цілому визначило для О. Бородина й настільки ж безоглядне збагнення внутрішнього напруження Слави в цьому літературно-історичному джерелі, що волала до відділення від кочевницьки-східного оточення Русі, але усвідомленого О. Бородіним, окрім історичних уточнень ХХ ст., у неможливості здійснення цього, здавалося б, природного акту расово-релігійного поділу.

Дана позиція О. Бородина тим більш цікава, що йому була недоступною концепція половецької етнічної специфіки, усвідомленої в останні десятиліття, що відносить даний ареал до індо-європейського й з вираженими протослов'янськими рисами різновиду. І навіть виділення тюрксько-східного у вигляді половців за постановками ХІХ (і ХХ у значній мірі) століть не виключало для О. Бородина те «рівняння по басах» і по трікстерському «поширенню» у героїчній семантиці басових партій, що склало очевидну самостійну лінію у порівнянні з басовими розподілами опер М. Глинки, і явно надихало автора в напрямі обсягу Слави Русі у передчутті її сучасного актуального прочитання.

Висновки. Уславлення Русі, яким явно переймалися купкисти і славетний автор опери «Князь Ігор» О. Бородин, було здійснене композитором і видатним науковцем в одній особі, що знайшло відображення в тембровому боці твору. Відзначимо, що логіку розподілу провідних партій опери, співвідносно з православною традицією виділення ідеальних особистостей спіранням на басові звучання, авторові підказала його інтуїція громадянина і науковця, а також трікстерське навантаження образу головного героя і представленого ним народу. Даний аспект розуміння «Слова о полку Ігоревім» розроблений у працях Д. Ліхачова і Л. Гумільова, для яких високість розуміння слави Русі не знімала, водночас, критичного ракурсу охоплення її історичних шляхів. В руслі такого підходу вибудовані партії головних героїв і авторський план цієї величної опери, в якій фігурою уславлення гідності і чеснот Стародавньої Русі виступає православно-церковна тембральна прерогатива вибору басового співу у героїчних партіях.

Список використаної літератури

1. Бульчѣва А. «Князь Игорь» Бородин и Римского-Корсакова. *Opera musicologica*. 2010. № 4 (6). С. 70–99.
2. Гареєва Ш. Д., Платонова С. М. Образ князя Игоря в одноименной опере А. П. Бородин. *Современные тенденции развития науки и технологий*. 2016. № 4–5. С. 122–124.
3. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии: в 3-х кн.. СПб.: Наука, 1993. Кн. 1. 350 с.
4. Горячих В. Бородин А. П. Князь Игорь. *Opera musicologica*. 2013. № 1. (15). С. 84–91.
5. Гумилев Л. Поиски вымышленного царства (Легенда о «государстве пресвитера Иоанна»). Москва: АЙРИС-пресс, 2014. 432 с.
6. Дианин. С. А. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. Москва: Музгиз, 1955. 378 с.
7. Зорина А. Александр Порфирьевич Бородин. Москва: Музыка, 1987. 192 с.
8. Сохор А. Бородин. М.-Л.: Музыка, 1965. 826 с.
9. Стасюк С. О научных и художественных открытиях А. П. Бородин в работе над оперой «Князь Игорь». *Музыкальное искусство*. Донецк: ГОО ВПО «Донецкая гос. муз. акад. им. С. С. Прокофьева», 2010. № 10. С. 71–81.
10. Хе Цзяньхуй. Тембр-амплуа баса-баритона – высокого баса в оперном творчестве XVIII–XX веков: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Одесская нац. музыкальная акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2016. 182 с.
11. Хон Чен. Феномен тембра-амплуа баса в оперном пении XIX–XX веков: дисс. ... канд. искусств./: 17.00.03 / Одесская гос. музыкальная акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2008. 163 с.
12. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güntersloh. München, 2000. 608 z.

References

1. BulychYova A. «Knyaz Igor» Borodina i Rimskogo-Korsakova. *Opera musicologica*. 2010. # 4 (6). S. 70-99.
2. Gareeva Sh. D., Platonova S. M. Obraz knyazya Igorya v jednoimennoy opere A. P. Borodina. *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tehnologii*. 2016. # 4-5. S. 122-124.
3. Gegel G. V. F. Lektsii po istorii filosofii: v 3-h knigah. SPb.: Nauka, 1993. Kn. 1. 350 s.
4. Goryachih V. Borodin A. P. Knyaz Igor. *Opera musicologica*. 2013. # 1. (15). S. 84-91.
5. Gumilev L. Poiski vyimyshlennogo tsarstva (Legenda o «gosudarstve presvitera Ioanna»). Moskva, AYRIS-press, 2014. 432 s.
6. Dianin. S. A. Borodin. Zhizneopisanie, materialyi i dokumentyi. Moskva: Muzgiz, 1955. 378 s.
7. Zorina A. Aleksandr Porfirevich Borodin. Moskva: Muzyka, 1987. 192 s.
8. Sohor A. Borodin. M.-L.: Muzyka, 1965. 826 s.
9. Stasyuk S. O nauchnyih i hudozhestvennyih otkryitiyah A. P. Borodina v rabote nad operoy «Knyaz Igor». *Muzyikalnoe iskusstvo*. Donetsk: GOO VPO «Donetskaya gosudarstvennaya muzyikalnaya akademiya imeni S. S. Prokofeva», 2010. # 10. S. 71-81.
10. He Tsyanyhuy. Tembr-amplua basa-baritona – vyisokogo basa v opernom tvorchestve XVIII-XX vekov: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Odesskaya natsionalnaya muzyikalnaya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy. Odessa, 2016. 182 s.

11. *Hon Chen*. Fenomen tembra-amplua basa v opernom penii XIX – XX vekov: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Odesskaya gosudarstvennaya muzyikalnaya akademiya.

12. *Roessler A.* Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn. München, 2000. 608 z.

ФИГУРА СЛАВЛЕНИЯ КАК ТЕМБРАЛЬНОЕ НАПОЛНЕНИЕ ПАРТИИ КНЯЗЯ ИГОРЯ В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ А. БОРОДИНА

Татарникова Анжелика Анатольевна –

кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры
теоретической и прикладной культурологии,

Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

Продемонстрировано представление в украинском искусствоведении и культурологии сведений о тембральной стратегии и общей конструкции оперы «Князь Игорь» в соответствии с авторскими установками и научным предвидением современного смысла понимания событий «Слова о полку Игореве» в композиции произведения А. Бородина.

Ключевые слова: славление, тембр пения, опера, семантика баса, «Князь Игорь» А. Бородина.

THE FIGURE OF GLORIFICATION AS TIMBRE FILLING TO PARTIES OF THE «PRINCE IGOR» IN THE SAME NAME OPERA OF A. BORODIN

Tatarnikova Anzhelika Anatolyevna – candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate,

lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of

Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

The article demonstrates the presentation in Ukrainian art and cultural studies of information about the timbre strategy and the general construction of the opera Prince Igor in accordance with the author's attitudes and scientific foresight of the modern sense of understanding the events of the Word of Igor's Campaign in the composition of A. Borodin.

Key words: glorification, timbre of singing, opera, bass semantics, «Prince Igor» by A. Borodin.

UDK 782.1

THE FIGURE OF GLORIFICATION AS TIMBRE FILLING TO PARTIES OF THE «PRINCE IGOR» IN THE SAME NAME OPERA OF A. BORODIN

Tatarnikova Anzhelika Anatolyevna –

candidate of pedagogical sciences, doctoral candidate, lecturer at the Department of Theoretical and Applied
Cultural Studies of Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova

The purpose of the study is to identify the author's plan of the opera by A. Borodin «Prince Igor» of the principle of glorification in the modern vision of the concept of «Words on Igor's Regiment» and in anticipation of this meaning by the composer-scientist.

The methodological basis of the work is the analytical, historical-comparative, interdisciplinary methods presented in the works of A. Losev, L. Gumilyov, V. Lychkovakh, as well as the hermeneutic section of the intonational musicological approach, represented in the studies of B. Asafiev, as well as in the works of E. Markova, O. Muravska and others.

The scientific novelty of the work lies in the primacy of the presentation in Ukrainian art and cultural studies of information on the timbre strategy and the general construction of the opera «Prince Igor» in accordance with the author's installations and scientific foresight of the modern understanding of the meaning of the event «Lay» in the works of Borodin's compositions.

Conclusions. The glorification of Russia, which the Kuchkists and the author of the opera Prince Igor A. Borodin clearly valued, was carried out by the composer and an outstanding scientist in one person, which was reflected in the timbre side of the work. Note that the logic of the distribution of the leading parts of the opera, comparable with the Orthodox tradition of highlighting ideal personalities based on bass sounds, was suggested to the author by the intuition of a citizen and a scientist, as well as the trickster load of the image of the protagonist and the people he represents. This aspect of understanding the «Words on Igor's Regiment» was developed in the writings of D. Likhachev and L. Gumilyov, for which the high understanding of the glory of Russia did not remove, at the same time, a critical perspective on its historical paths. In line with this approach, the parties of the main characters and the author's plan of this magnificent opera are built, in which the Orthodox-church timbre prerogative of choosing bass singing in heroic parts is a figure of glorification of the virtues of Ancient Russia.

Key words: glorification, timbre of singing, opera, bass semantics, «Prince Igor» by A. Borodin.

Надійшла до редакції 14.11.2019 р.

УДК 784.1(477.8)

**ХОРОВА ОБРОБКА НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ МІРЕЦЬКОГО:
ШЛЯХАМИ ВІДНОВЛЕННЯ СПАДЩИНИ МИТЦЯ****Мойсіюк Василь** – заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри музично-практичної підготовки,

Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк

orcid.org/0000-0002-3223-5205

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.201

lutsktourism@gmail.com

Здійснено спробу увести до сучасного музикознавства деякі аналітичні огляди творчості першого професійного композитора Волині, лучанина Георгія Мірецького (1929–1978 рр.), чия активна діяльність охопила 1950–1970-ті рр. Розглянуто спадщину митця, яка повертається до концертного життя за ініціативи сина Олександра. Опрацьовано вибрані хорові обробки волинських народних пісень, що стали однією з вершин творчості (на прикладі «Як билина та тополя» ор. 85 і «Такі оченьки» ор. 90 та вирізнено специфіку вказаних творів у контексті української хорової спадщини. Підкреслено, що композитор використовував оригінальні техніко-композиційні прийоми – імітацію інструментального звучання, вставки-цитуювання інших народних пісень; його обробкам притаманне використання елементів імітаційності в хорових партіях при домінуючій гармонічній основі тощо. Твори є внеском митця до скарбниці українського музичного фольклоризму.

Ключові слова: волинська народна пісня, хорова обробка, музичне життя Луцька, творчість Георгія Мірецького.

Постановка проблеми та актуальність теми. Ретроспектива української музичної культури ХХ ст. містить чимало імен композиторів, чия творчість із різних – політичних, соціальних та інших причин була певний час незаслужено забутою. До таких митців тривалий час належав і Георгій Мірецький (1929–1978 рр.) – один із фундаторів розвитку музичного мистецтва Волині другої пол. ХХ ст. Виходець із родини польського музиканта, «піонера луцького джазу» Адама Мірецького (що володів скрипкою, фортепіано, акордеоном й іншим інструментами) та українки Марії Денисюк, що мешкала у Луцьку – на той час центрі Волинського воєводства Республіки Польща. Вихованець Київської консерваторії класів М. Вілінського і Б. Лятошинського, Георгій Адамович став знаковою постаттю у житті міста. Будучи викладачем Луцького педагогічного училища, організував вокальний октет та за три творчих десятиліття став автором майже ста творів у різних жанрах – оперному («Марія Богуславка», незакінчена), вокально-симфонічному («Радій, Україно», 2 ред. – «Волинь-43»), симфонічному (Симфонічна поема пам'яті вчителя М. Вілінського, симфонічна картина «Штурм», Концерт для фортепіано з оркестром), камерно-вокальному та інструментальному (фортепіанні, органні твори), інструментально-ансамблевому (Струнний квартет D-dur), у жанрах аранжування для вокального ансамблю та хору, інструментування для симфонічного оркестру і для джаз-бенду відомих інструментальних творів. Значної популярності у той час набуло виконання шедеврів світової класики у перекладі для вокального октету, яким керував і для якого творив композитор – Й. С. Баха, Л. Бетовена, Е. Гріга, К. Дебюссі, П. Чайковського та ін.

У 1950–1960-х рр. він увійшов до групи ентузіастів, серед яких – диригент і театральний діяч О. Головерса, випускник Варшавської консерваторії, засновник першого Волинського народного хору О. Самохваленко, випускник Харківського інституту мистецтв, керівник духового оркестру А. Тиможинський, співачки Н. Корбут, Є. Левкович, поет О. Богачук та ін., які після воєнних трагедій творили культурно-мистецьке життя. Зокрема, силами оперної студії, організованої 1958 р. під керівництвом О. Головерси, здійснено постановку «Лісової пісні» В. Кирейка та ін. вистав, під керівництвом Т. Камінської-Толочко – дитячих опер тощо [1; 3].

Наприкінці 2000-х рр., через 30 років після смерті митця, величезну роботу з повернення громадськості музики композитора здійснив його син Олександр. У 2009 р., на 80-річницю від народження митця, світ побачило двотомне видання творів під назвою «Бенефіс із небуття», відбулися концерт із такою ж назвою та інші заходи. На 85-річницю О. Мірецький підготував шеститомне видання, куди увійшли: кантата «Волинь-43» для симфонічного оркестру, солістів і хору у літературно-музичній редакції О. Мірецького (1 том); Симфонічна поема пам'яті вчителя М. Вілінського та Струнний квартет D-dur (2 том); клавір указаної симфонічної поеми, соната «Магічна» і Дев'ять простих варіацій на українську тему для фортепіано, фортепіанні п'єси (у т.ч. полонез, мазурка, прелюдії), поліфонічні твори для фортепіано та органу (3 том); пісні та романси на вірші Ш. Патефі («Бурхливе море», Ой ти, кінь», «Пелюсточки з квітки осипаються», «Ясна ти перлинонька моя»), М. Лермонтова («Не вір хвалам і завірянням», «Кохання геть», «Розставання»), О. Пушкіна («Що змовкнув веселошів глас») у перекладі на українську О. Магона, сучасників О. Богачука («Перечекай усі чекання», «Засвіти мені в серці», «Заспівай мені, мамо моя», «Мені приснилося», «Спалена пісня»), П. Маха («Балада про чекання», «Сон-трава»,

«Не ходіть по чужих слідах») та ін. (4 том); оригінальні хорові твори на слова О. Магона – «Святенна ніч», «Пісня про землю», «Ода Батьківщині» та обробки волинських народних пісень (5 том), транскрипції відомих творів популярних композиторів для вокального октету (хору) (6 том).

У наш час широко відомими стали хор «Святенна ніч» на вірші О. Магона і обробка волинської народної пісні «Такі оченьки» у виконанні камерного хору «Оранта», соната для фортепіано «Магічна» (прем'єрне виконання – лауреата премії ім. І. Стравінського Н. Тишкевич), солоспів «Пелюстоники з квітки осипаються» на вірші Ш. Патефі (прем'єрне виконання – В. Бобицького у супроводі Л. Стефанишиної) та інші твори. Таким чином, сьогодні, маючи можливість доступу до спадщини Г. Мірецького, можемо сповна оцінити її художню цінність, що є надзвичайно *актуальним* для цілісного розуміння розвитку музичної культури Волині на різних історичних етапах і переосмислити деякі «встановлені істини» щодо її панорами у 1950–1970-х рр.

Оскільки творчість Г. Мірецького лише залучається до музикознавчої аналітики, то у нашому дослідженні спиратимемося на окремі наявні публікації та електронні джерела. Це, насамперед, особистий сайт Г. Мірецького [1], деякі відомості про музичне життя в Луцьку у період творчості митця, атмосферу міста, відтворену у монографії «Музичне мистецтво Волині ХІХ–ХХ століть» (стаття М. Головерси-Новакович [3]), публікації у пресі та ін.

Мета статті – здійснити аналіз вибраних хорових обробок волинських народних пісень, що стали однією з вершин творчості Г. Мірецького, та вирізнити специфіку вказаних творів у загальному контексті української хорової спадщини.

Перу композитора належать високого рівня обробки народних пісень (ор. 84–92), які редактор-упорядник О. Мірецький представляє як волинські. У даному контексті не піднімаємо питання належності цих пісень саме до групи волинських або узагальнено-українських, а зосередимося на характерних рисах творчості композитора. Отож, серед пісень – родинно-побутові, про кохання: «Як билина та тополя» для тенора і хору з фортепіано, «Сива зозуленька, не літай раненько» для жіночого хору а cappella, «Ти, мій прекрасний соколю» для мішаного хору а cappella, легенда «Гаю, гаю» для тенора і хору з фортепіано, «Ой ти, вишенько» для чоловічого хору а cappella, лірично-жартівлива «Такі оченьки» для хору а cappella та жартівлива «Ярема» для тенора і хору з фортепіано, а також «волинська партизанська пісня» (на нашу думку – повстанська пісня) «Що там в лісі гуде» для хору з фортепіано. До обробок волинських пісень упорядник додає «Земле моя» за мотивами пісні «Одвіку ми спали» на вірші І. Франка для сопрано і хору з фортепіано. Сім із названих творів, окрім «Земле моя» та волинської партизанської, представлені у першому виданні (2 том), та усі дев'ять пісень – у другому (5 том). Перед кожною обробкою упорядник подає оригінал мелодії волинської народної пісні. Звернемося до трьох обробок, в яких, на нашу думку, найбільш яскраво втілено стильові риси творчості митця, їх різногранність у межах домінуючого романтичного світосприйняття.

Широко розповсюджений в українській народній культурі архетип сироти втілено у пісні про кохання «Як билина та тополя» ор. 85, написаній в жанрі романсу для солюючого голосу – тенора або сопрано з хором у супроводі фортепіано. Поетичний текст твору має образні та цитатні перегуки з піснею «Віють вітри, віють буйні» Марусі Чурай, яка увійшла до п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та однойменної опери М. Лисенка як арія головної героїні. Основна ідея сконцентрована у жалю «бідної сиротинки», що живе самотньо, «як билина та тополя», і тужить за коханням – «ой як нудно без милого». Відтак, перший і другий куплети пісні мають мелодію волинської пісні і проспівуються солістом у супроводі фортепіано; третій, що, власне, є музично-поетичною цитатою з широко відомої пісні Марусі Чурай – у звучанні мішаного хору з фортепіано; четвертий розпочинає соліст, до якого приєднується хор.

Волинська мелодія викладена навколо устою «а» в еолійському ладу з відхиленням в іонійський з устоем «с» у точці «золотого січення». Для неї притаманні м'яка синкопованість (початок із синкопи), розспівність, нисхідний рух від V до I ступеня донизу у всіх фразах, окрім третьої, кульмінаційної – «Ой як нудно без милого». Її мелодика є типово-романсовою, здійснюється вгору по звуках а-moll-ного тризвуку (що створює враження тонального тяжіння) і переходить у вказане вище відхилення (*приклад 1*)¹.

Г. Мірецький створює романтичне музичне полотно домінантно-сольного типу, в якому хор відіграє вагому, кульмінаційну, але фрагментарну роль. Поряд із розспівною партією соліста велику роль має фортепіанна партія, яка, власне, сприймається як продовження образу соліста. Для музичної мови твору притаманні такі характерні риси: чергування фактурних типів скритої поліфонії і гомофонно-гармонічного; гліссандо акордів із гармонічними фігураціями септолями та ін., що імітують бандурні переливи; пізньоромантичні висхідні октавні злети на тлі акордових ритмічних фігурацій тощо. У гармонічному плані особливістю пісні є використання елементів

різних видів мінору, у т.ч. із фрігійським зворотом у мелодизованому вигляді, що являє собою хроматизовані ходи, співзвуччя мелодичної і натуральної мінорної субдомінант, а також співставлення тоніки та подвійної домінанти з акцентованим IV підвищеним ступенем. Важливо акцентувати, що «Віють вітри» викладається у хорі не в лисенківському, а оригінальному варіанті гармонізації в d-moll. Використання описаних вище хроматичних ходів, мелодичної і натуральної мінорної субдомінант та варіант кульмінації з октавним стрибком у партії сопрано (який перегукується з ходом по звуках тоніки від «a¹» до «a²» у кульмінації волинської пісні), органічно вводять цю цитату в художній контекст твору Г. Мірецького.

Особливо чутливо і схвильовано звучить кульмінаційне завершення романсу, в якому повторювані рядки «Ой чи буде час щасливий, як мене не буде» (приклад 2). Перше проведення завершується гармонічною перерваністю, у другому мелодичний рух по тонічному тризвуку переінтоновується на рух по цій же субмедіанті, а наприкінці в партії хору декілька разів чергуються тонічні (кадансові) та подвійно-домінантові (у ввідному варіанті) гармонії, що набули вже значення «лейт» на рівні всього твору.

Перлиною у жанрі обробки народної пісні став твір «Такі оченьки» ор. 90 для мішаного хору а cappella, в якій втілено архетипну ситуацію вибору закоханих. Народна пісня має яскраві ознаки тридольного романсу, який подається як такий, що звучить у темпі вальсу (приклад 3). Твір для хору а cappella, що «відіграє роль» і самого хору, й інструментального супроводу. Нагадаємо, що цей прийом імітації інструментального звучання широко застосовується у творчості Г. Мірецького, значну частину якої складають транскрипції для октету відомих класичних творів – як «Місячна» соната Л. Бетовена, Ноктюрн F-dur Ф. Шопена, «Смерть Озе», «Танець Анітри», «Пісня Сольвейг» Е. Гріга, «Місячне сяйво» К. Дебюссі та ін.

Вступний розділ виконується на *mostrando* (у виконанні хору «Оранта» – вокаліз), де експонується тема народної пісні з додаванням до сопрано *divisi* розспівної альтової партії, основаної на тонально-гармонічному мисленні в f-moll із окремими альтерованими звуками. В результаті тема розширюється теситурно.

Наступний епізод *tempo di valsa* починається з імітації інструментального звучання на складі «бом» (бас) – «па, па» (тенор *divisi*), яке створює гармонічну основу для викладу теми у жіночих партіях. Вона розвивається відразу із заявкою на імітаційність та варіаційність, що виявляється у насиченні підвищеними ступенями у верхньому тетраході основної тональності. Колоритно звучить перерваний зворот після «такі оченьки, / такі бровоньки» до «та не така моя мила / до розмовоньки». Композитор підіймає партію сопрано мелодичним мінором до тоніки у другій октаві і раптом, ніби ілюстрація слів «та не така...», звучить субдомінанта паралельного As-dur.

Як і традиційно у вокально-інструментальному творі, у даному хорі є «програші», також виконані хором а cappella, тепер усіма голосами. Другий куплет є варіантом першого, в якому при повторенні слів «відхилися, дівчинонько, / кінь тебе заб'є» у чоловічих партіях зникає «супровід», а текст промовляється всіма голосами, що надає йому особливої вагомості. «Власне хорове» звучання проникає і в наступний «інструментальний» епізод, який після першого куплету відігравав роль програшу – він проспівується на слова «ой, йо, ой, йо, йой, заб'є», акцентуючи увагу на вказаній лексемі та її семантиці, що створює кульмінацію. Останній куплет розпочинається по-особливому, перше речення у темпі *grave* на f, складається з проведень теми (з варіаційністю та імітаційністю) у чоловічих партіях, які підхоплюються жіночими: «нехай воду п'є, / нехай мене б'є» (приклад 4). Модуляційний розвиток приводить до домінанти a-moll, яка зависає на ферматі. І знову перерваним зворотом звучить «відповідь»: «є у мене менша сестра, / за тебе піде». У програші, знову ж, поетичний текст перемішується з імітацією інструментального звучання на склад «ля». Тоніко-домінантовим кадансуванням на словах «за тебе піде» і ефектним вигуком «гей», підкресленим засобами *glissando* і *sforzando*, завершується цей твір.

Висновок. На прикладі проаналізованих творів «Як билина та тополя» ор. 85 і «Такі оченьки» ор. 90 можемо зробити висновок, що Г. Мірецький в обробках волинських народних пісень використовує оригінальні технічно-композиційні прийоми – імітацію інструментального звучання, вставки-цитуювання інших пісень, обробкам притаманне використання елементів імітаційності в хорових партіях при домінуючій гармонічній основі та ін. Твори є чудовим внеском митця у скарбницю українського музичного фольклоризму.

Приклад 1

Moderato

Як би-ли-на та то - по - ля без ро - си, ро - си на сон - ці.
 Ой як нуд - но без ми - ло - го бід-ній си-ро - тон - ці.

Приклад 2

57 **Cantabile.**

лег-ше сер-цю мо-му бу-де. Ой чи бу-де
 А - - - - Ой час, час-ли-вий
 Ой час, час-ли-вий
 Ой чи бу-де час. Ой чи бу-де час.
 як ме-не не бу-де
 час. як бу-де
 час. як бу-де
 а як бу-де
 час.

Приклад 3

Tempo di valse

Та - кі о - чень - ки, та - кі бро - вонь - ки,
 та не та - ка мо - я ми - ла до роз - мо - вонь - ки.

Приклад 4

Grave **f**

S. **f** "Не-хай
 A. **f** "Не-хай не-хай, не-хай
 T. **f** "Не-хай во-ду не-хай, не-хай
 B. **f** "Не-хай ме-не, не-хай

Примітки:

¹ Музичні приклади подаються за виданням [2].

Список використаної літератури

1. **Георгій Адамович Мірецький:** сайт композитора. URL: <https://miretsky.wordpress.com/> (29.06.2019).
2. **Мірецький Г.** Бенефіс із небуття – 2: *Повн. збір. тв. у шести томах.* Т. 5 : Хорова музика. Луцьк, 2014. 152 с. URL : https://mega.nz/#!fhpTCJgb!_tHNMnhTХА3D_8CLSJw8zRQsQYHigYh38-Kg-326fhU (13.07.2019).
3. **Новакович М.** Оперні постановки в Луцьку в 60-х роках ХХ ст. *Музичне мистецтво Волині ХІХ–ХХ століть : колективна монографія / Під ред. П. Шиманського.* Луцьк : ПДВ «Твердиня», 2012. С. 79–100.

References

1. **Heorhii Adamovych Miretskyi:** sait kompozytora. URL: <https://miretsky.wordpress.com/> (29.06.2019).
2. **Miretskyi H.** Benefis z nebuttia – 2 : *Povne zibrannia tvoriv v shesty tomakh.* Tom 5 : Khorova muzyka. Lutsk, 2014. 152 s.
3. **Novakovych M.** Operni postanovky v Lutsku v 60-kh rokakh XX st. *Muzychne mystetstvo Volyni ХІХ–ХХ stolit : kolektivna monohrafiia / Pid red. P. Shymanskooho.* Lutsk : PDV «Tverdynia», 2012. S. 79–100.

ХОРОВАЯ ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГИЯ МИРЕЦКОГО: ПУТИ ВОССТАНОВЛЕНИЯ НАСЛЕДИЯ ХУДОЖНИКА

Мойсилюк Василий – заслуженный деятель искусств Украины,
 доцент кафедры музыкально-практической подготовки
 Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк

Предпринята попытка ввести в современное музыковедение аналитические обзоры творчества первого профессионального композитора Волины, лучанина Георгия Мирецкого (1929–1978 гг.), чья активная деятельность развивалась в 1950–1970-е гг. Рассмотрено наследие художника, возвращенное к концертной жизни по инициативе сына Александра. Проанализированы избранные хоровые обработки волинских народных песен, ставшие одной из вершин творчества Г. Мирецкого, на примере «Как былина и тополь» ор. 85 и «Такие глазёнки» ор. 90, и определена специфика указанных произведений в контексте украинского хорового наследия. Подчеркнуто, что композитор использовал оригинальные технические композиционные приемы – имитацию инструментального звучания, вставки-цитирование других народных песен, его обработкам характерно

использование элементов имитационности в хоровых партиях при доминирующей гармоничной основе. Произведения являются вкладом композитора в сокровищницу украинского музыкального фольклоризма.

Ключевые слова: волинская народная песня, хоровая обработка, музыкальную жизнь Луцка, творчество Георгия Мирецкого.

THE CHORAL TRANSCRIPTIONS OF VOLYN FOLK SONG IN HEORHII MIRETSKYI'S CREATION: THE WAYS OF RESTORATION BY ARTIST'S HERITAGE

Moisiuk Vasyl – the Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of music and practical training
in Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk,

Attempting to bring some analytical reviews of the creativity by the first professional composer of modern Volyn Heorhii Miretskyi (1929–1978) from Lutsk, whose active engagement was carried out in the 1950s–1970s, was carried out in contemporary musicology. The general situation with the artist's heritage is considered, which returns to the concert initiative and son Alexander's main efforts. Selected choral transcriptions of Volyn folk songs which became one of the peaks by H. Miretskyi's work on the example by "How to beil and poplars" op. 85 and "Such eyes" op. 90 worked out. The specificity of these works in the general context of Ukrainian choral heritage has been followed. It is emphasized that the composer uses original technical composition techniques – imitation of instrumental sound, insert-quote of other folk songs. The use of elements of imitation in choral parties with a dominant harmonious basis and others are characterize the transcriptions also. The works are artist's contribution to the Ukrainian musical folklorism treasury.

Key words: Volyn folk song, choral transcriptions, musical life of Lutsk, Heorhii Miretskyi's creative.

UDC 784.1(477.8)

THE CHORAL TRANSCRIPTIONS OF VOLYN FOLK SONG IN HEORHII MIRETSKYI'S CREATION: THE WAYS OF RESTORATION BY ARTIST'S HERITAGE

Moisiuk Vasyl – the Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of music and practical training
in Lesya Ukrainka Eastern European National University,
the Head of the Commission of choral conducting
in Ihor Stravinskyi Volyn College of Culture and Art,
Lutsk

The aim is to carry out the analysis of selected choir decorations of the Volyn folk songs that became one of H. Miretskyi's creativity peaks and to distinguish the specifics of these works in the general context of Ukrainian choral heritage.

Research methodology. The methodology is based on the next. Today, having access to H. Miretskyi's heritage, we can fully appreciate its artistic value, which is extremely relevant for a holistic understanding of the musical culture development in Volyn at different historical stages and redefine some "established truths" concerning its panoramas in the 1950s–1970s. Since H. Miretskyi's work is only involved in musicology analytics, in our research we will rely on separate existing publications and electronic sources.

Novelty. It is determined that the creativity of the artist was undeservedly forgotten for three centuries. The article is one of the first scientific attempts to analyse the composer's chorus.

The use of elements of imitation in choral parties with a dominant harmonious basis and others are characterize the transcriptions also. The works are artist's contribution to the Ukrainian musical folklorism treasury.

The practical significance. The article will become a ground for researchers in Ukrainian choral music and Volyn musical art.

Key words: Volyn folk song, choral transcriptions, musical life of Lutsk, Heorhii Miretskyi's creative.

Надійшла до редакції 18.07.2019 р.

УДК 784.3(477.8)

СОЛОСПІВИ ГЕОРГІЯ МІРЕЦЬКОГО ЗА ПОЕЗІЯМИ ОЛЕКСАНДРА БОГАЧУКА: ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

Мрочко Віктор – заслужений артист України,
старший викладач кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства;

Кириченко Інна – старший викладач кафедри
історії, теорії мистецтв та виконавства,
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
orcid.org/ 0000-0002-8554-6277
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.202
Innuskina@gmail.com

Розглянуто камерно-вокальну творчість волинського композитора II пол. XX ст. Г. Мірецького за поезіями сучасника О. Богачука. Результатом співпраці митців є солоспіви «Засвіти мені в серці», «Мені приснилося»,

«Перечекай усі чекання», «Заспівай мені, мамо моя», «Спалена пісня». Проаналізовано вибрані солоспіви: «Засвіти мені в серці» («Відвертість») і «Перечекай усі чекання» («Надія») з циклу «Три романси на слова О. Богачука», а також пісню «Заспівай мені, мамо моя».

Солоспів «Засвіти мені в серці» вирішений у пізньоромантичному лірико-патетичному дусі, монолог укладений у форму наскрізного розвитку. У творі «Перечекай усі чекання» поетичний текст інтерпретовано у вигляді елегії у куплетній формі, сповнену просвітленої мрії, тихої радості, впевненості у незворотності найсильнішого почуття – кохання. У пісні «Заспівай мені, мамо моя» змальовано любов до найріднішої людини, що проявляється у показі щирого, сильного почуття героя. Вказані твори осмислено як художній здобуток Волині II пол. XX ст..

Ключові слова: українська камерно-вокальна музика, солоспів, музична культура Волині, творчість Г. Мірецького, творчість О. Богачука.

Постановка проблеми. Ретроспектива музичного мистецтва України містить розмаїту множинність явищ, що реалізувалося у низці жанрів академічної та популярної культури. У даному контексті звертаємося до пісень Георгія Мірецького (1929–1978 рр.), що разом із солоспівами і хоровими творами автора набули популярності у другій пол. XX ст. на Волині. Сьогодні цей спадок є менш задіяним, проте, його історична роль у розвитку професійного музичного мистецтва та, в цілому, культури краю у 1950–1970-х роках є надзвичайно вагомою, тому, з метою подальшого *збереження, актуалізації і популяризації*, вказаний спадок повинен стати об'єктом музично-культурологічних розвідок та увійти до музично-дидактичної практики.

Перу Г. Мірецького належить ряд вокальних творів на вірші поетів світового значення в українському перекладі О. Магона, серед яких найбільш популярними стали «Пелюстоники з квітки осипаються» за Ш. Патефі, «Що змовкнув веселощів глас» за О. Пушкіним, «Не вір хвалам і завір'янням» на вірш М. Лермонтова та ін.

Надзвичайно плідною була співпраця Г. Мірецького з волинськими поетами, результатом якої стали такі шедеври авторської пісні, як «Не ходіть по чужих слідах», «Балада про чекання», «Сон-трава» на вірші П. Маха, а також «Засвіти мені в серці», «Мені приснилося», «Перечекай усі чекання», «Заспівай мені, мамо моя», «Спалена пісня» за поезіями О. Богачука, до окремих з яких звернемося у даному контексті.

Аналіз останніх досліджень. Музичне мистецтво Волині як феномен культури в його розвитку від другої пол. XX ст. до сучасності є предметом наукових досліджень Л. Ігнатової [2], О. Марача [3], колективної монографії викладачів СНУ ім. Лесі Українки [6] та ін.

Біографічні дані Г. Мірецького висвітлені на персональному сайті митця [5], огляд окремих сторінок творчості композитора здійснений у низці публікацій у місцевій пресі. Проте, до наукового аналізу твори композитора лише розпочинаю залучатися, тому дана тема потребує уваги.

Мета статті – проаналізувати солоспіви Г. Мірецького на вірші О. Богачука та осмислити вказані твори як художній здобуток Волині другої пол. XX ст.

Волинянин О. Богачук (1933–1994 рр.), відомий літературний і громадський діяч, є автором збірок «Незабутнє», «Вересневий грім», «Зелене руно», «Золота жінка», «Крик попелу», «Стогін землі», «Світи мені, Дніпре», «Цвіт роси», «А час не жде», багато віршів з яких покладені на музику А. Андруховим, В. Верменичем, В. Герасимчуком, В. Горностаєм, А. Горчинським, М. Дациком, К. Домінченом, Г. Майбородою, Г. Мірецьким, А. Пашкевичем, А. Пастушенком, І. Перчуком, О. Серовим, І. Сльотою, О. Стадником, М. Стефанишиним, В. Чинчем і до сьогодні пам'ятаються шлягерами «Троянди на пероні», «Тиша навкруги» та ін.

При тому, що О. Богачуку «підвладні і афористична мініатюра, і замашна гумореска, і гостра інвектива, і сонет, і широкомасштабні епічні полотна, реалізовані в поемах» [7, 6], головними рисами творчості поета визначають філософічність, музикальність, поетичну світломузику, музичну виразність, мелодійність, близькість до народної пісні [1], що проявилися як відображення надзвичайно тонкого, ліричного світосприйняття та величезної любові до жінки, матері, рідного поліського краю.

Вірш «Засвіти мені в серці», що викликає алюзії до славетного «я маю серці те, / що не вмирає» Лесі Українки, є надзвичайно промовистим прикладом тонкого ліризму як домінуючої риси творчості О. Богачука: «Засвіти мені в серці / незасвічену мрію, / вижень смуток, / окутаний тугою...», «Засвіти мені в серці / незасвічену мрію, / витри очі / живою веселкою».

Солоспів Г. Мірецького ор. 83 на вірш «Засвіти мені в серці», що має другу назву «Відвертість», став «знаковим» у збірці творів композитора, де подано сторінку із рукопису автора [4; 5]. Твір входить до циклу «Три романси на слова О. Богачука», що став однією з кульмінацій творчості композитора, поруч із популярним хоровим твором «Такі оченьки» ор. 90 та ін.

Солоспів вирішений у пізньоромантичному лірико-патетичному дусі, схвильований монолог укладений у форму наскрізного розвитку.

Характер твору встановлюється уже у фортепіанному вступі – тріольність (12/8), ямбічні висхідні мелодичні ходи, мінор із чергуванням дорійської та натуральної сексти, гармонізовані зворотом з еліпсисом $t_7 - D_5^6 / VII^{nat.} - VI_6 - t$. Романтично-схвильований характер вокального висловлювання, що утримується протягом усього твору, створюють вказані вище ямбічні висхідні ходи і тріольність, чергування альтераційності та розальтерації (ais – a, eis – e та інші), метрична змінність (12/8, 9/8, 6/8), поліфонізація фактури в опорних моментах (як, наприклад, у каденції першого речення на тлі подвійно-домінантового септакорду), широкі ходи, у тому числі на висхідну септиму, октаву (приклад 1)¹, повторення слів у кульмінаційних моментах, що розширюють структуру строфи, поліритмія (дуолі у завершенні твору на словах «втри очі...») та ін. Особливим засобом створення романтичного образу є органічна неквадратність організації побудови, де трапляються речення з п'яти, трьох та іншої непарної кількості тактів.

Звернемося і до дидактичного аспекту нашого дослідження. Виконання твору вимагає вміння тримати цілісний образ протягом наскрізного розвитку всього твору, правильно показавши кульмінаційну зону у точці золотого січення. Важливо правильно мислити широкими фразами і, відповідно, розподіляти дихання на широкі фрази, розвиток мелодії в яких спрямовувати до опорних звуків четвертих тривалостей (при легшому виконанні восьмих). Виконання альтерованих звуків повинно бути загостреним, особливо у мікрівідхиленнях. У виконанні дуолів у завершенні твору варто активізувати ритмічне чуття. Особливу складність являють висхідні стрибки, що виконують «на опорі» задля досягнення інтонаційної точності.

Інший твір, до якого звернемося у даному контексті – солоспів із цього ж циклу «Три романси на слова О. Богачука» – *«Перечекай усі чекання»* із супутньою назвою «Надія» ор. 82

Поетичний текст інтерпретовано у вигляді елегії у куплетній формі, сповнену просвітленої мрії, тихої радості, впевненості у незворотності найкращого і найсильнішого почуття – кохання: «Якщо у серці є кохання – / Не обмине / Тебе воно».

Для музичної мови солоспіву притаманні наступні риси. Як і в попередньому творі, композитор використовує гармонічну послідовність з еліптичним зворотом у фортепіанному вступі, що створює ефект певної інтриги. Мелодія вільно розвивається двотактовими фразами, що рухаються до інтонаційно-ритмічної опори, при цьому композитор змінює метричні межі тактів, підлаштовуючи їх під потреби показу поетичного слова (метрична зміна на 2/4 та ін.). У розвитку мелодії виділяється кульмінація, теж у точці золотого січення, що розпочинається із висхідного закличного квартового стрибка і подальшого нисхідного руху (прикладі 2). Вказана кульмінація створюється на тлі відхилення з основної тональності d-moll у субдомінантову g-moll. Певні видозміни стосуються останнього куплету (третя вольта), пов'язані із висхідним рухом у завершенні твору.

Солоспів є зручним для виконання, за умови доброго відчуття гармонії, на основі якої розвивається мелодична лінія. Разом із тим, у процесі вивчення твору важливо звернути увагу на інтонаційну точність відтворення усіх інтервальних ходів, серед яких вирізняють квартаві, квінтові, секстові, а також альтерацій, які мають внутрішньотональне і модуляційне значення (при відхиленні в тональність субдомінанти).

Значна частина творчого доробку О. Богачука присвячена темі материнства – матері, яка чекає сина з війни, матері турботливої і скромної сільської жінки, яка любить і розуміє, зокрема «Приснилось матері», «Ой чого ти, чайко», «Пісня сивої туги», «Мати», «Димить туман», «Колискова», а серед покладених на музику Г. Мірецьким – пісня *«Заспівай мені, мамо моя»* ор. 68, що належать до попереднього періоду творчості митця.

У творі змальовано любов до найріднішої людини, що проявляється у показі щирого, сильного почуття героя. Твір написаний у куплетній формі з новим варіантом останнього куплету.

У фортепіанному вступі задається настрої солоспіву, його характерною рисою є мажорна домінанта в g-moll зі специфічною дорійською секстою. Головним засобом творення художнього образу є мелодика, насичена ритмічно-інтонаційними особливостями – альтераціями, ходами на хроматичні інтервали, особливою ритмікою, яку підтримує колоритна гармонія, – і кожного разу це пов'язано з акцентуванням сенсу поетичного слова. Наприклад, відхилення у паралельний D-dur через альтеровану субмедіанту мажорно-мінорної системи на словах «... як бувало колись над колискою», «в грудях моїх перепілкою»; альтераційні зміни в мелодії при повторенні слова «слухати»; гострий, підвищений IV ступінь подвійної домінанти із стрибком на збільшену кварту донизу на «в замрії», «щобече» та ін. У приспіві – це широкі ходи, що ілюструють заклики «заспівай, заспівай» або «розкажи, розкажи», у тому числі відома романсовою семантикою затактова висхідна секста, що рухається до ввідного ступеня нової тональності d-moll, та ін. (приклад 3).

Погляд на солоспів «Заспівай мені, мамо моя» з дидактичної точки зору виявив такі особливості: важливість відчуття ладогармонічної змінності, яка впливає на інтонацію як в альтераційних моментах, так і при ладовому переосмисленні тих чи інших ступенів; гостре відчуття альтераційних мелодичних змін; точне відтворення різниці у тріольному та пунктирному ритмах, вміння будувати широку фразу із низки мотивів.

Висновки. У солоспівах на вірші О. Богачука композитор Г. Мірецький майстерно втілює поетичні задуми, створивши перлини волинської музичної творчості другої половини ХХ століття. Тонкий ліризм, любов до малої батьківщини, повага матері, щире кохання – головні теми творчості поета, що отримали відгук у камерно-вокальному жанрі композитора у пізноромантичній стилістиці, для якої притаманне втілення душевного пориву через часте використання «схвильованої» тріольності, чергуванні фраз частого і широкого дихання, гармонічного колориту, вираженої альтераційності та уваги до поетичного слова у кожному мотиві в його мелодичному оформленні.

Безумовно, ці твори, що гідні поповнити художній репертуар сучасних виконавців, мають шанси на «друге життя» у множинних інтерпретаціях, і це забезпечує перспективи їх подальших наукових досліджень.

Приклад 1

The image displays three systems of a musical score for voice and piano. Each system consists of a vocal line (Voice) and a piano accompaniment (Pno.). The music is written in a key signature of two sharps (D major) and a 12/8 time signature. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line.

System 1 (Measures 14-15):
 Voice: Я сьо-год - ні ло - бо - в'ю без - на - дій - но хво - рі - ю, за - не -
 Pno.: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 2 (Measures 16-18):
 Voice: ду - жавтяж-ко - ю не - ду - го-ю. Сам се - бе я ти-та - ю, чи бу-
 Pno.: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 3 (Measures 19-21):
 Voice: ла ти мо-є - ю? Влас-ним бо - лем по збо - ле-нім сту - ка - ю. Хоч на
 Pno.: Accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Приклад 2

5 **Meno mosso**

Voice

Пе-ре-че-кай у - сі че - кан - ня, че-рез ва-ган-ня всі прой - ди. Як-що у

Pno.

9

Voice

сер-ці є ко - хан-ня, як-що у сер - ці є ко - хан - ня, че - кай зав-жди, че-

Pno.

Приклад 3

13

Voice

вай, за-сні - вай, за-сні - вай ме-ні, ма - мо мо

Pno.

16

Voice

я За-сні - вай, за-сні - вай, за-сні

Pno.

Примітки:

¹Нотні приклади подаються за виданням: [4].

Список використаної літератури

1. **Зозуля Н.** Творчість О. Богачука в контексті української культури. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2015. Вип. 31. С. 148–159. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvznz_2015_31_15 (14.10.2019).
2. **Ігнатова Л.** Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
3. **Марач О.** Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині) : автореф. дис. ... канд. миств. : 26.00.01. Львів, 2013. 17 с.
4. **Мірецький Г.** Бенефіс з небуття – 2 : Повн. збір. тв. у 6 т. Т. 4 : Пісні, романси. Луцьк : Волинська обл. друк., 2012. 86 с. URL : https://mega.nz/#!XgJ0BRaQ!ka_gcpLf9i3bXDfiFYbdhKg5PWHdqzmLKu5qikE84LY (21.10.2019).
5. **Мірецький Георгій Адамович**: персональний сайт композитора. URL : <https://miretsky.wordpress.com/> (14.10.2019).
6. **Музичне мистецтво Волині ХІХ–ХХ століття: колективна монографія** / За заг. ред. П. Шиманського. Луцьк : Твердиня, 2012. 168 с.
7. **Олійник Б.** Палаюче серце. *Богачук О. А час не жде...* Луцьк : Волинська обл./ друк, 2003. С. 5–6.

References

1. **Zozulia N.** Tvorchist O. Bohachuka v konteksti ukrainskoi kultury. *Humanitarna osvita u tekhnichnykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh*. 2015. Vyp. 31. S. 148–159. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/gotvznz_2015_31_15 (14.10.2019). (in Ukrainian).
2. **Ihnatova L.** Tendentsii rozvytku muzychnoi kultury Volyni napry-kintsi KhKh – pochatku XXI stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.01. Kyiv, 2006. 19 s. (in Ukrainian).
3. **Marach O.** Akademichne khorove mystetstvo u sotsiokulturnomu kontynuumi zakhidnoho rehionu Ukrainy periodu Nezalezhnosti (na prykladi Volyni) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 26.00.01. Lviv, 2013. 17 s. (in Ukrainian).
4. **Miretskyi H.** Benefis z nebuttia – 2 : Povne zibrannia tvoriv v shesty tomakh. Tom 4 : Pismi, romansy. Lutsk : Volynska oblasna drukarnia, 2012. 86 s. URL : https://mega.nz/#!XgJ0BRaQ!ka_gcpLf9i3bXDfiFYbdhKg5PWHdqzmLKu5qikE84LY (21.10.2019). (in Ukrainian).
5. **Miretskyi Heorhii Adamovych** : personalnyi sait kompozytora. URL : <https://miretsky.wordpress.com/> (14.10.2019). (in Ukrainian).
6. **Muzychne mystetstvo Volyni XIX–XX stolittia** : kolektivna monohrafiia / Za zah. red. P. Shymanskoho. Lutsk : Tverdynia, 2012. 168 s. (in Ukrainian).
7. **Oliiynyk B.** Palaiuche sertse. *Bohachuk O. A chas ne zhde...* Lutsk : Volynska oblasna drukarnia, 2003. S. 5–6. (in Ukrainian).

РОМАНСЫ ГЕОРГИЯ МИРЕЦКОГО НА ПОЭЗИЮ АЛЕКСАНДРА БОГАЧУКА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ

Мрочко Виктор – заслуженный артист Украины, старший преподаватель кафедры истории, теории искусств и исполнительства;

Кириченко Инна – старший преподаватель кафедры истории, теории искусств и исполнительства,

Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Рассмотрено камерно-вокальное творчество волянского композитора второй половины ХХ века Г. Мирецкого на стихи современника А. Богачука. Результатом сотрудничества художников стали романсы «Зажги мне в сердце», «Мне приснилось», «Пережди все ожидания», «Спой мне, мама моя», «Сожжённая песня». В статье проанализированы избранные романсы, а именно – «Зажги мне в сердце» («Открытость») и «Пережди все ожидания» («Надежда») из цикла «Три романса на слова А. Богачука», а также песня «Спой мне, мама моя». Установлено, что романс «Зажги мне в сердце» решён в позднеромантическом лирико-патетическом духе, взволнованный монолог заключён в форму сквозного развития. В произведении «Пережди все ожидания» поэтический текст интерпретировано в виде элегии в куплетной форме, полной просветлённой мечты, тихой радости, уверенности в необратимости лучшего и сильнеешего чувства – любви. В песне «Спой мне, мама моя» изображено любовь к самому родному человеку, что проявляется в показе искреннего, сильного чувства героя.

Указанные произведения осмыслено как художественное достижение Волины II пол. ХХ века.

Ключевые слова: украинская камерно-вокальная музыка, романс, музыкальная культура Волины, творчество Г. Мирецкого, творчество А. Богачука.

THE HEORHII MIRETSKYI'S SOLO SONGS BY OLEKSANDR BOHACHUK'S POETRY: ARTISTIC ASPECTS

Mrochko Viktor – the Honored Artist of Ukraine, the Senior Lecturer of the Department of music and practical training,

Kyrychenko Inna – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training in Lesya Ukrainka Eastern European National University

The chamber vocal work by Volyn composer of the second half of the ХХth century H. Miretskyi based on the poetry by contemporary O. Bohachuk is considered. The solo songs «Light in My Heart», «I Dreamed», «Wait for All

Expectations», «Sing to Me My Mom», «The Burned Song» are became a result of the artists's cooperation. The selected solos songs, namely, «Light in My Heart» («Honesty») and «Wait for All Expectations» («Hope») from the series «Three Romances by O. Bohachuk», as well as the song «Sing to Me, My Mom» are analysed in the article.

In the course of the analysis it is established that the solo song «Light in My Heart» is solved in a late-romantic lyric-pathetic spirit, an agitated monologue concluded in the form of cross-development. The poetic text is interpreted in the form of an elegy in a couplet, filled with enlightened dreams, quiet joy, confidence in the irreversibility of the best and strongest feelings as a love in «Wait for All Expectations». The song «Sing to Me, My Mom» depicts the love to the most native person, it is manifested in the display of a genuine, strong hero's feeling.

These works are conceived as Volyn artistic achievement of the second half of the XXth century, and their didactic features are indicated.

Key words: Ukrainian chamber-vocal music, solo song, Volyn musical culture, creativity by H. Miretskyi, creativity by O. Bohachuk.

UDC 784.3(477.8)

THE HEORHII MIRETSKYI'S SOLO SONGS BY OLEKSANDR BOHACHUK'S POETRY: ARTISTIC ASPECTS

Mrochko Viktor – the Honored Artist of Ukraine,

the Senior Lecturer of the Department of music and practical training,

Kyrychenko Inna – the Senior Lecturer of the Department of music and practical training
in Lesya Ukrainka Eastern European National University,

The aim is to analyse Heorhii Miretskyi's solo songs by Oleksandr Bohachuk's poems and to comprehend it as a work of Volyn art in the second half of the 20th century, to point out didactic features of the analysed works.

Research methodology. It is based on the general principles of musicological and methodological-performance analyses.

Novelty. In this context, we turn to the songs by Heorhii Miretskyi (1929–1978), which together with the solo songs and choral works of the author became very popular in the second half of the 20th century in Volyn. Today, this legacy is less involved, however, its historical role in the development of professional music and, in general, the culture of the region in the 1950 s and 1970 s is extremely important, so in order to continue to preserve, actualize and popularize, this heritage should become the subject of music-cultural exploration and enter into music-didactic practice.

These works are conceived as Volyn artistic achievement of the second half of the XXth century, and their didactic features are indicated.

The practical significance. The article will become a ground for researchers in Ukrainian and Volyn musical culture, in educational process in preparation of singers.

Key words: Ukrainian chamber-vocal music, solo song, Volyn musical culture, creativity by Heorhii Miretskyi, creativity by Oleksandr Bohachuk.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 784.3

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ І. МАРТОНА

Мусієць Леся Володимирівна – викладач-методист музично-теоретичних дисциплін гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету,
м. Мукачеве
lesyamusic1963@gmail.com

Берець Наталія Юрївна – викладач-методист диригентсько-хорових дисциплін гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету,
м. Мукачеве
brecnatalia@gmail.com

Хомин Світлана Яношівна – викладач-методист постановки голосу гуманітарно-педагогічного коледжу Мукачівського державного університету,
Мукачеве
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.203
svetahomyn@gmail.com

Досліджено камерно-вокальну творчість українського композитора І. Мартона, з ім'ям якого пов'язана професіоналізація музичної культури Закарпаття другої пол. ХХ ст. На основі аналітичної характеристики обробок народних пісень та збірки солоспівів зроблено висновок, що вони виявляють ознаки пізньоромантичної та неокласичної стилістики, які розкриваються у ладо-гармонічній мові (опора на тритонові інтонації, зменшені септакорди, енгармонічні модуляції), образному змісті (переважання у циклі лірико-драматичних, елегантних, ліричних мініатюр), формі (куплетно-варіаційна; невелика за масштабами, струнка). В обробках народних пісень

пісень автор орієнтується на фольклорні зразки. Незначні зміни у ладо-тональному й фактурному аспектах надають їм самобутніх рис.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, І. Мартон, музична культура Закарпаття, українська музика.

Постановка проблеми. Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням мистецтва регіонів України. З'являється чимала кількість досліджень, які у різних аспектах розкривають особливості розвитку національної культури. До теми становлення музичного мистецтва на Закарпатті зверталися І. Кухта, О. Грін, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану, Т. Росул та ін. науковці. Однак, дослідження не лише відомих і репертуарних, але й малознаних чи забутих творів є важливим для цілісної історичної картини розвитку української камерно-вокальної музики та глибшого усвідомлення індивідуально-характерних рис стилю композиторів Закарпаття, залишається перспективним завданням. Відтак, *актуальність пропонованої статті* зумовлена як загальною тенденцією сучасного музикознавства до розширення сфери наукового пошуку, так і необхідністю розвитку окремих векторів теорії камерно-вокального жанру.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Важливу інформацію, стосовну творчої діяльності І. Мартона, містять статті М. Кобулея [4], Л. Микуланинець [5], Т. Росул [10–11], О. Юрош [12], монографічний нарис Н. Піцур [6]. Значний фактологічний матеріал розосереджений у збірках статей та есе, присвячених дослідженню етапів становлення професійної музичної культури Закарпаття [7–8]. Важливим методологічним підґрунтями для пропонованої розвідки слугували монографічне дослідження Т. Росул [9] та дисертаційна робота М. Басси [1]. Однак, аналітичного осмислення потребує камерно-вокальний доробок І. Мартона, представлений обробками народних пісень, романсами та солоспівами.

Мета статті – окреслити жанрово-стильові особливості камерно-вокальної творчості І. Мартона.

Виклад основного матеріалу дослідження. І. Мартон (1923–1996 рр.) – знана постать музичної культури Закарпаття. Його багатогранна діяльність, як-от композиторська, педагогічна, культурно-громадська сприяла професіоналізації музичної культури регіону. Навколо І. Мартона в Ужгороді сформувався потужний культурний осередок, ядро якого склали: музиканти Д. Задор (1912–1985 рр.), Ж. Лендел (1892–1970 рр.), М. Кобулей (1929–2004 рр.), Є. Шерегій (1910–1985 рр.), К. Воска (1898–1978 рр.), М. Кречко (1925–1996 рр.), Я. Гергелі (1899–1983 рр.), письменники В. Вовчок (1933–2002 рр.) Ф. Потушняк (1910–1960 рр.), Ю. Гойда (1919–1955 рр.), художники Е. Контратович (1912–2009 рр.), З. Шолтес (1909–1990 рр.) та ін.

Подальший розвиток музичної культури Закарпаття завдячує талановитим учням І. Мартона, поміж яких Є. Станкович (сьогодні його творча діяльність пов'язана з м. Києвом), В. Теличко, К. Єндрик, М. Попенкові, О. Лиховид, Н. Висіч та ін.

Жанровий діапазон композиторського доробку І. Мартона вирізняється багатством та різноманітністю: це і звернення до дитячої мініопери («Розумна дівчина і Король», 1976 р), оперети («Dalos Pasztor»), вокально-симфонічних творів (Меса, 1945 р.; «Карпатська рапсодія» пам'яті художника Ф. Манайла для народного хору з оркестром, 1988 р.), композицій для симфонічного оркестру (Карпатська поема, 1969 р.; Урочистий марш, 1973 р.; Скрипковий концерт, 1983 р.), кантат, хорових обробок закарпатських народних пісень, камерно-вокальних творів та багато ін. Його особистість і творча діяльність були настільки масштабними, що заклали базис формування закарпатської професійної композиторської школи. Твори І. Мартона стали широко відомими далеко за межами краю, працю митця високо оцінює громадськість. 1992 р. він став членом Спілки композиторів Угорщини, обраний першим почесним головою Закарпатського осередку Спілки композиторів України, 1995 р. – удостоєний премії обласної ради ім. Д. Задора [11; 63].

Твори І. Мартона – гармонійний синтез специфіки національного з професійними традиціями світової музики. Поєднуючи окремі елементи національних культур, композитор створив на межі з фольклором унікальні професійні композиції в якісно нових характеристиках. Вихований на закарпатських традиціях, талановитий митець свідомо звертався до народної творчості. Дається взнаки той факт, що рідною мовою І. Мартона була угорська. Тому не випадково угорський фольклор посідає особливе місце в його творчості. Щоправда, в хоровій музиці переважає пісенність українських верховинців – гуцулів, бойків, лемків [12; 399].

Як зазначає Н. Піцур, «звернення Мартона до народної пісні було продиктоване вимогами часу, тому це – як сильна, так і слабка сторона творчості композитора [6; 47]». По-перше, поліетнічна музична мова композицій І. Мартона засвідчувала його любов до рідного краю і шанобливе ставлення до традицій, по-друге, була доступною слухачам і виконавцям різного віку й рівня фахової майстерності, а по-третє – захищала митця від звинувачень у формалізмі. Аналізуючи відносини композитора з владою, варто зазначити, що ключовим фактором тут було взаємовигідне співробітництво митця, що прагнув

необхідного мінімуму для творчої діяльності і специфічної державної системи, яка гостро потребувала для свого розвитку таких діячів [11; 66].

Вагоме місце у камерно-вокальній творчості І. Мартона посідають обробки народних пісень, серед яких виокремлюється закарпатська жартівлива пісня «Ой болить ня головонька» (a-moll), записана композитором у Сваляві (1953 р.). Аналізована мініатюра написана у куплетно-варіаційній формі. Однак, повторення останнього куплету із доповненням надають їй також рис простої тричастинної форми. Мелодико-тематична лінія відтворює характерні інтонаційні та ритмічні особливості закарпатських народних пісень, поміж яких використання VII підвищеного та натурального ступенів, мотиви з восьмої та двох шістнадцятих, розспівування останнього складу шістнадцятими. Партія фортепіано передає манеру гри народних інструментів, зокрема, цимбалів. Відтак, фактура супроводу характеризується багатоплановістю: це акцентована лінія в басовому голосі, на тлі якої звучать синкоповані мотиви.

Середній розділ вносить контраст у композицію завдяки зміні основної тональності на паралельну – C-dur. Вокальна лінія збагачується пунктирним ритмом, а партія фортепіано – активними гамоподібними репліками, насиченими хроматизмами.

Вельми оригінально композитор вирішує репризу цього твору (16 тактовий період + 6 тактів доповнення). Так, перше речення повторює мелодію з першого куплету (або розділу) в основній тональності, а друге – середньої частини в тональності C-dur. У доповненні утворюється тональність a-moll. Змінам підлягає і партія фортепіано, яка у репризі являє собою акордове тло, що слугує для проведення мелодико-тематичної лінії. Ці риси вносять у драматургію мініатюри риси процесуальності та динамічності.

У жартівливій закарпатській пісні «Порізала-м перстик» І. Мартон майстерно відтворює поетичний зміст завдяки тонкому динамічному нюансуванню, змінному метру, багатству ритмічних малюнків, зокрема, у партії фортепіано. Так, використання граничних динамічних відтінків (f-p), частих хвиль *cresc.* та *dim.*, синкоп, пунктирного ритму, фермат, а також агогічних нюансів вимагає від співака певної майстерності та володіння виконавською технікою.

Зміна фактури у партії фортепіано під час проведення кожного куплету пісні, структуру якої визначає куплетно-варіаційна форма, вносить розмаїття у драматургічний розвиток аналізованої мініатюри. Так, у першій строфі вона ґрунтується на акордових вертикалях, прикрашених форшлагами, що, власне, підкреслюють жартівливий характер пісні. У другому куплеті інструментальний супровід збагачується мелодією, яка створює контрапункт до вокальної мелодико-тематичної лінії. А в наступному вона характеризується багатоплановістю завдяки виокремленню у музичній тканині декількох ліній: активних ходів у басовому голосі, підголосків у середньому та мелодичної лінії, викладеної довгими тривалостями у верхньому. В останньому куплеті звучить нова тема, що збагачується ще й в артикуляційному аспекті (*legato* чергується зі *stacc.*).

Таким чином, обробка «Порізала-м перстик» І. Мартона характеризується оригінальністю у прочитанні фольклорного взірця. В обробках народних пісень І. Мартон орієнтується на конкретні фольклорні зразки. Незначні зміни у ладо-тональному й фактурному аспектах надають їм самобутніх рис.

Окрім обробок народних пісень, камерно-вокальний доробок І. Мартона, представлений також солоспіваними, романсами.

Стосовно творчості І. Мартона, то провідним у його доробку є камерний жанр, представлений великою кількістю квінтетів, квартетів, ансамблями для скрипки та фортепіано, сольними піснями. Тематика творів відповідає камерному їх втіленню, причому композитор використовував народну традицію виконання, наприклад, солюючих інструментів. І. Мартону притаманне особливе ставлення до м'якого звучання струнних (в ансамблі та соло), яскравої насиченої мідної групи, пасторальної дерев'яної. Використовуючи переважно чисті тембри, композитор час від часу вдається до стилізації звучання народних інструментів – трембіти (валторна), цимбал (фортепіано), скрипки, сопілки, тріостиких музик, як в інструментальній, так і вокальній музиці.

Музика І. Мартона наповнена гармоніями, які знаходяться у річищі неокласичного та пізньоромантичного стилю. Його мова є сміливою й неповторною, легко сприймається як професійними музикантами, так і широкою аудиторією.

Композитор активно йшов проти течії життя, відкриваючи нові горизонти в пошуках істини, філософії буття. Митець вільно володів арсеналом музичних виразових засобів – мелодичних, гармонічних, ритмічних, поліфонічних, фактурних. Так, ладо-гармонічні особливості творів І. Мартона виявляються у використанні інтервалів зб. 2, зм. 7, тритонів, руху паралельними квінтами та квартами, хроматичними сповзаннями мелодії, півтонових співзвуч у високому регістрі. Складні фактурні побудови гармоній утворюють звороти квартсекстакордів, еліптичні ланцюги домінантсептакордів із різними оберненнями без розв'язання.

Для формотворення в народній музиці велике значення має принцип варіативності, що виражається у куплетно-варіаційній формі. І. Мартон застосовує цей принцип незалежно від типу форми, тому для його композиторського стилю він виявляється одним із найважливіших засобів розвитку. Особливо він проявляється в імпровізаційному способі викладення. Імпровізаційність як прийом фольклору автор переносить у всі жанри.

Всі вищезгадані принципи впливу фольклорних традицій на творчість І. Мартона органічно співіснують з європейськими професійними традиціями, а конкретно зі стильовими ознаками романтизму. Передусім, це відноситься до гармонії автора. Причина такого вирішення гармонії криється у властивій для І. Мартона естетичній концепції, відповідній ідеям пізнього романтизму. В окремих випадках романтизована гармонія (вишукані модуляційні переходи з енгармонічними замінами) розриває стильову єдність загального гармонічного мислення та специфіку українського фольклору (Дивертисмент, «Колискова», Скерцо) [5; 148].

Мелодичне обдарування композитора відбилося і на музичній фактурі, яка часто є різноманітно-контрастною. Вона формується через проростання мелодичних підголосків, утворюючи полімелодичну фактуру. Значно рідше вживається імітаційний тип викладу, притаманний більше хоровій музиці І. Мартона, а в інструментальній він з'являється у вигляді канонічних секвенцій.

Вищезазначені ладогармонічні, інтонаційні, темброві та фактурні особливості є характерними й для збірки солоспівів на вірші З. Дьорке, Ш. Петефі, В. Ладижця, Ю. Гойди «*Megy a Tiszán, megy egy csónak*» І. Мартона. У неї увійшло 12 різних за тематикою мініатюр. Так, у п'єсі «*Íde pastух на ослі*» (*Megy a juhász szamáron...*) на сл. Ш. Петефі розповідається про журбу пастуха, в якого померла кохана. Трагізм ситуації посилюється безпорадністю героя завадити сумній розв'язці. Сюжет тонко передає вокальна партія, а також куплетно-варіаційна форма композиції, що дозволяє детально розкрити літературний зміст. Мелодико-тематична лінія збагачена ходами на широкі інтервали, які ускладнюються ще й мелізмами (короткими форшлагами), синкопами, частими хроматизмами, що наближує вокальну партію до інструментальної. Партія фортепіано є досить камерною – підтримує тематизм акордовим супроводом. Однак, між куплетами композитор послуговується сполучними частинами, яку проводить тільки фортепіано, і ніби продовжує думку, висловлену співаком.

Відзначимо, що на словах «Але пізно він приїхав, вже кохана мертва» автор використовує енгармонічну модуляцію, гармонічний супровід збагачується зменшеними септакордами, а також акордовими утвореннями, що ґрунтуються на збільшених та зменшених інтервалах.

В останньому, четвертому куплеті, в якому передається смуток і душевний біль пастуха, мелодична лінія насичена інтервалами зб.2.

До елегійного плану мініатюр належить композиція «*Сумують квіти*» (*Búsulnak a virágok...*) на сл. Ш. Петефі. Поезія ґрунтується на алегоріях: сумують квіти, тому що скоро зима; пожовтіле листя, що опадає з дерев – із посивілим волоссям; зелений куц – із нев'янучою душею героя. Відтак, мелодико-тематична лінія вокальної партії у кожному з п'яти куплетів (твір написаний у куплетно-варіаційній формі) з'являється у певних інтонаційних метаморфозах.

У першому з них (*Andante, mesto*) образ квітів автор розкриває за допомогою ходів на широкі інтервали, синкопованого ритмічного малюнку, випадкових хроматизмів. Хоральна фактура партії фортепіано надає звучанню певної застигlosti, заціпеніння, що асоціюється із наближенням зими.

Музично-тематичний матеріал другого куплету (*piu mosso*) збагачується терпкими тритонами – зб.4, пожвавлюється у ритмічному аспекті, звучить на тлі схвильованих тріольних мотивів партії фортепіано. Ці засоби виразності вдало зображують опале листя, що асоціюється з посивілим волоссям. Відзначимо, що вокальна партія третього куплету в інтонаційному відношенні є близькою до мелодії першої строфи. Це надає мініатюрі рис симетрії.

Образ душі героя, що порівнюється з зеленим кушем, підкреслюється автором у темповому відношенні (*Allegro con anima*), мелодична лінія пожвавлюється тріолями та пунктирним ритмом. Цей емоційний настрій зберігається до кінця аналізованого твору.

Збірку І. Мартона прикрашають ліричні мініатюри, до яких належить композиція «*Яскрава зіронька*» (*Fényes csillag...*) на сл. Ш. Петефі. Вона характеризується невеликими масштабами – складається з двох куплетів. Однак, композитору вдається розкрити образ закоханої зіроньки, яка зійшла із неба заради свого коханого. Відзначимо плавність мелодичної лінії вокальної партії, порівняно з попередніми творами. Їй притаманний також діатонічний характер, вона позбавлена гострих дисонуючих інтонацій та хроматизмів.

У другому куплеті музично-тематичний матеріал дещо «оновлюється» в ритмічному плані – збагачується дрібними тривалостями, підтримується щільнішою фактурою партії фортепіано.

Висновки. Отже, розглянуті солоспіви І. Мартона виявляють ознаки пізньоромантичної та неокласичної стилістики, які розкриваються у ладо-гармонічній мові (опора на тритонові інтонації,

зменшені септакорди, енгармонічні модуляції), образному змісті (переважання у циклі лірико-драматичних, елегійних, ліричних мініатюр), формі (куплетно-варіаційна; невелика за масштабами, струнка).

Аналітична характеристика різножанрових камерно-вокальних мініатюр І. Мартона засвідчує розвиток та професіоналізацію цієї галузі музичної культури Закарпаття, оскільки у першій пол. XX ст. її провідними жанрами були, в основному, духовна музика та хорові твори. І. Мартон, як і Д. Задор, не стали новаторами у названій сфері вокального мистецтва, однак, заклали підґрунтя для її подальшого розвитку.

Список використаної літератури

1. **Басса О. М.** Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття : автореф. дис. ... канд. миств. Львів, 2010. 19 с.
2. **Берегова О. М.** Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80–90-х років XX століття. Ситуація постмодерну. *Українське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 29. С. 103–109.
3. **Булат Т. П.** Камерно-вокальна творчість. *Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : А. Муха (голова) та ін.* Київ, 2004. Т. 5. С. 97–119.
4. **Кобулей М.** Творчі профілі Іштвана Мартона, Дезидерія Задора та Семіраміди Хосроєвої. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення* Ужгород : Карпати, 2005. Вип. 1. С. 104–106.
5. **Микуланинець Л.** Композиторська творчість Д. Задора та І. Мартона у вимірах музичної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2007. Вип. 12. С. 144–149.
6. **Пицур Н. Т.** Іштван Мартон. Творчий портрет: монографічний нарис Ужгород : Госпрозрахунковий ред.-вид. відділ комітету інформації, 1998. 64 с.
7. **Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. ст., есе про музичну культуру Закарпаття / упорядкув., Л. М. Мокану.** Ужгород : Карпати, 2005. 420 с.
8. **Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. ст., есе про музичну культуру Закарпаття: зб. ст., есе про музичну культуру Закарпаття.** Ужгород : Карпати, 2016. Вип. 3. 520 с.
9. **Росул Т. І.** Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття / ред. : А. Муха. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 207 с.
10. **Росул Т.** Натхненний співець Карпат (до 80-річчя від дня народження Іштвана Мартона). *Культурологічні джерела*. 2003. № 4. С. 42–44.
11. **Росул Т. І.** Сторінки біографії Іштвана Мартона в контексті музичної культури Закарпаття другої половини XX століття. *Тисячоліття – Millennia : наук. щорічник*. Ужгород: Гражда, 2014. Вип. 1. С. 59–67.
12. **Юрош О.** Невідома сторінка творчості Іштвана Мартона. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. ст., есе про музичну культуру Закарпаття / упорядкув., Л. М. Мокану.* Ужгород : Карпати, 2010. Випуск другий. С. 398–406.

References

1. **Bassa O. M.** Osoblyvosti rozvytku zakhidnoukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky u pershii tretyni XX stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Lviv, 2010. 19 s.
2. **Berehova O. M.** Stylovi tendentsii v kamernii muzytsi ukrainskykh kompozytoriv 80–90-kh rokiv XX stolittia. Sytuatsiia postmodernu. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv, 2000. Vyp. 29. S. 103–109.
3. **Bulat T. P.** Kamerno-vokalna tvorchist. *Istoriia ukrainskoi muzyky : v 6 t. / AN URSR. IMFE im. M. T. Rylskoho; redkol. : A. Mukha (holova) ta in.* Kyiv, 2004. T. 5. S. 97–119.
4. **Kobulei M.** Tvorchii profili Ishtvana Martona, Dezyderiia Zadora ta Semiramidy Khosroievoi. *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia*. Uzhhorod : Karpaty, 2005. Vyp. 1. S. 104–106.
5. **Mykulanynets L.** Kompozytorska tvorchist D. Zadora ta I. Martona u vymirakh muzychnoi kultury Zakarpattia druhoi polovyny XX stolittia. *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats*. Kyiv : Milenium, 2007. Vyp. 12. S. 144–149.
6. **Pitsur N. T.** Ishtvan Marton. Tvorchyi portret: monohrafichnyi narys Uzhhorod : Hosprozrakhunkovyi redaktsiino-vydavnychi viddil komitetu informatsii, 1998. 64 s.
7. **Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zb. st., esе pro muzychnu kulturu Zakarpattia / uporiadkuv., L. M. Mokanu.** Uzhhorod : Karpaty, 2005. 420 s.
8. **Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zb. st., esе pro muzychnu kulturu Zakarpattia: zb. st., esе pro muzychnu kulturu Zakarpattia.** Uzhhorod : «Karpaty», 2016. Vyp. 3. 520 s.
9. **Rosul T. I.** Muzychne zhyttia Zakarpattia 20–30-kh rokiv XX stolittia / red. : A. Mukha. Uzhhorod : PoliPrint, 2002. 207 s.
10. **Rosul T.** Natkhennnyi spivets Karpat (do 80-richechia vid dnia narodzhennia Ishtvana Martona). *Kulturolohichni dzherela*. 2003. № 4. S. 42–44.
11. **Rosul T. I.** Storinky biohrafii Ishtvana Martona v konteksti muzychnoi kultury Zakarpattia druhoi polovyny KhKh stolittia. *Tysiacholittia – Millennia : naukovyi shchorichnyk*. Uzhhorod: Grazhda, 2014. Vyp. 1. S. 59–67.
12. **Iurosh O.** Nevidoma storinka tvorchosti Ishtvana Martona. *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia : zb. st., esе pro muzychnu kulturu Zakarpattia / uporiadkuv., L. M. Mokanu.* Uzhhorod : Karpaty, 2010. Vypusk druhyi. S. 398–406.

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА И. МАРТОНА

Муσειц Олександра Владимировна – преподаватель-методист музыкально-теоретических дисциплин гуманитарно-педагогического колледжа Мукачевского государственного университета, г. Мукачево;
Берец Наталья Юрьевна – преподаватель-методист дирижерско-хоровых дисциплин гуманитарно-педагогического колледжа Мукачевского государственного университета, г. Мукачево;
Хомын Светлана Яношивна – преподаватель-методист постановки голоса гуманитарно-педагогического колледжа Мукачевского государственного университета, г. Мукачево

Исследовано камерно-вокальное творчество известного украинского композитора И. Мартона, с именем которого связана профессионализация музыкальной культуры Закарпатья второй пол. XX в. На основе аналитической характеристики обработок народных песен и сборника романсов и солоспевов сделан вывод, что они проявляют признаки позднеромантической и неоклассической стилистики, которые раскрываются в ладогармоническом языке (опора на тритоновые интонации, уменьшенные септаккорды, энгармонические модуляции), образном смысле (преобладание в цикле лирико-драматических, элегических, лирических миниатюр), форме (куплетно-вариационная; небольшая по масштабам, стройная). В обработках народных песен автор ориентируется на конкретные фольклорные образцы. Незначительные изменения в ладотональном и фактурном аспектах предоставляют им самобытных черт.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество, И. Мартон, музыкальная культура Закарпатья, украинская музыка.

GENRE-STYLE FEATURES OF I. MARTON'S CHAMBER-VOCAL CREATIVITY

Musyets Lesya – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University;
Berets Natalia – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University;
Khomyyn Svitlana – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University

The article explores the chamber and vocal work of the famous Ukrainian composer I. Marton, whose name is associated with the professionalization of the musical culture of Transcarpathia in the second half of the twentieth century. On the basis of the analytical characteristics of folk song processing and the collection of solo songs, it is concluded that they show signs of late-romantic and neoclassical stylistics, which are revealed in the harmonic language (reliance on tritonic intonation, reduced septaccords, harmonic modulations, preference) elegiac, lyrical miniatures), form (couplet-variational; small in scale, slender). In the treatment of folk songs, the author focuses on specific folklore samples. Minor changes in the tone-and-textural aspects give them distinctive features.

Key words: chamber and vocal creativity, I. Marton, musical culture of Transcarpathia, Ukrainian music.

UDC 784.3

GENRE-STYLE FEATURES OF I. MARTON'S CHAMBER-VOCAL CREATIVITY

Musyets Lesya – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University;
Berets Natalia – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University;
Khomyyn Svitlana – music teacher in the Pedagogical College, Mukachevo State University

The aim of the proposed article is to outline the genre-style features of chamber and vocal creativity of I. Marton presented by the processing of folk songs and the collection of solos.

Research methodology and results. The methodological basis of the proposed article was the heterogeneous articles by M. Kobulei, L. Mikulaninets, T. Rosul, O. Yurosh, a monographic sketch by N. Pitsur [], a monographic study by T. Rosul and a dissertation by M. Bassa.

Results. I. Marton's solos songs reveal signs of late-romantic and neoclassical stylistics, which are revealed in the Lado-harmonic language (reliance on Triton intonations, reduced septaccords, harmonic modulations), figurative content (predominance in the lyric, couplet-variational; small in scale, slender).

The analytical characteristic of the various genre chamber-vocal miniatures of I. Marton attests to the development and professionalization of this field of Transcarpathian musical culture, since in the first half of the twentieth century its leading genres were mainly spiritual music and choral works. I. Marton, like D. Zador, did not become innovators in the named field of vocal art, however, they laid the groundwork for its further development.

Novelty. The scientific novelty of the proposed article is the introduction into the musicological circulation of the first material of the note.

The practical significance. The analytical materials of the proposed article can be used in training courses on History of Ukrainian Music, Analysis of Music Works, History of vocal art, in pedagogical and concert-performing activity.

Key words: chamber and vocal creativity, I. Marton, musical culture of Transcarpathia, Ukrainian music.

Надійшла до редакції 14.11.2019 р.

УДК 786.2.087.4

ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ АСПЕКТИ ПАРТІЇ ФОРТЕПІАНО У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ

В. КИРЕЙКА НА ВІРШІ Т. ШЕВЧЕНКА, ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА І. ФРАНКА

Цейко Наталія Олександрівна – концертмейстер,

Східноєвропейський національний університет

імені Лесі Українки, м. Луцьк

orcid.org/0000-0001-8322-9465

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.204

natatseyko@gmail.com

Розглянуто метро-ритмічні, артикуляційні, штрихові та інші художньо-виразові аспекти партії фортепіано у камерно-вокальних творах Віталія Кирейка на слова Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка. Визначено жанрові різновиди аналізованих композицій та їхній вплив на характер і виразові можливості фортепіанної партії цих творів. Охарактеризовано специфічні властивості індивідуального камерно-вокального стилю В. Кирейка, і те, які він проявляється в сфері фортепіанної партії його романсів. Окреслено рівень вимог, якими повинен оволодіти концертмейстер у процесі виконання камерно-вокальних творів Віталія Кирейка.

Ключові слова: вокальні твори Віталія Кирейка, діяльність концертмейстера, художньо-виразові аспекти партії фортепіано.

Постановка проблеми. Вокальні твори В. Кирейка – перлина української камерно-вокальної творчості. Вони включають композиції, написані на класичні тексти української та зарубіжної літератури: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, Т. Мура, Й. Гете, Г. Гейне, Я. Купали, та твори сучасних українських і зарубіжних авторів: Я. Колоса П. Перебийноса, Б. Олійника, М. Луківа, В. Антонюк, К. Дяченка, Н. Поклад, А. Кошіль, О. Матушек, В. Борисової, О. Підсухи, Л. Красицької, В. Олефіренка, Я. Черногуза, З. Ружин, М. Губко, І. Лобовик, А. Мачадо та ін.

Важливе значення у вокальних творах Віталія Кирейка має партія фортепіано. За словами В. Антонюк, її характерною рисою є «підголосковість фортепіанного супроводу – це й тип інтонування, і композиторський прийом, і драматургічна функція, що загалом формує у співаків особливий комплекс інтуїтивно-сугестивного інтонування, властивого володарям техніки давньоукраїнського поліфонічно-підголоскового співу» [1; 7]. Проте це явище є майже недослідженим. Разом із тим, усвідомлення художньо-виразових аспектів партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка є важливим для розуміння стилю композитора, осягнення виконавської специфіки його творів та інших українських композиторів другої половини ХХ ст.

Останні дослідження. Окремі аспекти камерно-вокального стилю В. Кирейка окреслено у передмові В. Антонюк до збірки романсів композитора [1], загальні засади виконавства розглянуто у дослідженнях Т. Веркіної [2], теоретико-культурологічні аспекти камерного виконавства – у дослідженні І. Польської [7], виконавська специфіка концертмейстерської роботи – у працях Т. Молчанової [4-5], Л. Повзун [6], творчість В. Кирейка – у роботах К. Майбурової [3] та І. Шестеренко [8].

Мета статті – проаналізувати художньо-виразові аспекти партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка і роль цих засобів виразності у роботі піаніста-концертмейстера над створенням художнього образу.

Виклад матеріалу дослідження. Робота піаніста-концертмейстера передбачає як вивчення текстових особливостей фортепіанної партії виконуваних творів, її артикуляційно-штрихових моментів, так і специфіки психологічного контакту між вокалістом і концертмейстером, особливостей власне творення ансамблю. Як зазначає Т. Молчанова: «Сольне виконання та гра з солістом – психологічно відмінні стани, що різняться не лише спрямованістю уваги у момент виконання, а й мірою артистичної відповідальності. Під час виконання фортепіанної партії у творі для спільного виконання музичні та рухові дії не встигають стати стабільними – вони залишаються гнучкими та легко керованими у залежності від вимог соліста, диригента, конкретної виконавської ситуації» [5].

Вокаліст і концертмейстер повинні координувати ритмічні параметри виконання, його динамічний баланс, відповідність фразування та артикуляційно-штрихових моментів. Тому початку власне репетиційної роботи передують докладне вивчення музичного тексту, всіх його технічних складнощів, опрацювання суто виконавських моментів, осмислення партії фортепіано як невід'ємної частини тексту твору, пошук меж її виразового потенціалу, особливостей співвідношення з вокальною партією. Готуючись до репетиційної роботи з вокалістом, концертмейстер повинен докладно вивчити свою партію в аспекті жанрово-інтонаційних, тембро-фактурних, метро-ритмічних та артикуляційних особливостей, а також з'ясувати, яким чином ці особливості можуть проявити себе в процесі виконавської практики, як в рамках репетиційної роботи, так і під час концертного виступу. Розглянемо у цьому відношенні партію

фортепіано у камерно-вокальних творах В. Кирейка на тексти Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка.

У солоспіві «Пророк» (1986 р.) важливу роль відіграє фортепіанний вступ, в якому вже звучать ораторські, декламаційні інтонації, що передвіщають тип інтонування, притаманний вокальній партії цього твору. Виразність виконання цього вступу зумовлена глибокою атакою звуку, педальним і пальцево-кистевим лігуванням мелодії, викладеної паралельними октавами, адже ці нюанси покликані забезпечити скорботно-філософський характер художнього образу, формування якого розпочинається у вступі.

Фортепіанна партія «Пророка» містить характерні ознаки підголоскової фактури, вплетеної у канву фортепіанного викладу. Це можна спостерігати вже на початку твору, де епічні фрази вокаліста супроводжуються хорального складу співзвуччями, всередину яких поступово проникають горизонтальні підголоски – спочатку скупі, а потім – все більш активні елементи мелодизації фортепіанної фактури, що звучать як другий і третій голоси полімелодичної горизонталі музичного тексту.

Поєднання елементів гамоподібної і акордової техніки використано у фортепіанній постлюдії «Пророка», яка виконує роль міцної крапки у драматургії твору. Крім того, роль фортепіано є дуже важливою на стиках елементів цієї форми, яку можна віднести до поемного типу. Побудований як оперний монолог, цей твір потребує гнучкої в інтонаційному та фактурному відношенні партії фортепіано, яка за допомогою використання багатьох фактурних комплексів, плавних переходів від одного до іншого, змогла би забезпечити поступовий розвиток художнього образу твору у всій багатогранності його емоційно-змістових елементів. Так, із появою в тексті Т. Шевченка мотиву широкого Дніпра, з яким порівнюється течія слів пророка, у фортепіанній партії застосовано тріольну пульсацію в середині чотиришарової поліфонізованої за допомогою верхніх і нижніх підголосків фактури. Таке виступає, певною мірою, і засобом ілюстративності цього музичного тексту, але і засобом психологізації художнього образу (і в тому, і в іншому випадку – ключову роль відіграє поява відчутної, тому що її не було раніше, безперервної, інтенсивної, напруженої ритмічної пульсації).

У процесі наростання драматизму художнього образу («Огнем невидимим пекли замерзлі душі») партія фортепіано наповнюється драматичними гамоподібними та патетичними октавними пасажами, використовується рух паралельними терціями, елементи поліритмії. Інтонаційно споріднена з вокальною партією фортепіанна партія то доповнює слова соліста, то уводить значущі, але «несказані ним прямо» смислові конотації, то є контрастною динамічно і артикуляційно, але в будь-якому випадку виконує дуже важливу роль у створенні цілісного, переконливого художнього образу.

Необхідно звернути увагу ще на один фактурний елемент фортепіанної партії солоспіву, функція якого створити образ суворого покарання тих, що прогнали пророка і побили його камінням. У цьому випадку важливу роль відіграє принцип мелодико-ритмічного остінато («І праведно Господь великий...») як засобу повторності з метою утримування одного й того ж образно-емоційного стану, засобу посилення напруги.

Проаналізувавши особливості фортепіанної партії солоспіву «Пророк», необхідно відзначити, що для створення яскравого і повноцінного в художньому відношенні образу цього твору концертмейстер повинен володіти цілим рядом навичок. По-перше – це вміння гнучко переключатися між різними типами фортепіанної фактури – акордової, фігураційної, октавної, гамоподібної, з вкрапленнями віртуозних пасажів та густо насиченої підголосками та мовними зворотами. По-друге, важливим є вміння вести фортепіанну партію як цілком рівноправну поряд із вокальною, вона має бути немов другим голосом, що ні на мить не переходить цілком на другий план, а є уважним співрозмовником у ставленні до вокалу, є чутливим партнером, а відповідно і мусить розраховувати своє вміння вести бесіду на тривалу дистанцію. По-третє, задля яскравості, драматичній контрастності фортепіанної партії, її належної художньо-виразової ролі, концертмейстер повинен досконало володіти усім арсеналом артикуляційних прийомів – legato і non-legato, accelerando і ritardando, усією палітрою динамічних штрихів і вмінням плавних переходів між *f* і *p*. По-четверте, мати відчуття і володіти вмінням швидко переключатися між темпами, при цьому вміти узгоджувати всі необхідні темпові зрушення в єдиний драматургічно цілісний, внутрішньо монолітний спектакль одного актора. Щодо останнього, то, за словами Т. Молчанової, метро-ритмічна дисципліна має бути визнана одним з найбільш значущих чинників ансамблевого виконавства, адже її відсутність, яка може проявлятися некоректною зміною темпів, недотриманням тривалостей, пауз, фермат, несинхронністю виконання, неточним узгодженням сильних і слабких долей такту, є дуже серйозною перешкодою на шляху досягнення професійності виконання і переконливості створюваного художнього образу [5].

У солоспіві «Єсть на світі доля» (1983 р.), як і «Пророці», партія фортепіано також відіграє значну художньо-виразову роль. Уже у фортепіанному вступі, а також переграх (Tempo I, poco rit.)

проводиться початкова епічно-оповідальна інтонація вокальної партії, викладена у формі канонічної імітації. Такий прийом забезпечує концентроване вираження цього важливого для твору інтонаційного імпульсу. У рамках короткого тритактового фортепіанного вступу ця інтонація обростає елементами підголосково-поліфонічної фактури, що виступають засобом посилення епічно-розповідного нахилу твору. Упродовж солоспіву використано прийоми лірницько-бандурного акомпанементу (органні пункти, арпеджовані акорди, і власне самі арпеджіо), спрямовані на створення епічного образу. Підкреслення його пісенного характеру забезпечують неодноразово вживані кількооктавні дублі партії фортепіано. З метою драматизації у кульмінаційних зонах партія фортепіано збагачується тремоло в низькому регістрі («та плакати сором»), потовщеними акордовими вертикалями («Годі я веселий, тоді я багатий»). Головними навичками концертмейстера у процесі виконання цього солоспіву постають необхідність володіння різними видами legato (пальцевого, педального, тривалого і короткого, октавного і акордового), уміння дотримуватися рівної атаки звуку в умовах контрастної динаміки, чутливість і гнучкість фразування, що забезпечує відносну самостійність фортепіанної партії порівняно з вокальною, а також діалог фортепіано і соліста.

Акцентуацію інших виразових можливостей партії фортепіано спостерігаємо у солоспіві «Тече вода з-під явора» (1986 р.). З одного боку, у вічі впадає послідовно застосована тут характерна для вокального стилю В. Кирейка ідентичність фортепіанного і вокального «зачинів», що підкреслює інтонаційну єдність обох складових музичного тексту. Проте, з іншого боку, ліричний жанр солоспіву в цьому випадку обумовлює абсолютно інше трактування партії фортепіано – підкреслення її акомпануючої функції, роль якої – створення тла для мелодії соліста. Такий підхід не характерний для аналізованих вище героїко-епічних монологів, із притаманною для них інтонаційною самостійністю і фактурною розмаїтістю партії фортепіано. Отож, можна зробити висновок про те, що прийоми і засоби фортепіанної партії у солоспівах В. Кирейка великою мірою визначаються їхнім жанровим змістом. Переважаюча однотипність фортепіанної фактури в «Тече вода з-під явора», прозорість фігураційного супроводу вимагає від концертмейстера досконалого володіння рівною атакою звуку, філігранним голосоведенням, «імпресіоністською» витонченістю звукоутворення. Відмінна від «куплетної», самостійна, лістівсько-скрябінського типу фортепіанна фактура застосована в цьому солоспіві лише на гранях куплетно-варіаційної форми, що також, як контраст, підкреслює усвідомлений вибір акомпануючої функції попередньої.

Значно ширший діапазон фортепіанної виразовості зустрічаємо у лірико-драматичному солоспіві «Тополя» (1945 р.). Як і «Тече вода з-під явора», цей твір розпочинається в ліричному дусі, з максимально прозорою, зведеною до терцієво-секстового дублювання вокалу, а трохи згодом фоново-фігураційною партією фортепіанного акомпанементу. Проте вже невдовзі поява широкоохопних фігурацій у перегрі та їх органічне послідовне вплетення у наступний розділ форми («Стан високий, лист широкий») засвідчують інший підхід. На інше трактування партії фортепіано, а саме – як компонента драматичної оперної сцени, вказує багатократне змінювання фортепіанної фактури вже упродовж згаданого другого розділу форми, в якому дуже швидко відбуваються переходи від поліритмічної фігураційної фактури до акордово-хоральної, далі підголосково-поліфонічної, знову фігураційної, гамоподібних пасажів з елементами бурдону тощо. Вказана багатоманітність виразових засобів партії фортепіано у цьому солоспіві зумовлює необхідність для концертмейстера оволодіти широким спектром виконавських засобів і прийомів. У цьому відношенні солоспів «Тополя» виявляє глибоку спорідненість з проаналізованим вище солоспівом «Пророк».

Солоспів «Од села до села» (1998 р.) містить два типи фортепіанної фактури. Його початок оповідального складу («Заспівай лиш нам, старий кобзарю») – хоральну з елементами інструментальних речитативів, а основна частина (полька) – фактуру гітарного складу, із вкрапленнями підголоскової поліфонії, а також іноді в інструментальних зв'язках – октавно-акордову. Головним завданням концертмейстера в цьому творі постає досягнення максимального *leggiero* в умовах дуже швидкого темпу (*Vivace*). Важливо також підкреслити контраст вказаних розділів форми різним звукоутворенням – глибоким кистьово-плечевим на початку і легким, пальцевим, хоча й не поверхневим, – в основній частині. У зв'язку з вищевказаним слід підкреслити, що у художньо-виразовій підготовчій та власне ансамблевій роботі піаніста-концертмейстера надзвичайно суттєва роль належить роботі над опрацюванням різноманітних фактурних компонентів та їх збалансованістю, як по вертикалі, так і по горизонталі. Як зазначає Т. Молчанова, «властивості фактури фортепіанного супроводу з її здатністю до звукового розшарування та мобільності темброво-артикуляційних співвідношень дозволяють концертмейстеру диференціювати рельєф, тло, лінії окремих голосів для підтримки партії соліста і разом з його партією утворювати тришарову музично-просторову тканину».

Саме такі явища як вертикаль і горизонталь збагачують уяву про просторові можливості фактури та стають основою багатоплановості її структури» [5].

Деякі інші завдання постають перед концертмейстером у роботі над солоспівом «Стояла я і слухала весну» (1950 р.). Звертає на себе увагу розлогий восьмитактовий вступ, що за масштабами і роллю у цій формі виконує функцію своєрідної фортепіанної прелюдії, завдання якої – увести слухача в атмосферу ліричного образу, глибокої співності, мелодизму, реалізованих суто інструментальними засобами. На це спрямовано ряд прийомів піаніста – артикуляційних (*sempre legato*), ритмічних (безперервна пульсація восьмими і шістьнадцятими), фактурних (хвилеподібний зустрічний рух, елементи прихованої поліфонії). Запропонована ритмо-фактурна формула зберігається протягом усієї першої строфи, завдяки чому ця строфа буквально «проноситься на одному диханні». Проте подальший емоційний підйом потребує переходу до нових, більш радикальних засобів, якими постає рух синкопованими акордами («Вона мені співала») й подальша, ще більш вибаглива, синкопована та поліритмічна гра тривалостями в умовах насиченої поліпластової фактури. Піаніст, таким чином, як і у вище зазначених солоспівах «Пророк», «Тополя», у цьому творі змушений оволодіти навичками швидко переключатися між різними ритмічними формулами, враховувати тонкі динамічні і темпові градації, *rubato*, але при цьому – досягати глибокої атаки звуку та витримувати плавне голосоведіння (за допомогою пальців, кисті, педалі) упродовж цілого твору.

У солоспіві «Не співайте мені сеї пісні» (1954 р.) в умовах переважаючої акордової фактури основною трудностю для концертмейстера постає рівномірне в динамічному та ритмічному відношенні виконання всіх звуків широких за обсягом (понад октаву) співзвуч, виписаних арпеджіато або й не виписаних, але таких, що потребують цього виконавського прийому.

Навички інтонаційно осмисленого виконання багатопластової фортепіанної фактури розвиває робота над солоспівом «Знов весна» (1946 р.), в якому необхідно збалансовано визвучити інтервальні комплекси в нижньому регістрі (згодом – самостійні голоси поліфонізованої фактури), тремолоподібні фігурації середнього шару фактури та провідний мелодичний голос фортепіанної партії, викладений у верхньому регістрі в октавному потовщенні. Наявність цього самостійного мелодичного голосу в партії фортепіано, з одного боку, підкреслює вокальну генезу цього тексту (адже вже всередині фортепіанної партії є розподіл на мелодію і супровід), з іншого – виконує функції одного з голосів у ситуації тенденції до полімелодизації поліпластової фактури. В таких умовах виразність виконання партії фортепіано забезпечується досягненням динамічного та артикуляційного балансу між усіма елементами фортепіанної фактури.

У фортепіанній партії солоспіву «Сікстинська мадонна» (1964 р.), як і у «Не співайте мені сеї пісні», переважає акордова фактура. Але на відміну від «Не співайте мені сеї пісні», де фортепіанна партія містить риси бандурного виконавства, пов'язаного з національною епічною вокально-інструментальною традицією, у «Сікстинській мадонні» акордовий виклад адресує до семантичної та інтонаційної генези хоралу, практики хоральності, атмосфери храмової молитви. Глибокі октавні басы, рівні, строгі акордові вертикалі тут радше ближчі до особливостей органного виконавства, а нерідко точне дублювання мелодією фортепіанної партії мелодії вокаліста підкреслює пріоритетність мелодичних функцій акомпанементу.

Поєднання властивостей акордового викладу і підголосковості притаманно партії фортепіано солоспіву «Як почувеш вночі» (1962 р.). Проте характерність цього музичного тексту забезпечує, передусім, напружена пульсація восьмими в розмірі 6/8, яка містить численні внутрішньо-тактові і міжтактові синкопи. Утворюючи різноманітні поліритмічні поєднання між горизонтальними і вертикальними елементами фортепіанної фактури, таке різного виду синкопування забезпечує високий градус виразової експресії художнього образу твору.

Висновки. I. Проаналізований десяток солоспівів В. Кирейка на слова Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка є важливим показником звертання композитора до класичної української поезії протягом майже п'ятдесятилітнього періоду його творчості, починаючи від 1940-х років і до кінця ХХ ст. Звернення до віршів цих авторів відбувалося поступово: одразу по завершенні Другої світової війни – до поезії Лесі Українки («Знов весна» – 1946 р., «Стояла я і слухала весну» – 1950 р., «Не співайте мені сеї пісні» – 1954 р.); у 1960-х роках – до віршів І. Франка («Як почувеш вночі» – 1962 р., «Сікстинська мадонна» – 1964 р.), нарешті у 1980-х роках – переважно до текстів Т. Шевченка, хоча, як можна помітити, що інтерес до слова Кобзаря у В. Кирейка зберігався протягом значно більш тривалого періоду («Тополя» – 1945 р., «Єсть на світі доля» – 1983 р., «Пророк» – 1986 р., «Тече вода з-під явора» – 1986 р., «Од села до села» – 1998 р.). Необхідно зауважити, що спад інтенсивності звертання композитора до вокального жанру у 1970-х імовірно зумовлений його активною роботою в сфері симфонічної та камерно-інструментальної творчості.

II. Представлені твори належать до різних вокальних та інструментальних жанрів: лірико-драматичного аріозо («Тополя», «Стояла я і слухала весну», «Знов весна», «Як почувеш вночі»), героїко-епічного монологу («Пророк»), епічної пісні («Єсть на світі доля», «Не співайте мені сеї пісні»),

ліричної пісні («Тече вода з-під явора»), пісні-польки («Од села до села»), барокової арії («Сікстинська мадонна»). Зазначене демонструє спирання В. Кирейка на широкий спектр жанрів усної та писемної (опера) традицій, передусім, національного походження (лірична пісня, епічна пісня; аріозо, монолог), але також інонаціонального (полька, барокова арія).

III. У всіх проаналізованих вокальних творах спостережено важливу художньо-виразову роль партії фортепіано, особливості якої зумовлені жанровим змістом вокальної композиції, з одного боку, з іншого – специфікою індивідуального камерно-вокального стилю майстра, з характерною для нього ідентичністю фортепіанного і вокального «зачинів» («Тече вода з-під явора»), поліфонічністю підголоскової поліпластової фактури, як одного з провідних принципів мислення композитора («Пророк», «Тополя», «Стояла я і слухала весну», «Знов весна», «Як почуєш вночі», «Єсть на світі доля», «Не співайте мені сеї пісні»), або ж активізацією акомпануючих, фоново-фігураційних функцій партії фортепіано («Тече вода з-під явора», «Од села до села», «Сікстинська мадонна»).

IV. Виконання камерно-вокальних творів В. Кирейка висуває перед концертмейстером вимоги у володінні розвиненою фортепіанною технікою в різних видах фактури (гамоподібною, акордовою, фігураційною, гітарною, октавною, педальною, остінато, арпеджіо, тремоло, бурдон), широким арсеналом артикуляційних прийомів (*legato*, *non-legato*, *accelerando*, *ritardando*), багатою динамічною і темповою палітрою, різними способами звукоутворення – глибоким кистьово-плечевим і легким, пальцевим, умінням вокалізувати звуковедення на фортепіано, переносити закономірності співацького процесу в сферу фортепіанної виразовості («Стояла я і слухала весну», «Знов весна»), вибудовувати художнє ціле, в т.ч. розвиненої форми поемного типу («Пророк») та гнучко переключатися між різними типами фортепіанної фактури («Пророк», «Тополя»).

Список використаної літератури

1. **Антонюк В.** Мерехтливие мереживо звукопису... *Кирейко В. Вибрані романси на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів.* Київ : Муз. Україна, 2007. С. 6-7.
2. **Веркіна Т. Б.** Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
3. **Майбурова К.** Віталій Кирейко. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
4. **Молчанова Т. О.** Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів : ДМА, 2007. 216 с.
5. **Молчанова Т. О.** Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. *Наук. вісник Донбасу.* 2013. №4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45
6. **Повзун Л. І.** Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2005. 16 с.
7. **Польська І. І.** Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: автореф. дис.... д-ра миств. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 32 с
8. **Шестеренко І.** Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики. Київ : Купріянова О. О., 2008. 365 с.

References

1. **Antonyuk V.** Merextlyve merezhivo zvukopysu... *Kyrejko V. Vybrani romansy na virshi vitchyznyanykh ta zarubizhnykh poetiv.* Kyiv : Muzychna Ukrayina, 2007. S. 6-7.
2. **Vyerkina T. B.** Aktualne intonuvannya yak vykonavska problema : avtoref. dys... kand. mystecztvozn. : 17.00.03 / Odeska derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2008. 16 s.
3. **Majburova K.** Vitalij Kyrejko. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1979. 48 s.
4. **Molchanova T. O.** Mystecztvo pianista-koncertmejstera. Lviv : DMA, 2007. 216 s.
5. **Molchanova T. O.** Systemni mexanizmy tvorchoyi laboratoriyi pianista-koncertmejstera i solista. *Naukovyj visnyk Donbasu.* 2013. #4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_4_45
6. **Povzun L. I.** Naukovi i xudozhni aspekty mysteczkoyi diyalnosti pianista-koncertmejstera : avtoref. dys... kand. mystecztvozn.: 17.00.03 / Instytut mystecztvozn. ta etnologiyi im. M.T. Rylskogo NAN Ukrayiny. Kyiv, 2005. 16 s.
7. **Polska I. I.** Kamernyj ansambl: teoretyko-kulturologichni aspekty: avtoref. dys.... d-ra mystecztvozn. : 17.00.03 / Nacionalna muzychna akademiya Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo. Kyiv, 2003. 32 s.
8. **Shesterenko I.** Tvorchist Vitaliya Kyrejka v kursy istoriyi ukraïnskoyi muzyky. Kyiv : Kupriyanova O. O., 2008. 365 s.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПАРТИИ ФОРТЕПИАНО У ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. КИРЕЙКА НА СТИХИ Т. ШЕВЧЕНКО, ЛЕСИ УКРАИНКИ И И. ФРАНКА

Цейко Наталия Олександровна – концертмейстер, Восточноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, г. Луцьк

Рассмотрены метро-ритмические, артикуляционные, штриховые и другие художественно-выразительные аспекты партии фортепиано в камерно-вокальных произведениях Виталия Кирейко на слова Т. Шевченко, Лесы

Український і І. Франко. Определены жанровые разновидности рассматриваемых композиций и их влияние на характер и выражению возможности фортепианной партии этих произведений. Охарактеризованы специфические свойства индивидуального камерно-вокального стиля В. Кирейко, и то, какие он проявляется в сфере фортепианной партии его романсов. Определен уровень требований, которыми должен овладеть концертмейстер в процессе выполнения камерно-вокальных произведений Виталия Кирейко.

Ключевые слова: вокальные произведения Виталия Кирейко, деятельность концертмейстера, художественно-выразительные аспекты партии фортепиано.

THE ASPECTS OF ARTISTIC EXPRESSIVE OF THE PIANO PARTY IN THE V. KYREYKOS VOCAL WORKS ON T. SHEVCHENKOS POEMS, LESYA UKRAINKA, S POEMS, I. FRANKO S POEMS

Tseyko Natalia – concertmaster, Lesya Ukrainka Eastern European National University

The author has explored the metro-rhythmic, articulatory, touch and other expressive aspects of the piano party in Vitaly Kyreykos vocal works on T. Shevchenkos poems, Lesya Ukrainkas poems, I. Frankos poems. He identified the genres of the analyzed compositions and their influence on the character and expressive possibilities of the piano part of these works. The article revealed the specific properties of the individual chamber-vocal style of V. Kyreyko and his manifestation in the piano part of the composers romances. In the end, the researcher noted the level of skill of the concertmaster necessary for the performance of Vitaly Kyreykos vocal works.

Key words: Vitaliy Kyreykos vocal works, the activity of concertmaster, the aspects of artistic expressions of the piano part.

UDC 786.2.087.4

THE ASPECTS OF ARTISTIC EXPRESSIVE OF THE PIANO PARTY IN THE VITALIY KYREYKOS VOCAL WORKS ON T. SHEVCHENKOS POEMS, LESYA UKRAINKAS POEMS, I. FRANKOS POEMS (FROM THE EXPERIENCE OF THE CONCERTMASTER)

Tseyko Natalia – concertmaster, Lesya Ukrainka Eastern European National University

The aim of this paper is to analyze the artistic and expressive aspects of the piano party in Vitaly Kyreykos vocal works on T. Shevchenkos poems, Lesya Ukrainkas poems, I. Frankos poems and the role of these means of expression in the work of the pianist-concertmaster in the process of creation of the artistic image.

Research methodology is based on the theory of the intonation of musical art, basic principles of the technique of piano performance and interpretation, genre and style parameters of Ukrainian music of the second half of the XX th century and Vitaly Kyreykos creativity.

Results. The author affirmed the appeal of Vitaliy Kyreyko to classical Ukrainian poetry during the 1940s-1990s. He outlined the genre range of the composers vocal works (lyric-dramatic arioso, heroic-epic monologue, epic song, lyric song, polka-song, baroque aria). The researcher determined the characteristics of the composers piano style: the identity of the piano and vocal beginnings, the polyphonic sub-voice of music texture, the background and figurative functions of the piano. He concluded that to have a wide arsenal of piano performance, articulation techniques, a rich dynamic and tempo palette, different ways of sound formation, ability to build an artistic whole all that it is necessary for the concertmaster.

Novelty of the research lies in the choice of analytical material and the proposed concept, namely, proving the artistic and expressive identity of the piano party in Vitaliy Kireykos vocal works.

The practical significance of the research is ensured by the possibility of using its results in the broad performing practice of the concert pianist.

Key words: Vitaliy Kyreykos vocal works, the activity of concertmaster, the aspects of artistic expressions of the piano part.

Надійшла до редакції 17.11.2019 р.

УДК [78. 27; 78. 421]

СОЛОСПІВ М. ЛИСЕНКА «МОЛІТЕСЬ, БРАТІЯ, МОЛІТЕСЬ!» З ПОЕМИ «ГАЙДАМАКИ» Т. ШЕВЧЕНКА У КОНТЕКСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СИНТЕЗУ ФОРТЕПІАНО ТА БАНДУРИ

Шевченко Руслана Сергіївна – аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
orcid.org/0000-0002-0290-0614
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.205
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Досліджено інструментальні партії дум у виконанні кобзарів О. Вересая, П. Братиці, С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка, записаних М. Лисенком та Ф. Колесою. Виявлено найбільш типові прийоми кобзарського виконавства і їхнє вживлення у фортепіанну фактуру епіко-драматичного солоспіву. Зазначено, що втілення бандурного компоненту найкраще відображено у фортепіанних партіях вокальних творів циклу «Музика до «Кобзаря» Тараса Шевченка». Здійснено семантичний аналіз фортепіанної партії солоспіву. Це

допомагає розкрити значення тембру бандури у створенні нових музичних знаків і знакових систем у творчості композитора, що є характерною ознакою музичної мови М. Лисенка.

Ключові слова: М. Лисенко, солоспіви, Т. Шевченко, «Гайдамаки», фортепіанна фактура, кобзарі, дума.

Постановка проблеми. Вокальні твори М. Лисенка на слова Т. Шевченка достатньо досліджені у працях багатьох музикознавців. Проте науковці лише узагальнено згадували про наявність імітацій бандури у партії фортепіанного супроводу, не розкриваючи їх семантичного значення. Питання синтезу фортепіанного та бандурного компоненту у вокальному циклі «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» ще досі повністю не розкрито.

Останні дослідження та публікації. Питанню побутування кобзарів в Україні присвячена праця М. Підгорбунського [10]. Особливості виконавського мистецтва кобзарів та лірників дослідив А. Іваницький [2]. Л. Єфремова склала «карту Лисенкових фольклорних записів» та впорядкувала записані М. Лисенком народні пісні у різних регіонах України [1]. Теоретичному дослідженню знакової природи музичної мови приділяється увага у працях О. Козаренка [4], С. Шипа [15] та І. П'ятницької-Позднякової [11]. Проте лише О. Козаренко наголосив, що «М. Лисенко став творцем етномузичної знакової системи» [4; 62] та виділив жанр думи, «як визначний елемент панзнакового поля» [4; 90].

Мета статті – на основі вивчення особливостей кобзарського виконавства сучасників М. Лисенка: О. Вересая, П. Братиці, С. Пасюги, І. Кучеренка, Г. Гончаренка виділити характерні прийоми бандурної гри та осмисленого перенесення їх композитором у фортепіанну фактуру солоспіву «Моліться, братія, моліться!».

Виклад матеріалу дослідження. М. Лисенко – визначний український композитор кінця XIX – початку XX ст., і як зазначає В. Кавун: «...розпочав нову епоху в розвитку національної музичної культури, національної музичної свідомості та національної музичної ідентичності» [3; 427]. Подорожуючи Україною, митець записував народні пісні, інструментальну музику, танки, марші від різних виконавців. Л. Єфремова склала «карту Лисенкових фольклорних записів» [1; 27], яка посвідчує, що композитор добре знав «всі регіональні різновиди української пісні. Це склало основу його широкого музично-фольклористичного світосприйняття, світогляду» [1; 28].

Особливу увагу М. Лисенко приділив ґрунтовному вивченню мистецтва кобзарів та вперше визначив музичні особливості дум. Про виконавську майстерність О. Вересая та П. Братиці він зазначав: «Репертуар кобзаря П. Братиці, рівняючи до репертуару кобзаря О. Вересая, значно бідніший, обмеженіший у всіх відділах творчості... У Вересая і школа була незрівнянно вища і давніша» [7; 9]. Композитор розумів, що справа кобзарів була важливою у збереженні ними музичного спадку для майбутніх поколінь. Діяльність цих співців спонукала піднесенню національного духу, самоідентифікації українців. Мандруючи по Україні, кобзарі ставали живими свідченнями звитяги і слави забутих предків. Вони оспівували долю своєї Батьківщини, поневоленої ворогами, і як підкреслив М. Підгорбунський: «виконували просвітницьку місію» [10].

З кобзарством нероздільно пов'язана творчість Т. Шевченка, основоположника нової української літератури. Він впровадив нові теми та жанри, створив структуру сучасної мови, яка в основі мала народні мовні джерела і живу розмовну мову. Мистецтвом мандрівних пророків поет захоплювався з дитинства і уособлював себе з ними настільки, що найважливішу першу збірку віршів назвав «Кобзар». Т. Шевченко у творах «Тарасова ніч», «Гайдамаки», «Невольник», «Великий льох», «Перебендя», «Катерина» увіковічнив образ народного співця, який активно «збурював» свідомість слухачів, висловлював прагнення народу у боротьбі за волю.

Звернення М. Лисенка і Т. Шевченка до теми кобзарства не є випадковим, бо як зазначає О. Козаренко «Шевченка і Лисенка зближує розуміння... конечної необхідності витворення нових мистецьких знакових систем для подальшого розвитку культури народу» [4; 67]. Розглянувши мову як систему знаків Фердинан де Сосюр у лекціях, зібраних під назвою «Курс загальної лінгвістики» (1915 р.) підкреслив, що «під знаком розуміємо ціле, що виникає внаслідок поєднання (асоціацій) певного позначення з певним позначеним». [12; 89]. Мова визначає систему цінностей в організації світу. Тому, досліджуючи феномен української національної музичної мови, О. Козаренко виокремлює у творчості композитора думну інтонацію «як згустка-конденсата найбільш сутнісної емоційно-образної інформації ... універсалії-знака національного музичного семіозу, навколо якого формуються усі інші семантичні пласти музичної мови композитора» [4; 65].

Вокальні твори з циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» М. Лисенка стали новою сторінкою у створенні нової знакової системи, у яку входять «бандурні знаки» (термін Р. Шевченко). Вони творчо переосмислені композитором і перенесені з прийомів кобзарського виконавства на фактуру фортепіанного супроводу вокальних творів. Утілення бандурного компоненту і тембральне забагачення фортепіанної партії найбільш яскраво виявляється у циклі «Музика до «Кобзаря»

Т. Шевченка». Звукообраз бандури в епіко-драматичних солоспівах, написаних на слова з поеми «Гайдамаки», повстає у новому аспекті. У цьому виявляється новаторство композитора. Тому справедливо вважав С. Людкевич, що «Музика до «Кобзаря» М. Лисенка «становить найоригінальнішу, а той найвартнішу частину його творчості» [9; 255].

Розглянемо фортепіанну партію епіко-драматичного солоспіву «Моліться, братія, моліться!» (Свято в Чигирині для баса) [6] в аспекті семантичного аналізу.

У фортепіанному вступі (1–16 т.), в переґрі (75–80 т.), постлюдії (134–143 т.) солоспіву «Моліться, братія, моліться!» М. Лисенко використав знаковість бандури, дзвонів та ліри, що зумовлено змістом та емоційним наповненням твору. «Бандурним знаком» стає фортепіанна фактура солоспіву. Композитор застосував у фортепіанній партії правої руки вступу імітацію прийому кобзарського виконавства – «перебір струнами» (термін Р. Шевченко). У «Думі про Хведора безродного», записаної М. Лисенком від О. Вересая, [13; 410] у першій переґрі також спостерігаємо цей спосіб гри. Його можна вважати превалюючим «бандурним знаком» для фортепіанного вступу, переґри та постлюдії солоспіву «Моліться, братія, моліться».

Наслідування «перебору струн» в амбітусі інтервалу секунди, що викладається у партії правої руки фортепіанної фактури, можна потрактувати як знак передзвону. На семантику дзвонів вказує постійне повторення у фортепіанній партії правої руки солоспіву одного мелодичного звороту зі сталою ритмічною формулою – половинна тривалість і дві четвртні та чиста квінта у фортепіанній партії лівої руки солоспіву, що повторюється на другій долі такту впродовж вступу, переґри. Вона сприймається як імітація дзвону, і як елемент супроводу, що виконувався на кобзі-бандурі Г. Гончаренком. Прикладом такої моделі супроводу є дума «Про Олексія Поповича» (у транскрибуванні Ф. Колесси), де бандурист постійно застосовував чисту квінту [5; 435–445]. «Квінтовий бурдон» (термін А. Іваницького) [2; 453] використовувався також лірниками. М. Лисенко, досліджуючи творчість кобзарів і лірників указував, що «в репертуар кобзаря входили переважно історичні думи, увесь репертуар лірника та ще п'єси танцювального характеру» [8; 16]. Композитор у фортепіанному вступі, переґрі, постлюдії солоспіву поєднав елементи супроводу, які характерні для кобзи-бандури та ліри. Семантику дзвонів та ліри можемо вважати допоміжними знаками.

Мелодичні фігурації у фортепіанному вступі солоспіву виконують роль гла, на основі якого викладається мелодія. Вона уособлює узагальнений образ бандуриста, що впродовж століть висловлював погляди і прагнення українського народу, пробуджував волелюбні ідеї, закликав до боротьби на захист Батьківщини. М. Лисенко завершив інструментальний вступ арпеджіованим акордом, який охоплює три октави. За допомогою фермати композитор передав імітацію коливання струн на бандурі під час гри.

Композитор автентично переніс прийоми бандурного виконавства на фортепіанну фактуру:

1. *Тремоло* використовувалося кобзарем Іваном Кучеренком у думі «Про смерть козака-бандурника», що записав О. Сластіон у 1910 р [5; 480–483]. Цей прийом гри М. В. Лисенко епізодично впроваджував у фортепіанну фактуру солоспіву: у переґрах (19–20 т., 34–35 т., 64–66 т., 71 т.) і як елементи інструментального супроводу голосу співця-бандуриста на словах: «Од Конашевича і досі пожар не гасне, люди мруть» (36–39 т.), «Діти нехрещені ростуть» (42 т.), «Горе, горе!» (63–64 т.) та (138–142 т.) в інструментальній постлюдії.

2. *Арпеджіовані акорди* в інструментальному супроводі неодноразово використовувались у вище наведеній думі «Про смерть козака-бандурника» [5]. Композитор інкрустував арпеджіованими акордами фортепіанну фактуру супроводу на словах: «Непокрита коса стидом січеться» (51–52 т.), «Розковать козак сестру свою» (57, 58 т.), «Україну» (70 т.).

3. *Повторення одного і того ж звуку* декілька разів підряд у вільній ритмічній послідовності в інструментальних вступках та переґрах застосовувались кобзарями для підсилення і розкриття змісту думи. Бандуристи грою на інструменті імітували або передавали вокальну рецитацію. Часто використовувався цей прийом гри у думках: «Про удову» [5; 456–461], «Про сестру і брата» [5; 462–467], (рецитації С. Пасюги, записав О. Сластіон у 1910 р.). М. Лисенко також ужив елемент інструментальної речитації у 108 т. перед словами «Нема Богдана».

4. *Пунктирні ритми* композитор застосував у фортепіанній партії на словах: «гетьманів» (т. 87), «шляхетським трупом» (т. 105), «лях гуляє» (т. 107), у інструментальних переґрах перед словами: «а ви Україну» (т. 27), «а дівчата» (т. 45), «карі очі» (т. 53), «і заридують» (т. 72), «згадайте» (т. 84), «де лежить» (т. 89), «де Остриянина» (т. 91), «Нема! Нема!» (т. 96), «де той Богун» (т. 99), «нема Богдана» (т. 108). Епізодичне вкраплення цієї ритмоформули в музичну тканину впродовж солоспіву посилює наскрізне проведення ідеї вболівання за долю багатостраждальної України і виконує роль звукового символу боротьби за волю України. Порівняємо думи «Про Олексія

Поповича» в рецитації Г. Гончаренка [5; 435–439] та «Про смерть козака-бандурника» в рецитації С. Пасюги [5; 478–481].

5. *Тирати* використовував у інструментальних партіях кобзар С. Пасюга у думках: «Про Марусю Богуславку», «Про удову», «Про сестру і брата» [5; 450–467]. М. Лисенко у фортепіанній партії солоспіву вжив тирати (у 27 т. після слів: «святого розпинать!»), 34, 35 т. після слів: «у ката пропадать»; 128 т. на словах: «не за горами кари час») у викладі октавами. А за визначенням О. Козаренка «динамічні тріольні поступенно-низхідні тирати стали панзнаком звитяги, драматичної борні» [4; 89].

6. *Фермати* у думках кобзарів виконували формотворчу роль: інструментальні перегри закінчувались ферматами, уступи відділялися цезурами. Ф. Колесса підкреслював, що: «кожний уступ сам по собі творить замкнену цілість. ... Каденція кожного періоду приводить у тексті і в мелодії малу перерву, паузу, виповнену грою на кобзі» [5; 7]. У солоспіві композитор використав фермати після закінчення інструментального вступу (16 т.), інструментальної перегри (84, 85 т.), яка розмежовує першу другу частини солоспіву, і у завершених коди (142 т.). А також для відокремлення важливих за змістом фраз «Моліться, братія, моліться!» (20 т.), «Не дасть святого розпинать» (26 т.), на словах: «Де та зима» (101 т.), після слів: «Де Тарас?» (120 т.), «не в батька діти» (122 т.), «не плачте братія» (123 т.). М. Лисенко підкреслив, що особливістю думи є «переривання ферматою кожної музичної побудови» [8; 27]. Міжтактові фермати також зустрічаються у солоспіві після слів: «де Наливайкова?» (96–97 т.) та «спалили» (100–101 т.).

7. *Форшлаг* виконувались бандуристами-кобзарями в інструментальному супроводі думи. У рецитаціях І. Кучеренка, записаних на фонограф О. Сластіоном у 1910 р., спостерігаємо поодинокі форшлаг у думках: «Про Олексія Поповича» [5; 468–473], «Про смерть козака-бандурника» [5; 478–480], «Про удову» [5; 473–478]. Ці мелодичні прикраси використовувалися кобзарями в інструментальних вступках і «приграві до співу» (термін М. Лисенка). Композитор також дотримувався цієї виконавської традиції: наповнив фортепіанну партію форшлагами (8, 11, 34, 35, 85, 130, 131, 132 т.). Проте він збагатив фактуру солоспіву, додавши у партії фортепіано октавні форшлаг на слові «ляхи» (70 т.). М. Лисенко використав ще один вид мелізму – *трель* (т. 129), характерний для бандурного виконавства.

8. *Глісандо*, як зазначив Г. Хоткевич – «особливий прийом гри на бандурі, що полягає в легкому і швидкому ковзанні пальцем по струнах» [14; 69] Кобзарі послуговувалися ним як звукообразальним прийомом. У думі «Про Олексія Поповича» в рецитації Г. Гончаренка [5; 435–439], яку записали на фонограф Лариса та Климент Квітки у 1908 р., використовувалися в інструментальній партії *низхідні* та *висхідні глісандо*. А у рецитації кобзаря І. Кучеренка думи «Про смерть козака-бандурника», «схопленої на фонограф» О. Сластіоном у 1910 р. [5; 480–483] застосовувалися *низхідні глісандо*. У солоспіві М. В. Лисенко за допомогою *висхідного глісандо* підсилив найвищу точку емоційного напруження твору, яке припадає на слова «Моліться!» (132 т.).

Висновок: Унаслідок проведеного аналізу фортепіанної фактури епіко-драматичного солоспіву «Моліться, братія, моліться!» («Свято в Чигирині» для баса) з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка виявлено, що М. Лисенко, для створення музичного образу використав елементи семантики ліри, дзвонів, які є допоміжними. Основним є інший тип музичних знаків, запозичених з оригінальних інструментальних партій дум, що вказує на своєрідність перетворення композитором особливостей виконавського мистецтва кобзарів.

Образно-ідейний зміст твору обумовлює пошуки М. Лисенка у створенні нових сонорно-імітаційних ознак народних інструментів. Відображення бандурної семантики у фортепіанній партії епіко-драматичного солоспіву визначає новий рівень трактування музичних знаків. У вокальних творах циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» звуковий тембр бандури отримав значення семіотичного звукового символу. Він вплинув на створення нових знакових систем. Ми визначаємо їх як «бандурні знаки». Також семантичний аналіз дозволяє висвітлити нову якість синтезу фортепіано і бандури. А це визначає характерну ознаку національної музичної мови М. Лисенка.

Перспективою подальших досліджень може бути систематизація «бандурних знаків» у інших вокальних творах циклу «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», що сприятиме глибшому їх вивченню.

Список використаної літератури

1. **Єфремова Л. О.** М. В. Лисенко – фольклорист і композитор. *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка*. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 10–33.
2. **Іваницький А. І.** Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями і коментарями). Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
3. **Кавун В.** Феномен камерної творчості М. В. Лисенка: історико-стильовий аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Зб. наук. пр. 2012. Вип. № 29. С. 421–427.
4. **Козаренко О. В.** Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с.
5. **Колесса Ф. М.** Мелодії українських народних дум. Київ : Муз. Україна, 1969. 598 с.

6. *Лисенко М. В.* Вокальні твори на вірші Т. Г. Шевченка. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 88 – 99.
7. *Лисенко М. В.* Про народну пісню і про народність в музиці. Київ : Мистецтво, 1955. 68 с.
8. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Муз. Україна, 1978. 95 с.
9. *Людкевич С. П.* Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Дослідження статті, рецензії, виступи*. 1999. Львів. Т. 1. С. 255–269.
10. *Підгорбунський М. А.* Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культ. і мист. Київ, 2004. 16 с.
11. *П'ятницька-Позднякова І. С.* Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініцій. Режим доступу http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2016_2_29
12. *Сосюр Ф.* Курс загальної лінгвістики. Київ, 1998. С. 86 – 102.
13. *Українські народні думи.* Київ : НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. Т. Рильського. Упоряд.: Грица С., Іваницький А., Філатова А., Щириця Д. 2007. 822 с.
14. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її можливості. Торонто. Харків : Глас-Майдан, 2007. 287 с.
15. *Шип С. В.* Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ...доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ, 2002. 34 с.

References

1. *Yefremova L. O.* M. V. Lysenko – folkloryst i kompozytor. *Ukrainski narodni pisni v zapysakh L. M. V. Lysenka*. ch. 1. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. S. 10 – 33.
2. *Ivanytskyi A. I.* Khrestomatia z ukrainskoho muzychnoho folkloru (z poiasnenniamy i komentariamy). Vinnytsia : Nova knyha, 2008. 520 s.
3. *Kavun V.* Fenomen kamernoї tvorchosti M. V. Lysenka: istoryko-stylovyi aspekt. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Zbirnyk naukovykh prats. 2012. Vypusk№ 29. S. 421 – 427.
4. *Kozarenko O. V.* Fenomen ukrains'koi natsionalnoi muzychnoi movy. Lviv : NTSH, 2000. 285 s.
5. *Kolessa F. M.* Melodii ukrainskykh narodnykh dum. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1969. 598s.
6. *Lysenko M. V.* Vokalni tvory na virshi T. G. Shevchenka. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1991. S. 88 – 99.
7. *Lysenko M. V.* Pro narodnu pisniu i pro narodnist v muzytsi. Kyiv : Mystetstvo, 1955. 68 s.
8. *Lysenko M. V.* Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1978. 95 s.
9. *Liudkevych S. P.* Vokalna muzyka na teksty poezii «Kobzaria». *Doslidzhennia statii, retsenzii, vystupy*. 1999. Lviv. T.1. S. 255 – 269.
10. *Pidhorbunskyi M. A.* Kobzarskyi rukh v Ukraini (XVI – XIX st.) : avtoref. dys. ... kand. ist. nauk : 17.00.01 / Kyiv : 2004.16 s.
11. *Piatnytska-Pozdniakova I. S.* Muzychnyi znak: vid naukovykh refleksii do definitsii. Rezhym dostupu http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2016_2_29
12. *Sosiur F.* Kurs zahalnoi linhvistyky. Kyiv, 1998. S. 86 – 102.
13. *Ukrainski narodni dumy.* Kyiv : NAN Ukrainy. Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. T. Rylskoho. Uporiadnyky: Hrytsa S., Ivanytskyi A., Filatova A., Schyrytsia D. 2007. 822 s.
14. *Khotkevych H. M.* Bandura ta ii mozhlyvosti. Toronto – Kharkiv : Hlas-Maidan, 2007. 287 s.
15. *Shyp S. V.* Znakova funktsiia ta movna orhanizatsiia muzychnoho movlennia : avtoref. dys. ...doktora mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kyiv : 2002. 34 s.

РОМАНС Н. ЛЫСЕНКА «МОЛИТЕСЬ, БРАТИЯ, МОЛИТЕСЬ!» ИЗ ПОЭМЫ «ГАЙДАМАКИ» Т. ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СИНТЕЗА ФОРТЕПИАНО И БАНДУРЫ

Шевченко Руслана Сергеевна – аспирантка,
Национальный университет им. И. Франка, г. Львов

Исследовано инструментальные партии дум в исполнении кобзарей О. Вересая, П. Братыци, С. Пасюги, И. Кучеренко, Г. Гончаренко, записанных Н. Лысенком и Ф. Косессой. Выявлены наиболее типичные приемы кобзарского исполнительства и их внедрение в фортепианную фактуру эпико-драматического романса. Отмечено, что воплощение бандурного компонента лучше отражено в фортепианных партиях вокальных произведений цикла «Музыка к «Кобзарю» Тараса Шевченко». Осуществлен семантический анализ фортепианной партии романса. Это способствует выявлению значения тембра бандуры в создании новых музыкальных знаков и знаковых систем в творчестве композитора, что является характерным признаком музыкального языка Н. Лысенко.

Ключевые слова: Н. В. Лысенко, романсы, Т. Шевченко, «Гайдамаки», фортепианная фактура, кобзари, дума.

ANALYSIS OF M. LISENKO'S ROMANCE «PRAY, BROTHERS, PRAY!» FROM T. SHEVCHENKO'S POEM «HAYDAMAKY» - IN THE CONTEXT OF THE INSTRUMENTAL SYNTHESIS OF PIANO AND BANDURA

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

Instrumental parts of dumas performed by kobzars O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko, recorded by M. Lysenko and F. Kolessa, were studied. The most typical techniques of kobzar's performance and their implantation into the piano texture of epic-dramatic romance were discovered. It is stated that the embodiment of the bandura component is best reflected in the piano parts of vocal works of the cycle «Music to Taras Shevchenko's Kobzar». A semantic analysis of the piano party of the romance is performed. This helps to show the importance of the timbre of the bandura in the creation of new musical signs and sign systems in the work of the composer, which is a characteristic feature of M. Lysenko's musical language.

Key words: M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

UDC [78. 27; 78. 421]

ANALYSIS OF M. LISENKO'S ROMANCE «PRAY, BROTHERS, PRAY!» FROM T. SHEVCHENKO'S POEM «HAYDAMAKY» - IN THE CONTEXT OF THE INSTRUMENTAL SYNTHESIS OF PIANO AND BANDURA

Shevchenko Ruslana – Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The aim is to identify typical techniques of bandura play. To study the peculiarities of the kobza performance of the contemporaries of M. Lysenko: O. Veresay, P. Bratytsya, S. Pasyuha, I. Kucherenko, G. Goncharenko. To reveal a comprehended transfer of their composer into the piano text of the romance «Pray, Brothers, pray!».

Research methodology. In the article, a comparative analysis of the piano texture of M. V. Lysenko's romance «Pray, brother, pray!» and instrumental accompaniments of the dumas: «About the death of the kozak-bandurnik», «About the widow», «About the sister and brother», «About Marusia Boguslavka», «About Alexey Popovich», «About Fedor Beardless» was done.

Results. The author found that M. Lysenko allotted special attention to a solid study of the art of kobzars. For the first time, the composer identified the musical peculiarities of the dumas.

Based on the semantic analysis of the piano party epic-dramatic romance we have revealed the semantics of bandura, bells, and lyre. «Bandura signs» are basic and lyre and bell signs are auxiliary. This vocal composition M. Lysenko became a new page of the creativity of the composer. He authentically transferred the techniques of bandura performance to the piano texture: tremolando, chords-arppeggio, repetition the same sound several times in a row in free rhythmic sequence, dotted rhythms, tiratas, fermats, forshlags, trill, glissando. In Lysenko's romance, he creatively combined two different textures: the piano and the bandura, so the sound of the bandura emerges in a new aspect.

Novelty. Based on a comparative analysis of the piano parts of the romance and the instrumental parts of the dumas, the techniques of bandura play were first identified and described. The author called this kind of musical signs «bandura signs».

The Practical significance. The introduction of the term «bandura sign» outline a new aspect in the theoretical and practical musicological study of the national musical language of M. Lysenko.

Key words. M. V. Lysenko, romances, T. Shevchenko, «Haydamaky», piano texture, kobzars, duma.

Надійшла до редакції 10.11.2019 р.

УДК 304.2:687.553.2

**ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ГРИМУ ЯК СКЛАДНОГО
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО УТВОРЕННЯ**

Медведєва Валентина Вікторівна – старший викладач
кафедри режисури, Харківська державна академія культури, м. Харків
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.206
drama.vistava@gmail.com

Досліджується грим як самостійний факт мистецтва, котрий володіє знаковою природою й низкою смислових функцій; осмислюється значення гриму в театральній структурі в якості такого, що сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до представленої історії, а створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії; окреслюється феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення.

Ключові слова: мистецтво гриму, феноменологічна сутність, складне структурно-функціональне утворення, театральна структура.

Постановка проблеми. Намагаючись охопити все різноманіття постійно мінливого життя з його несподіваними поворотами і змінами, театр завжди знаходиться у пошуку нових виразних можливостей, серед яких особливе місце у сценічному образотворенні посідає мистецтво гриму. Проте мистецтвознавці й театрознавці, досліджуючи театральну культуру, включали мистецтво гриму в коло своїх досліджень лише як ілюстрацію того чи іншого акторського образу або вистави, відповідно, фундаментальних наукових розробок щодо мистецтва гриму аж дотепер не існує.

Грим має значення не лише як складова зовнішнього малюнка характеру, а як повноцінна, певною мірою визначальна частина художнього образу ролі. Особа не лише «прочитується» відбиттям зовнішнього образу людини, а особливими її явними та прихованими характеристиками. Тож, виходячи з

цього, образ людини розуміється як параметри й особливості індивіду. Не лише створюючи, а радше акцентуючи і уточнюючи характеристики зовнішності героя, грим виконує особливу місію у формуванні художнього образу ролі, дозволяє зчитувати інформацію, закладену в образі, і у глядача через візуальне сприйняття формується враження про персонаж. Тож, постаючи принциповою складовою системи виразних засобів, сценічний грим сприяє реалізації ролі, створюючи своєрідну «опору» для точних втілень характеру.

З огляду на те, що мистецтво гриму сприяє трансляції художньої інформації на витонченому рівні, з почуттями, що дозволяє глядачеві бути не лише причетним до історії, а створює необхідне «занурення» в атмосферу сценічної дії, доречно окреслити феноменологічну сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення.

Огляд досліджень і публікацій. Проблематика мистецтва гриму в контексті створення «художнього образу» – «символу» розгортається у дослідженнях: Р. Арнхейма, У. Еко, А. Ленського, К. Шилівського-Лошивського, І. Сиромятникової, М. Лакно, Ю. Завадського, К. Миклашевського, С. Мокульського, Т. Ванченко, Д. Генкіна; відбивається у поглядах гримерів-художників – М. Фалєєва, Н. Сорокіна, П. Лівшиця, В. Дорофєєва, Р. Раугула, М. Цебенко, Г. Когтева та ін., завдяки яким визначається, що грим базується на законах образотворчого мистецтва, підпорядковується естетичним законам і категоріям, разом із тим, складається уява щодо загальних різновидів й класифікації грим-образів відносно технологій використання. Можна констатувати, що суперечки про те, звідки пролягають шляхи підходу до створення театрального образу – «від внутрішнього до зовнішнього» чи «від зовнішнього до внутрішнього» – ведуться вченими і понині.

Слід підкреслити: у цілому матеріал із проблематики гриму досить розрізнений та не узагальнений, проте існуючі погляди співвідносяться з тим, що точно знайдений грим розкриє внутрішній зміст образотворення – сприйняття глядачем актора в образі відбувається саме з його появою, коли складається враження про персонаж, зчитується і закріплюється певна інформація, закладена у візуальному образі, й актор або підтверджує це враження, або спростовує його своєю грою. Грим у цьому сенсі постає самоцінним мистецтвом, що вимагає детального вивчення як самостійний художньо-мистецький феномен, що володіє знаковою природою й низкою смислових функцій.

Вивчення театрального гриму як особливого феномена – новий підхід до розуміння взаємозв'язків елементів театральної структури.

Тож мета статті – окреслити феноменологічну сутність гриму, який являє собою складне структурно-функціональне утворення.

Виклад основного матеріалу. Насамперед, слід визначити що таке взагалі «гримувальне мистецтво». Аналіз доволі нечисленних та, як правило, узагальнених трактувань згаданого терміну, дозволяє означити, що це – система дій і засобів, спрямована на трансформацію зовнішнього вигляду людини шляхом виділення і/або маскуванню якостей особи з метою актуалізації візуальної репрезентації особистості в процесі соціокультурної комунікації як на повсякденному, так і спеціалізованому рівнях [8].

Тлумачний словник пояснює цей термін так: «зміна зовнішності актора (переважно особи) за допомогою спеціальних фарб (гриму), пластичних і постижерних (волосяних) наклейок, перук, специфічних зачісок та ін. [2].

Слово «грим» у перекладі з італійської «grimo» означає «зморшкуватий», з французької «grime» – «кумедний старикан», із давньогрецької – «зморшка» – і саме це трактування здається більш релевантним. Зморшка виникає на обличчі у відповідь на різні емоційні стани душі, тому театральний термін «грим» зобов'язаний, як видно, своїм походженням давньогрецькому осмисленню руху душі.

Грим у перекладі на англійську – «make-up». Разом із тим, це слово позначає спеціальні фарби і бере участь у позначенні створюваного образу (грим красеня, грим старої людини, грим злодія тощо). Тож термін грим має два значення: перше – спеціальні фарби для нанесення на обличчя актора, друге – створений за допомогою окремих прийомів візуальний образ персонажа [3-6]. Саме цей візуальний образ і буде матися на увазі під терміном «театральний грим».

Грим – система живописно-пластичних дій, спрямована або на необхідне повне «усунення» людської подобі, або на втілення в конструйованому образі зовнішніх атрибутів відтвореної людини (героя, стереотипу), що найбільш повно виражає його унікальні або клішировані якості, властивості, в тому числі і міміку [8].

Грим – свого роду живий костюм актора – суперничає з маскою завдяки органічності мімічного вираження, рухливості особи. Основне завдання гриму – передача максимально повної інформації щодо персонажа у вимірах соціокультурної комунікації, вираз особливостей трактування його характеру. Грим з його одвічним прагненням наблизити сценічну розповідь до реальності залежить від художніх особливостей дійства, задуму, режисерської /акторської концепції та загального стилю

оформлення. Сценічний образ – ціла система знаків, де грим не обмежений жорсткими рамками реалізму; він вільний у виборі способу і засобів реалізації ідей режисера, актора й художника. Відображення в гримі амплуа актора, особистісної характерності персонажа, емоційної та соціальної, тим самим навмисно підкреслює і підсилює знаковий характер гриму.

Знакова природа гриму ґрунтується, головним чином, на стереотипному уявленні про зв'язок рис обличчя з особливостями характеру людини. Осмислюючи грим як знакову систему, стає очевидним, що всі його елементи, особливо – колір, малюнок, форма зачіски, вусів і борід, мають певне смислове навантаження. Грим – пошук візуального рішення образу, точне «вживання» в образ.

Образ, що формується гримом, має принципову відміну від зовнішнього і внутрішнього «Я» актора, але разом із тим є безпосередньо інтегрованим у візуальну картину його «Я». Тобто, незважаючи на ступінь модифікації, зовнішній вигляд персонажу в межах гриму є наслідком проекції реального акторського «Я» на програмоване «Я» створюваного образу. При цьому позиція програмованого «Я», мислиться з самого початку як така, що має чітко визначені обриси, узгоджені функціональною орієнтацією образу. Звідси програмоване «Я» персонажу конкретизує його прагнення до певної потенційно необхідної констатації власного образу, закріпленого візуальними засобами гриму. Ця констатація, як правило, обумовлена індивідуальними і соціальними установками й цінностями.

Створюваний актором образ – результат взаємодії актора і персонажа, задуманого автором. Процес взаємодії іменується перевтіленням, а результат – втіленням. Це втілення, тобто роль, зіграна актором, і є сценічний образ, який принципово включає в себе візуальне рішення, виражене за допомогою гриму. Сприйняття глядачем актора в образі відбувається, безсумнівно, на перших секундах появи його на сцені, коли за дуже короткий проміжок часу ідентифікується персонаж. Тож гримувальна концепція, з властивою їй повною свободою творчості щодо моделювання способів та технологій перетворень людини, від самого початку окреслює визначальні «вектори розкриття» й «поглиблене осмислення» внутрішнього змісту сценічного образу.

Всі елементи гриму, об'єднані у візуальний образ, створюють невербальний текст певної міри складності як результат взаємопроникнення інтерпретацій автора, режисера, художника-сценографа і актора. Процес взаємодії тексту гриму з глядачем, який повинен бути зрозумілим і правильно прочитаним, тісно пов'язаний зі смисловим полем сценічно відтвореної культурної реальності, у яку занурюють творці вистави свого глядача. Відтак, мистецтво гриму зумовлює створення візуального образу, який несе складне смислове навантаження, не лише як психологічна характерність персонажу, а як осягнення, головним чином, його життєвої ролі, значення в соціокультурній комунікації, що підтримує його соціокультурний статус, встановлення кореляції з реалізацією культурного буття людини відносно канонів і категорій соціокультурного середовища, найбільш поширених в спільноті.

Грим, включений в систему акторської творчості в процесі створення образу, служить з'єднувальною ланкою між внутрішнім самопочуттям актора та зовнішнім його втіленням – як дослідження психологічної характерності – індивідуалізація образу в розкритті внутрішнього світу героя через зовнішні особливості. Візуальне трактування образу актором, режисером і художником, говорить про створення візуального тексту гриму. Тож, будучи значимим елементом образу нарівні з пластикою, мімікою, промовою, грим уточнює відображення психологічної характерності персонажа, сприяє трансляції художньої інформації глядачеві на емоційно витонченому рівні, з привнесенням тонкощів почуттєвого фону, «занурення» в нюанси атмосфери сценічної дії, що дозволяє по-справжньому відчувати представлену сценічну історію.

Вочевидь, сценічний образ, що вибудовується як на акцентуванні ключових рис персонажа, так і на характеристичному узагальненні, певною мірою постає соціальною маскою, образом-символом, візуальне рішення якого й здійснюється через прийоми гриму. Відповідно, грим, присвоюючи собі, по суті, пальму першості у створенні візуального образу, стає знаком персонажа, визначаючи його соціальний статус.

У театрі грим, як правило, в сенсі прямих життєвих відповідностей індивідуалізації персонажа несе психологічне навантаження, як складне структурно-функціональне утворення, семантичні межі якого полягають у когнітивно-художньому образотворенні, де полем докладання зусиль творчості є породжуваний актором образ, а мета – цілісна естетично-виразна форма відтворення індивідуальності. Включений до загальної системи сценічного тексту грим, що володіє ознаками окремого художнього тексту, одночасно постає як елементом створеного актором образу, так і елементом оформлення вистави, відбиваючи художні та стилістичні особливості постановки. При цьому сценічний грим функціонально не зведений до принципів декорування, радше до культуро-маркування й ідентифікації образу – до формування його «візуальної закріпленості» в межах запропонованого внутрішнього змісту – мислення, «філософії життя», поведінки, дій.

Грим завжди занурений в певний контекст, у системі якого гармонійно існує й розкривається повною мірою, проте не сам по собі, а завдяки активності свого носія як персоналізованого тіла – тілесної складової психофізіологічного буття людини – рівню її рецепції та репрезентативним здібностям, що особливо справедливо для мистецтва театру, адже «без проникливої гри актора, без оволодіння самою сутністю характеру ніякі гримувальні хитрощі не допоможуть. У кращому випадку вийде манекен, а не художній образ» [1; 12]. Прагнення до психологічної достовірності, історичної та етнографічної точності гриму, пов'язане з посиленням ролі гриму в образному розумінні ролі не тільки по внутрішній психологічній лінії, а й по зовнішньому відображенню характеру персонажа в гримі, будь то чи реалістичний грим, чи символічне трактування образу. Отже, в гримі відбувається з'єднання обрисів візуально-образної форми, яка реалізується з активністю самого виразника «філософії життя» її носія в умовах образу, ролі. Онтологічні межі акторського гриму включають і репрезентують основні ідеї і технології в прагненні до створення ідеально гармонійної цілісності образу. Грим як складне структурно-функціональне утворення «поступає» визначальну театральну двозначність: це суміш зображувальної природності і знайденої штучності, речі і знака [7]. Таким чином, «семантика гриму», що полягає у його спроможності формувати художній текст, зумовлює осмислення гриму як самостійного факту мистецтва, що володіє знаковою природою й низкою смислових функцій.

Таким чином, пошук візуального образу в гримі в позначеному контексті розглядається автором, перш за все, з позицій *гармонізації, естетизації і актуалізації візуальної репрезентації образу створюваної особистості*, де:

- гармонізація безпосередньо пов'язана зі встановленням візуальної відповідності уявленням «Я» – внутрішнього персонажа щодо самого себе;
- естетизація є наслідком закріплення в «Я» – зовнішньому канонів і категорій соціокультурного середовища, найбільш поширених у спільноті на певний момент часу;
- актуалізація служить ідентифікаційним засобом культурних смислів, спроектованих на зовнішній вигляд людини, його ролі і компетентності в процесі соціокультурної комунікації.

Висновки. Підбиваючи підсумок, можна сказати, що з точки зору феноменологічної сутності грим являє собою складне структурно-функціональне утворення, семантичні межі якого зводяться до когнітивно-художньої образотворчої діяльності, де головним об'єктом творчості є особа актора, а метою – відтворення цілісної естетично-виразної форми його індивідуальності. При тому, що грим базується на законах образотворчого мистецтва, підпорядковується естетичним законам і категоріям, в межах його створення діє повна свобода творчості, яка дозволяє моделювати способи і технології перетворень людського обличчя, розширювати естетичні межі, мальовничі принципи, техніки та стилі, відточувати геометрію природних і штучно створених форм.

Суб'єктом гриму виступає індивід, а об'єктом – персоналізоване тіло, тілесна складова психофізіологічного буття активно включеної в соціокультурний процес людини, що має на увазі процес злиття новоствореного зовнішнього вигляду з певними смислорізними установками, котрі розгортаються в конкретному просторі й часі. Справжня предметність тіла служить одночасно і джерелом, і вмістилищем, і результируючим показником гримувально-проективної реальності, таким чином, у вимірах гриму актор виступає і як об'єкт, і як суб'єкт, і як результат.

Список використаної літератури

1. *Лившиц П., Темкин А.* Сценический грим и парик. Москва: Искусство, 1955. 106 с.
2. *Современный толковый словарь русского языка* / С. А. Кузнецов. Санкт-Петербург: Норнит, 2004. 960 с.
3. *Паке Д.* История красоты; пер. с фр. Ю. Розенберг. Москва : ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2001. 128 с.
4. *Писаренко Ю.* Хрестоматия актера: Мимика, грим, прическа, движение и речь, искусство актера: сб. Москва: Театропечать (тип. им. Воровского), 1930. 258 с.
5. *Школьников С. П.* Грим. Минск: Вышайшая шк., 1969. 176 с.
6. *Шухмина Т. М.* Грим. Москва: Госкультпросветиздат, 1956. 80 с.
7. *Энциклопедия сценического самообразования* / Сост. П. А. Лебединский, В. П. Лачинов. Москва: Изд. журн. «Театр и Искусство». Т. 2: Грим. 304 с.
8. *Grime. Новый французско-русский словарь.* [Електронний ресурс] <http://www.classes.ru/all-french/dictionary-french-russian-universal-term-33732.htm>.

References

1. *Livshits P., Temkin A.* Stsenicheskii grim i parik. Moskva: Iskusstvo, 1955. 106 s.
2. *Sovremennyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* / S. A. Kuznetsov. SPb.: Normit, 2004. 960 s.
3. *Pake D.* Istorija krasoty; [per. s fr. Ju. Rosenberg]. Moskva: ООО «Izdatelstvo Astrel»: ООО «Izdatelstvo AST», 2001. 128 s.

4. **Pisarenko Yu.** Khrestomatiya aktera: Mimika, grim, pricheska, dvizhenie i rech', iskusstvo aktera: Sbornik. Moskva: Teakinopechat, 1930. 258 s.
5. **Shkol'nikov S. P.** Grim. Mn.: Vyshaishaya shkola, 1969. 176 s.
6. **Shukhmina T. M.** Grim. Moskva: Goskul'tprosvetizdat, 1956. 80 s.
7. **Entsiklopediya stsenicheskogo samoobrazovaniya** / Sost. P. A. Lebedinskii, V. P. Lachinov. Moskva: Izdanie zhurnala «Teatr i Iskusstvo». T. 2: Grim. 304 s.
8. **Grime.** *Novyi frantsuzsko-russkii slovar'*. [Elektronnyi resurs] <http://www.classes.ru/all-french/dictionary-french-russian-universal-term-33732.htm>.

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ГРИМА КАК СЛОЖНОГО СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Медведева Валентина Викторовна – старший преподаватель кафедры режиссуры,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Исследуется грим как самостоятельный факт искусства, обладающий знаковой природой и рядом смысловых функций; осмысливается значение грима в театральной структуре в качестве способствующего трансляции художественной информации на утонченном уровне, с чувствами, что позволяет зрителю быть не просто причастным к повествуемой истории, а создать необходимое «погружения» в атмосферу сценического действия; определяется феноменологическая сущность грима как сложного структурно-функционального образования.

Ключевые слова: искусство грима, феноменологическая сущность, сложное структурно-функциональное образование, театральная структура.

THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF THEATRICAL MAKE-UP AS A COMPLEX STRUCTURAL-FUNCTIONAL EDUCATION

Medvedeva Valentina – Senior Lecturer of the Department of Directing,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The make-up is studied as an independent fact of art, having a symbolic nature and a number of semantic functions; the meaning of make-up in the theater structure is comprehended as facilitating the transmission of artistic information at a refined level, with feelings, which allows the viewer to be not just involved in the narrated story, but creates the necessary «immersion» in the atmosphere of stage action; the phenomenological essence of make-up is determined as a complex structural and functional formation.

Key words: make-up art, phenomenological essence, complex structural and functional formation, theatrical structure.

UDC 304.2:687.553.2

THE PHENOMENOLOGICAL ESSENCE OF THEATRICAL MAKE-UP AS A COMPLEX STRUCTURAL-FUNCTIONAL EDUCATION

Medvedeva Valentina – Senior Lecturer of the Department of Directing,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The aim of this paper – outline the phenomenological essence of make-up, which is a complex structural and functional formation.

Research methodology. In his research, the author seeks to synthesize artistic, cultural and phenomenological approaches to make-up art, because this methodological strategy claims the possibility of substantial comprehension of make-up as an independent fact of art, which has a significant nature and a number of semantic functions.

Results. The desire for psychological authenticity, historical and ethnographic accuracy of make-up, is associated with the enhancement of the role of make-up in the system of acting and imaginative understanding of the role. The work on the role is conducted not only on the internal psychological line, but also on the external reflection of the character of the character in the make-up, whether it is realistic make-up or symbolic interpretation of the image.

The «semantics of make-up», which is its ability to form an artistic text, makes it possible to comprehend make-up as an independent fact of art, possessing a symbolic nature and a number of semantic functions.

From the point of view of the phenomenological essence of make-up is a complex structural and functional formation, the semantic boundaries of which are reduced to the cognitive-artistic visual activity, where the main object of creativity is the identity of the actor, and the purpose – the reproduction of a holistic aesthetically expressive form of his personality. While make-up is based on the laws of the visual arts, subordinates to the aesthetic laws and categories, within its creation there is a complete freedom of creativity, which allows to simulate ways and technologies of changes of the human face, to expand aesthetic boundaries, to imitate colorful techniques and styles, hone artificially created forms. The subject of make-up is the individual, and the object – the personalized body, the bodily component of the psycho-physiological existence of a person actively involved in the socio-cultural process. The real objectivity of the body serves as both a source, a repository, and a resultant indicator of the make-up and projective reality, thus, in measurements of make-up, the actor acts both as an object, and as a subject, and as a result.

The ontological boundaries of actor's make-up include and represent basic ideas and technologies in an effort to create a perfectly harmonious integrity of the image. The correlation of the image formed by make-up with the actor has a

fundamental difference from the actor's external and internal «I», whereas the image created by means of make-up is directly integrated into the visual picture of his «I». That is, despite the degree of modification, the appearance the make-up is a consequence of the projection of the image- «I» of the actor on his «I»-real through «I»-programmed. At the same time, when changing the initial parameters «I» of the real actor, his «I» is programmed to specify the desire for a certain potentially necessary statement of his own image, due to individual values, this statement is fixed by visual make-up.

Novelty of the article is that make-up is explored as an independent fact of art, possessing a symbolic of nature and a number of semantic functions; outlines the phenomenological essence of make-up as a complex structural and functional formation of the theatrical structure.

Practical significance. It is noteworthy that theatrical make-up remains a virtually unexplored area of theatrical culture, and many of the issues raised in this work require further and deeper research in various areas of scientific knowledge and practice.

The information in this article may be useful for developing new approaches to understanding make-up art as a complex structural and functional formation of the theatrical structure.

This work can be the basis of a special make-up course, can be used in the development of appropriate training and methodological manuals.

Key words: make-up art, phenomenological essence, complex structural and functional formation, theatrical structure.

Надійшла до редакції 10.09.2019 р.

УДК УДК 793. 38 (4-11) «18»

СПЕЦИФІКА СУЧАСНОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ

Павлюк Тетяна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-3940-9159
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.207
24 caratsofart@gmail.com

Досліджено особливості розвитку сучасного спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах. Розглянуто сучасний стан танцювального спорту, виявлено провідні тенденції танцювального спорту на сучасному етапі та окреслено перспективи еволюціонування спортивного бального танцю. На основі аналізу найпрестижніших міжнародних та регіональних чемпіонатів зі спортивних бальних танців, проведених протягом 2018–2019 рр., визначено провідні танцювальні пари в країнах Західної Європи на сучасному етапі.

Ключові слова: спортивний бальний танець, Західна Європа, чемпіонат, змагання, танцювальна пара.

Постановка проблеми. Спортивний бальний танець, як складний феномен, що виник унаслідок синтезування елементів хореографічного мистецтва та спорту, на сучасному етапі перебуває на стадії активного розвитку, здобувши популяризацію світового масштабу. Незважаючи на тенденцію міжкультурної експансії та глобалізації, характерних для початку ХХІ ст., що відобразилися на світовому соціомистецькому просторі, його еволюціонування, безумовно, відбувається у безпосередньому взаємозв'язку з традиціями конкурсного бального танцю кожної конкретної країни та взаємозалежності з національним хореографічним мистецтвом. У цьому контексті видається доцільним й необхідним дослідити особливості розвитку спортивного бального танцю в країнах Західної Європи, з метою посилення фактологічної бази хореографічного мистецтва та розширення власної науково-теоретичної бази спортивного бального танцю.

Останні дослідження та публікації. Незважаючи на неабияку увагу сучасних вітчизняних дослідників до проблематики спортивного бального танцю, багато нюансів складного та багатоаспектного явища залишилися поза увагою. Т. Тракалюк у науковій публікації «Становлення та розвиток спортивного танцю в світі» [3] аналізує особливості переходу конкурсного бального танцю в спортивний; М. Богданова в статті «Спортивний танець у системі бальної хореографії» [1] досліджує артистизм та емоційність танцювальних пар як основні показники оцінювання під час змагань зі спортивного бального танцю; О. Вакуленко в публікації «Традиції та новації Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива» [2] розглядає еволюціонування програми фестивалю відповідно до специфіки розвитку бального танцю.

Проте особливості розвитку спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах на сучасному етапі не отримали відповідного висвітлення з позицій сучасного мистецтвознавства, а відтак вимагають ґрунтовного дослідження.

Мета статті – виявити особливості розвитку спортивного бального танцю в західноєвропейських країнах на сучасному етапі; визначивши сучасний стан танцювального спорту та окресливши подальші перспективи еволюціонування тенденцій спортивного бального танцю на основі мистецтвознавчого аналізу виступів провідних танцювальних пар з Італії, Франції, Великобританії та Німеччини.

Виклад матеріалу дослідження. У сучасному науковому вимірі конкурсні танцювальні заходи, зокрема, чемпіонати та змагання з бального танцю, вже традиційно називають «спортивні танці» – поняття введено до загального вжитку в 1980-х рр., з метою підтримки міжнародної компанії завоювання олімпійського статусу [8; 49]. У 1990-х рр. змінено назви двох провідних танцювальних організацій – Всесвітньої Ради з Танцю та Танцювального Спорту (WD&DSC) й Міжнародної Федерації Спортивного танцю (IDSF), остання, до речі, з 1995 р. офіційно отримала визнання Міжнародного олімпійського комітету, ставши членом Генеральної Асоціації Міжнародної Спортивної Федерації та Всесвітньої Асоціації Ігор. У 1997 р. танцювальний спорт, як конкурентоспроможна форма бальних танців, прийнятий в якості потенційного олімпійського виду спорту [6]. З 2004 р. завдяки трансляції телевізійної програми «Strictly Come Dancing» (оригінальна версія розроблена у Великобританії та адаптована найбільшими телевізійними каналами у 36 країнах світу), танцювальний спорт здобуває надзвичайну популярність [10].

Англійська Асоціація любителів спортивного танцю (English Amateur Dancesport Association) затвердила проведення 117-ти, Всесвітня Танцювальна Рада (World Dance Council) – 85-ти, а Всесвітня Федерація Танцювального Спорту (World DanceSport Federation) – 148-ми змагань [11]. Варто зауважити, що ці цифри не включають місцеві та регіональні змагання, що проводяться в різних країнах. Найпрестижнішим змаганням зі спортивного танцю у світі є Блекпульський танцювальний фестиваль, заснований у 1947 р. (The Blackpool Dance Festival), кількість учасників (танцювальних пар) якого в 2010 р. становила понад 2 680 пар у 15 категоріях [4], а в 2017 р. – 2 970 у 13 [2; 116].

Дослідники, зокрема, Д. Мак Мілан, визначають спортивні бальні танці як «сильно стилізовану та ретельно відпрацьовану версію бальних танців, що ставиться на хореографію та виконується з максимальною майстерністю, з метою викликати захоплюючий ефект» [7; 54–71].

Окрім різноманітних за класифікаціями змагань – Professional, Rising star professional, Pro/am, Amateur, Championship, Pre-championship, Novice, Adult; Adult syllabus, Youth, Junior, Pre-teen, Gold, Silver, Bronze (дана класифікація прийнята у Великобританії та Сполучених Штатах Америки) – існує чимало різноманітних стилів, зокрема, акробатичний (acrobat), Американський смус (American smooth – вальс, танго, фокстрот, віденський вальс), Американський ритм (American rhythm – ча-ча, румба, свінг, болеро, мамбо), брейк (break), ексбішн/кабаре (exhibition/cabaret), формейшн (formation), фрістайл (freestyle), хастл (hustle), міжнародна латина (international Latin – ча-ча-ча, самба, румба, пасадобль, джайв), міжнародний модерн (international Modern – повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, квітстеп), меренге (merengue), нью воуг (new vogue), найн денс (nine dance), Пібоді (Peabody), полька (polka), сальса (salsa), командні змагання (team match), десять танців (ten dance) та ін. [6].

Не зважаючи на те, що International Dance Sport Association (IDSA), English Amateur Dancesport Association (EADA), World DanceSport Federation (WDSF) та World Dance Council (WDC) проводять змагання з різноманітних видів танцювального спорту, в західноєвропейських країнах тривалий час стилі American smooth та American rhythm не визнавалися офіційними стилями чемпіонатів та фестивалів. Лише в 2016 р. та 2017 р. відповідно, їх було офіційно включено до програми Blackpool Dance Festival (чемпіонати Professional American Smooth Championship та Professional American Rhythm Championship) [2; 117].

Надзвичайно високого рівня розвитку спортивний бальний танець (із художньо-естетичних, технічних та організаційних позицій) отримав на сучасному етапі в країнах Західної Європи – Великобританії, Італії, Франції та Німеччині, передусім, завдяки діяльності професійних організацій: Tanzsport Deutschland, Federazione Italiana Danza Sportiva, British Dance Council, Fédération Française de Danse. Це засвідчують фестивалі, чемпіонати та змагання зі спортивного танцю, зокрема, The Star Championship 2019, WDSF European Championship Latin 2019 (25 травня, Париж), German Open Dance Festival 2019 (14-16 червня, Манхайм), WDSF German Open Championships 2019 (Штутгарт), Dancing Superstars Festival 2019 (27 травня – 2 червня, Бремен), Open de Paris 2019, Italian Dance Sport Festival 2019, Hessen Tanzt 2019, WDSF World Championship 2019 та ін.

Наприкінці березня 2019 р. у П'єве-ді-Ченто (Італія) відбулися міжнародні змагання професіоналів та аматорів зі спортивного бального танцю «The Star Championship 2019». Протягом 21–24 березня проведено 24 змагання, зокрема Open rising star amateur standard, Open rising star amateur latin, WDSF youth standard, WDSF youth latin, youth «a class» standard e latin, WDSF world open adults latin, WDSF super gran prix pd standard (over 18), friendly team match, italy vs rest of the world, WDSF world open adults standard, WDSF super gran prix pd latin (over 18) та ін., що свідчить про розширення програми чемпіонату [9].

Програма Dancing Superstars Festival 2019, проведена у Бремені наприкінці травня – початку червня, окрім традиційних змагань WDSF International Open Standard (аматори; фіналісти Д. Коробов та С. Буск (Данія), М. Сіроккі та Д. Кілін (Італія), Е. Леонте та К. Лісонова (Німеччина); WDSF Junior I Open

Standard (юніори; фіналісти М. Кадіров та К. Сурова (Україна), К. Кокінс та К. Діманте (Латвія), В. Рогоза та А. Барвон (Україна); WDSF Senior III Open Standard (у фіналі переважають пари з Німеччини – М. Гросс та Р. Гросс, Н. Горал та А. Горал, Р. Реїманн та А. Реїманн, Ю. Флім та К. Флім, Х. Бекман та П. Бекман, Ж. Беїр ат І. Клос); WDSF Senior II Open Standard (до фіналу потрапило п'ять німецьких пар – Г. Фаустман та А. Клей, М. Віттковські та М. Брухнс, П. Пфеїфер та М. Пфеїфер, Х. Дросте та К. Камінські, Р. Сейбос та Х. Сейбос); WDSF International Open Latin(аматори; М. Ронде та С. Соренсен (Данія), З. Ксеке та М. Дзумаєва (Німеччина), А. Сепра та Д. Сепрел (Іспанія), А. Чумаченко та М. Тітова (Італія), Д. Дінгіс та А. Гіглі (Німеччина); WDSF Junior I Open Latin (Д. Калістов та Л. Албапис (Німеччина), М. Кадіров та К. Сурова (Україна), Л. Султан та А. Барб'єрі (Франція), включала лекції, приватні уроки та майстер-класи провідних європейських танцюристів, а також тренерський конгрес, суддівський конгрес, гала-концерт та танцювальний фестиваль [5].

Організований Всесвітньою Радою Танцю WDC German Open Championship 2019 відбувся на початку червня в Манхаймі. Переможцями серед професіоналів стала українська пара А. Нестерко та Д. Марушенко (Professional, Latin), німецькі танцюристи Д. Крапез та Н. Карабей (Professional, Ballroom); а серед аматорів – англійська танцювальна пара П. Даскалов та З. Джеймс (WDC AL Amateur Latin), росіяни Ф. Ісаєв та Г. Зуділіна (WDC AL Amateur Standard).

У серпні 2019 р. у межах XXXIII Відкритого Чемпіонату Німеччини («German Open Championships 2019») у Штутгарті відбулися змагання зі спортивних танців, організованих Всесвітньою федерацією танцювального спорту. Відповідно до специфіки організації, до програми включено змагання всіх вікових груп, від ювеналів до професіоналів, рейтингові змагання WDSF та наступний етап Grand Slam зі стандарту та латини. Змагання відбувалися на трьох майданчиках – Bethoovensaal (молодіжні пари виступили з європейською програмою, а професійні танцювальні пари – в межах WDSF Super Grand Prix Latin), Hegelsaal (змагання Юніорів з десяти танців) та Alte Reithalle (виступи Сеньйорів-1 з європейською програмою).

На основі аналізу найпрестижніших міжнародних та регіональних чемпіонатів зі спортивних бальних танців, проведених у 2018–2019-х рр., можемо визначити провідні танцювальні пари країн Західної Європи на сучасному етапі:

– Італія: А. Росетті та Ф. Іаноне – II місце в категорії Adult Standard WDSF World Open (new series) 2019; Н. Лангелла та А. Ваїділаїте – I місце в The Europa Imperial Championships – Copthorne у категорії Professional Latin; В. Калантоні та М. Нігро – I місце в World Cup Universal 2019 у категорії Professional Open Standard; С. Сінарді та В. Харченко – I місце у Dutch Open 2019 у категорії Amateur Latin; Г. Кадіандро та А. Еспосіто – I місце в World Dance Festival 2019 у категорії Professional Ballroom; Ф. Галуппо та Д. Пасіні – срібна медаль у категорії Adult Standard WDSF European Championship, золоті призери WDSF World Open в категорії Standard, переможці WDSF Open 2019; І. Грігнані та І. Гіанфранчі – перше місце в WDSF Open (Словенія, 1 грудня 2019) у категорії Senior I Standard; М. Маммоліті та С. Маріотті – I місце в WDSF Open (Італія, 18 травня 2019) у категорії Senior I Standard;

– Великобританія: А. Хігаретті та С. Андраччіо – переможці Блекпульського танцювального фестивалю 2019 р. у категорії Professional, Ballroom; П. Даскалов та З. Джеймс – I місце в British National Dance Championship 2019 (Блекпул) у категорії Amateur Latin Champ; К. Тейлор та І. Скірска – бронзові призери German Open Dance Festival 2019 у категорії WDC AL Amateur Standard; І. Малков та Г. Войтенко – I місце в World Masters 2019 (Австрія) у категорії WDC AL SL Youth Latin; Г.-Р. Бойл та К. Денес – бронзові призери WDSF Open Youth 2019 р. в категорії Standard;

– Німеччина: Д. Дога та С. Ертмер – I місце в WDSF International Open Standard в Hessen Dance 2018 (Франкфурт); Д. Крепез та Н. Карабей – I місце в Blackpool Dance Festival China 2019 у Professional Open Ballroom Champ; М.-А. Балан та К. Мошенска – золоті призери WDSF Grand Slam Latin, Відкритий Чемпіонат Німеччини 2019, срібні призери Чемпіонату Європи з латиноамериканської програми 2019 р., срібні призери WDSF World Open 2019 р. із латиноамериканської програми; Т. Імаметдінов та Н. Беззубова – срібні призери WDSF Grand Slam Latin, Відкритий Чемпіонат Німеччини 2019, бронзові призери Чемпіонату Європи з латиноамериканської програми 2019 р.; Ф. Вендт та А. Стеїнман – срібні призери Чемпіонату Світу серед Сеньйорів 2019 р.;

– Франція: Ч.-Г. Шміт та Е. Саліхова – бронзові призери WDSF Grand Slam Latin, Відкритий Чемпіонат Німеччини 2019; А. Сампіно та А. Згоннікова – бронзові призери WDSF Open Youth 2019 р. у категорії Latin.

Однією з провідних тенденцій західноєвропейського танцювального спорту є активізація діяльності танцювальних організацій, тренерами яких є провідні танцюристи, чемпіони світу з європейської та латиноамериканської програми, переможці найпрестижніших змагань міжнародного рівня серед професіоналів та аматорів (наприклад, італійська танцювальна організація «Команда

Диявола» – «Team Diabolo», заснована на початку XXI ст. Д. Качаре та О. Гаршиною). Важливим аспектом діяльності подібних організацій, окрім безпосередньо проведення тренувального процесу (зокрема, проведення міжнародних зборів, індивідуальних та групових занять), є сприяння розширенню науково-методичної бази сучасного спортивного бального танцю (шляхом співпраці з європейськими державними закладами вищої освіти), підвищення освітнього рівня учасників (організація та проведення лекційних занять, семінарів) та ін.

Відповідно до специфіки спортивного бального танцю на сучасному етапі лишається традиційним безпосередня залежність його розвитку від напрямів, популяризованих провідними регіональними танцювальними школами (специфіка техніки виконання, засоби створення художнього образу та ін.) – англійською та італійською.

Висновки. Дослідження виявило, що спортивний бальний танець у західноєвропейських країнах на сучасному етапі отримав значний розвиток завдяки діяльності міжнародних і національних танцювальних організацій та надзвичайну популяризацію спираючись на зацікавлення засобом масової інформації. Мистецтвознавчий аналіз виступів провідних танцювальних пар з Італії, Франції, Великобританії та Німеччини на найпрестижніших чемпіонатах та фестивалях спортивного бального танцю засвідчив домінування представників англійської й італійської школи. Провідними тенденціями танцювального спорту, що, на нашу думку, лишатимуться актуальними найближчі кілька десятиліть, є підвищення рівня професійної підготовки – техніки виконання та розширення засобів художньо-естетичної виразності спортивного бального танцю, завдяки діяльності танцювальних організацій і регіональних шкіл.

Список використаної літератури

1. **Богданова М. В.** Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту, 2014. Вип. 20. С. 214–217.
2. **Вакуленко О. М.** Традиції та новації Blackpool Dance Festival: історична ретроспектива. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 39. С. 112–120.
3. **Тракалюк Т. А.** Становление и развитие спортивного танца в мире. *Наук. часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт). 2014. Вип. 9. С. 144–149.
4. **Blackpool Dance Festival**. 2011. URL : <http://www.black-poordancefestival.net/index.tpl>.
5. **Dancing Superstars Festival**. URL : <https://www.ballroomdance.eu/?mec-events=dancing-superstars-festival>.
6. **International DanceSport Federation**. 1997. URL : <http://www.worlddancesport.org/>.
7. **Mc Mains J. Brownface**: Representations of Latin-Ness in dancesport, *Dance Research Journal*. 2001. Issue 33(2). pp. 54–71.
8. **Mc Mains J. E.** *Glamour addiction: Inside the American ballroom dance industry*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2006. Picart
9. **The Star Championship**. URL : http://www.thestarchampionship.it/en/programma_gara.php.
10. **Stretch R.** The «strictly» effect. *Dance Today*. 2008. № 1. pp. 30–3.
11. **World Dance Council Amateur League Event Calender**. WDCAL,2011. URL : http://www.Wdcamateurleague.com/event_calen-der.php.

References

1. **Bohdanova M. V.** (2014). Sportyvnyi tanets u systemi balnoi khoreografii. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2014. Vyp. 20. P. 214–217.
2. **Vakulenko O. M.** (2018). Tradytsii ta novatsii Blackpool Dance Festival: istorychna retrospektyva. *Visnyk KNUKіM. Serii : Mystetstvoznavstvo*. Vyp. 39. pp. 112–120.
3. **Trakaliuk T. A.** (2014). Stanovlenye y razvytye sportyvnoho tantsa v myre. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*. Serii 15: Naukovo-pedahohichni problemy fizychnoi kultury (fizychna kultura i sport). Vyp. 9. pp. 144–149.
4. **Blackpool Dance Festival**. 2011. URL : <http://www.black-poordancefestival.net/index.tpl>.
5. **Dancing Superstars Festival**. URL : <https://www.ballroomdance.eu/?mec-events=dancing-superstars-festival>.
6. **International DanceSport Federation**. 1997. URL : <http://www.worlddancesport.org/>.
7. **McMains J.** (2001). Brownface: Representations of Latin-Ness in dancesport, *Dance Research Journal*. Issue 33(2). pp. 54–71.
8. **McMains J. E.** (2006). *Glamour addiction: Inside the American ballroom dance industry*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
9. **The Star Championship**. URL : http://www.thestarchampionship.it/en/programma_gara.php.
10. **Stretch R.** (2008). The «strictly» effect. *Dance Today*. № 1. pp. 30–3.
11. **World Dance Council Amateur League Event Calender**. WDCAL,2011. URL : http://www.Wdcamateurleague.com/event_calen-der.php.

СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОГО СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В ЗАПАДНОЙ РОПЕ

Павлюк Татьяна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев,

Исследованы особенности развития современного спортивного бального танца в западноевропейских странах. Рассмотрено современное состояние танцевального спорта, выявлены ведущие тенденции танцевального спорта на современном этапе и намечены дальнейшие перспективы эволюционирования спортивного бального танца. На основе анализа престижных международных и региональных чемпионатов спортивного бального танца, проведенных в течение 2018–2019 гг., определены ведущие танцевальные пары в Западной Европе на современном этапе.

Ключевые слова: спортивный бальный танец, Западная Европа, чемпионат, соревнования, танцевальная пара.

SPECIFICITY OF MODERN SPORTS BALL DANCE IN WESTERN EUROPE

Tatiana Pavlyuk – Candidate of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The features of the development of modern sports ballroom dance in Western European countries are investigated. The current state of dance sports is considered, the leading trends in dance sports at the present stage are identified and further prospects for the evolution of sports ballroom dance are outlined. Based on an analysis of the prestigious international and regional ballroom dance sport championships held during 2018–2019, the leading dance couples in Western Europe at the present stage are identified.

Key words: sports ballroom dance, Western Europe, championship, competition, dance couple.

UDC 793.38(4-11)«18»

SPECIFICITY OF MODERN SPORTS BALL DANCE IN WESTERN EUROPE

Tatiana Pavlyuk – Candidate of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to reveal the peculiarities of the development of sports ball dance in Western European countries in the late twentieth – early twentieth centuries; to determine the current state of dance sport and to outline further perspectives of the evolution of the leading modern trends in sports ballroom dancing based on an art analysis of performances of leading dance couples from Italy, France, the United Kingdom and Germany.

Research methodology is the organic combination of the basic principles and methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. The study found that sports ballroom dancing in Western European countries in the late twentieth – early twentieth centuries. has received significant development through the activities of international and national dance organizations and has been extremely popularized through the media. Artistic analysis of the performances of leading dance couples from Italy, France, the United Kingdom and Germany at the most prestigious championships and festivals of ballroom dance showed the dominance of representatives of the English and Italian schools. The leading tendencies of dance sport, which, in our opinion, will remain relevant in the next few decades, are an increase in the level of professional training – technique of performing and expanding the means of artistic and aesthetic expressiveness of sports ball dancing, thanks to the activities of dance organizations and regional schools.

Novelty. The features of the development of sports ballroom dance in Western European countries at the end of the XX – beginning of the XXI century are investigated. The current state of dance sports is considered, the leading trends in dance sports at the present stage are identified and further prospects for the evolution of sports ballroom dance are outlined. Based on the analysis of the most prestigious international and regional ballroom dancing sport championships held during 2018-2019, the leading dance couples of Western European countries at the present stage are determined.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful the Ukrainian theorists and practices of choreographic art, in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Key words: sports ballroom dance, Western Europe, championship, competition, dance couple.

Надійшла до редакції 2.10.2019 р.

УДК 008:312.421

МОДА ЯК ВИДОВИЩЕ: ЕТНОКУЛЬТУРНІ ТА МІФОЛОГІЧНІ ВИМІРИ

Сорока Марина Василівна – аспірантка, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-0509-8508
doi.org/10.35619/ucpnmk.vi30.208
marysia_@ukr.net

Прослідковуються урбанізаційні та дезурбанізаційні процеси в моді ХХ ст. Звернено увагу на недостатню вивченість питань естетичних та культурологічних аспектів формування моди як видовища в

контексті образного простору культури повсякдення. Визначено видовищні виміри модної діяльності як комунікативної сцени. Наголошено на необхідності актуалізації народних мотивів свята, творчості в гурті, певної стилізації у митців та дизайнерів моди мистецтва ностальгійного, втраченого світу з метою осягнення фольклорної, глибинної стихії моди як екомунікативного простору культури повсякдення.

Ключові слова: міф, мода, етнокультура, етнос, свято, площа.

Постановка проблеми. Мода як цілісність естетичних та культурних уподобань у контексті глобалізаційних процесів кінця XX – поч. XXI ст. стає активним фактором альтерглобалістського руху. Разом із процесами універсалізації та актуалізації культурно-історичного потенціалу мода осмислюється як глобальна практика культуротворчості, інтерпретується як форма мистецької діяльності людини, що виходить за межі модельного бізнесу, культури повсякдення, видовищної культури як арт-бізнесу, мистецтва презентації образної інформації тощо.

Мода наприкінці XX ст. осмислюється як сценічне мистецтво, пов'язане з іншими культурними практиками: рекламою, дизайном одягу, брендингом, піар технологіями та ін. Мода як художній полісистемний простір визначається, передусім, як модель, модус провідних естетичних, художніх настанов європейської культури століття, що формується як сценічно-комунікативний симбіоз.

Категоріальний статус поняття «мода» походить від лат. *modus* – міра, спосіб, правило, норма, звичай, образ. Поняття «мода» є надзвичайно амбівалентне. З одного боку, воно свідчить про певний канон, ідеал, а з іншого – про відхилення від норми, що характеризує ігрові витoki модного універсуму. Моду пов'язують із пануванням певних настанов поведінки, смаків, а також із визначенням зразків, флеш-іміджів як модних орієнтирів та панівних моделей самоздійснення людини в її діяльності, грі, сприйнятті навколишнього середовища.

Амбівалентність моди помічали майже всі її дослідники, зокрема такі філософи та соціологи, як І. Кант, Г. Гегель, Г. Зіммель, Е. Фукс, Г. Тард, М. Вебер, Г. Зомбарт та ін.

Поняття «мода» поступово універсалізується і набуває значення мови культури. Культура в контексті модних конотацій інтерпретується як складна система, що несе в собі соціальну динаміку та формується як певна система знакових конотативних реалій. Загальним стає розуміння культури як тексту, простору, перенасиченого знаковими конотаціями і відсилками до тих чи інших знакових систем культури, що стають певними сигналами естетичної, етичної інформації. Тобто виникає проблема еквівалентності, паритетності систем інтерпретацій. Осмислення мов культури, як певних кодів передання інформації, формується як поліфункціональний простір людської комунікації, як волевиявлення, синкретизм, синтетизм продукування і сприйняття цієї інформації.

У своїй першій структуралістській роботі «Система моди», яка є найбільш структурно визначеною, Р. Барт створює певний алгоритм або схематизм акту породження дискурсів моди. Він характеризує моду, її темпоральність як певну риторичну цілісність. Можна стверджувати, що це був прорив в інтерпретації моди. Прорив навіть у дизайні одягу, що вивів сам проектний процес як передбачання майбутнього в простір системної рефлексії. А сам проект як «кидок уперед» – у контекст риторики, що інтерпретується суто у вербальному просторі як «дисциплінарна» матриця, тобто як ознаку вербального дискурсу. Адже найголовніше, що зазначив Р. Барт, мода у XX ст. стала розумітися як новітній, створений різними культурними практиками міф [1].

Сучасна мода знаходиться у стадії перманентного звернення до метафізичних витоків культуротворення. Зокрема, яскраво визначають себе етнокультурні та аматорські інтенції. Стилізація, певна архаїзація та етнореконструктивні парадигми моделювання модного простору дають можливість зрозуміти, що життя в гурті, де всі живуть єдиним світом, діють на загальній сцені тотального буття етнічного космосу, спонукає до переутворення комунікативних спільнот моди та всіх засобів її артикуляції на полікультурну сцену універсуму кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема моди як міфу та видовища досліджувалася в працях Р. Барта, В. Зайцева, Ю. Легенького, М. Хренова, та ін. [1-4]. Естетичні та культурологічні аспекти формування моди як видовища, образного простору культури повсякдення є мало вивченими питаннями. Мода переважно осмислюється в реаліях костюма, флеш-іміджу, але комунікативно-світоглядні детермінанти формування публічного простору модних інновацій не визначаються. Потрібно означити їх всезагальні ознаки як певний модний універсум.

Мета дослідження – визначити видовищні та комунікативні виміри моди як мистецтва та культурної практики.

Виклад основного матеріалу. Перш за все, важливо зазначити, що міф як цілісність світу в культурі XX ст. став архетиповим виміром буття. Міф мистецтва і міф буття – це одна реальність упродовж XX – початку XXI ст.

Міф розглядається як поетичний образ, визначається як реальність будь-якого художнього мислення, зокрема, й моди в її діалозі з етнокультурою. Етнокультура зберігає систему наслідування та систему «запитів» людиною природи, космосу, Універсуму. Зокрема, міфотворчі та етнокультурні впливи є актуальними для реконструкції національної ідентичності у культурах пострадянського простору.

Новітня – модельно визначена – етнокультура як система видовища особливо виявляється в моді. Втім, увесь могутній космологізм, який раніше існував як театр просто неба в селищах, біля річок, великих степів, доріг, зникає. Культура повсякдення втрачає імперативи, патерни і конструкції космологічного зразка в моді, де плахта, наприклад, несе в собі ромби, квадрати, прямокутники – образи землі, а верхня частина костюма символізує небо. Так, символічний шлюб землі і неба здійснював передумову шлюбування молоді.

«Світове місто, – зазначав О. Шпенглер, – сповнене не народом, а масою» [5; 138]. Видовищність міського життя багато у чому відповідала образу міста, що є породженням традиційної культури. «Як відомо, первинний образ міста виникає як інше буття свята, тобто того самого видовища як найбільш усталеного елемента традиційної культури. Оскільки свято – найдавніший «архетип» міста, то соціально-психологічний образ міста не може не визначати те, про що свідчить сила його тяжіння», – відмічає М. Хренов [4; 15].

Отже, свято генеалогічно вкарбоване в середовище великих міст, які не можуть існувати без свята. Хліба та видовища вимагали площі Давнього Риму, а сьогодні – екрани ТБ. Святковий час як субстанція культури та час життя великого міста трансформують внутрішній космологізм етнокультури.

Час етнокультури повсякдення повинен набути ознак пластичного зліпку культурного життя, яке визначається як урбанізований простір святкування карнавалів і тих форм свята, що об'єднуються сферами ярмарок, фестивалів, модних показів.

Протягом життя, ускладнюючи систему дослідження, Р. Барт конкретизував і уточнював висхідні інтенції власної теорії сучасного міфу. Структуралізм і постструктуралізм заклали засади тієї інтерпретативної конструкції, яка стає конституативним механізмом гіперкритичного дискурсу. В своїх крайніх точках самовизначення вторинний міф, за Р. Бартом, заміщує собою міф первинний, оскільки він є володарем слова, вторинної мови, слова про слово (метамови), що накладається на первинну мову.

У контексті предмету нашого дискурсу наведемо показовий вислів Р. Барта. Він підкреслює: «Одна й та сама річ (сукня, костюм, пояс) мають три різні структури – технологічну, іконічну та вербальну. В цих трьох структурах неоднаковий режим розповсюдження. Технологічна структура виступає як висхідна мова-код, по у ставленні до якої засновані на ній реальні речі є лише елементами «мови». Дві інші структури (іконічна та вербальна) також є мовними кодами, проте, якщо вірити журналу, який завжди говорить про первинно-реальний одяг, ці коди – суть виробничі мови, «переклади» з висхідної мови, вони займають проміжне, опосередковуюче місце в процесі розповсюдження» [1; 38–39].

Це дозволяє розглядати його ідею концептуальної єдності, не в хронологічному розвитку думки, а в тих термінах, що виникли пізніше, зокрема «концепт» – конститутивний елемент, що дорівнює означуваному. Ця достатньо ємна констатація свідчить про те, що такі харизматичні фігури семіологічного повороту, як Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Дерріда, так чи інакше створюють монтаж, демонтаж і певну риторичну трансформацію тексту шляхом радикальної діалогізації, поляризації субструктур мовних систем, які визначаються як текст культури загалом.

Що ж відбувається в дизайні одягу? Щоб поглянути на еволюцію систем моди потрібно звернутися до арт-моди як етнофеномена в його сучасному вимірі, що концентрує досвід етнокультурних ремінісценцій.

Зокрема, звернімося до творчості Д. Гальяно. Потрібно її реконструювати, починаючи з раннього деконструктивізму, пов'язаного з пошуками незвичних формотворчих стратегій, й просуваючись до пізнього театрального сценізму модного дискурсу.

І. Міяке взагалі доходить до артефактів або суто візуальних подій, де мода стає віртуальною грою, адже він не пориває з етномодою. Так, наприклад, одна велика сукня намотана на валун, і люди стоять у черзі щоб одягти цю сукню. Сукні одягаються на стовпи, смітникові баки. Тотальна візуалізація стає типовим образом певної рейв-сцени.

Відбувається тоталізація сценізму: формуються образи панк-сцени, фольк-сцени, реп-сцени, арт-сцени в цілому.

Мода формується в оптичному просторі як тотальне видовище у рекламі, кіберверсіях. Однак, водночас, мода регіоналізується, сцена розбивається на сектори, маргіналізується. Культура і мистецтво стають виробництвом того простору, в якому створюються власне технології артизації мистецтва повсякдення. Ця сфера модної діяльності дає можливість презентувати все в контексті візуальної культури.

Культура повсякдення постмодернізму, ба більше, постпостмодернізму, все частіше звертається до ландшафту і стає полісценічною комунікативною системою. Естрадна ландшафтна форма зливається з формами традиційних видовищ, які асимілюють у собі поетику балагану, сцени, накритої навісом, вертеп як певну сакральну реальність, театр ляльок, райок як певну картинну презентацію того самого простору.

Усе свідчить про те, що твориться культура повсякдення свята, культура видовища як соціального публічного арт-феномена моди. Останній орієнтований не стільки на одяг, скільки на манеру поведінки, публічність як традицію святкування, існування людини у видовищному просторі. Можна говорити про театральність видовищ, театральність міста, якщо під театральністю розуміти певну наскрізну естетичну теорію видовища. Концепт моди вписується саме у цей простір видовищності, де етнокультурні та міфотворчі тенденції наскрізно пронизують текст культури загалом.

М. Хренов відзначає: «На сучасному етапі становлення міста виникає необхідність формування того пласта, або рівня групового спілкування, який може надати всій міській культурі рівновагу та подолати властиві для неї протиріччя. На цьому етапі міська культура доходить до необхідності осмислити потенціал форм спілкування традиційної культури. Це не означає, що міська культура повинна знову повернутися до традиційної культури. Інтерес на межі ХІХ–ХХ століть до форм спілкування традиційної культури походить уже від міської культури, що стала формою новітнього існування, яка вже склалася» [4; 151–152]. Тобто йдеться про те, що театр стає широкою моделлю комунікації, театралізації мас-медіа, інтернет-комунікації, театралізації естради, театралізації взагалі всіх форм комунікацій, що надає передумови для створення іншого сценізму.

Змінюється статус мистецтва моди в умовах візуального пресингу культуротворення. Візуальні дослідження тяжіють до глобальної еkleктики, яка в певній мірі перетворюється на поліморфний набір дискурсів, що і свідчить про те, що потрібно знайти зону комфорту бачення. Без неї уже неможливе здійснення арт-продукту.

Так, менеджмент мистецтва, який спирається на рекламу, імідж, на все, що презентується в соціумі, стає чимось більш важливим, ніж мистецький твір. Цей зсув медіа-простору не можна визначати лише як простір комунікації. Імагінація як відео-презентація моди стає проблемою інтерпретації, проблемою бачення. Тому ми й звернулися раніше до теми постмодерного етнодискурсу. Адже саме новітні часи «глобальної еkleктики» надзвичайно актуалізують етновитоки культурного Універсуму як «вісі» комфорту, духовної «смуги осілості».

Отже, суть модних інновацій ХХ–ХХІ ст. полягає в тому, що з одного боку, вони продовжують гіперкритичний дискурс, який прийшов із лінгвістичного повороту під назвою «деконструкція». А з іншого – виникає нова оптична, візуальна текстуальність, яку потрібно визначити в межах самоздійснення і характеризувати межі видовищного сценізму моди. Для мистецтва ХХ й нового ХХІ століть характерним є те, що виникає чимало артефактів, які ще не мають жанру та стилістики, намагаються набути своєї поетики і естетики.

Виникає нова речовинність, де фактично образи моди визначаються такими форматами як арт-феномен, медіа-арт у контексті інсталяцій, перформансів, ленд-арту, боді-арту тощо. Це свідчить про те, що межа мистецтва і моди все більше і більше розмивається, а візуальна та віртуальна сцена видива перетворюється на територію арт-видовища моди новітнього зразка.

Висновки. Етнокультурні витоки моди трансформуються у модні фольк-формати. Урбанізація фольклору свідчить про модні симбіози, що перетворюються на фестивальні імпрези, семіотичні ігри арт-колекцій, моду як суто художній феномен. Арт-мода тяжіє до усталених форм сценізму: вистав на подіумі, дефіле. Водночас, виникає чимало нових сценічних форматів: панк-сцена, кібер-панк, рейв-сцена та ін. Урбанізовані форми фольклору тяжіють до святково-розважальних форматів, починаючи з лубка, балагану, панорам, естрадних синтезів театру просто неба і закінчуючи віртуальними інсталяціями візуальної екранної культури.

Формується сучасна тотальна образна гібридність, синтетичність моди, де синтез мистецтв межує з синкретизмом.

Сценічний простір моди в реаліях діалогу культур та феномена мультикультуралізму реалізується в режимі широких коливань від міфотворчості до етновиміру комунікативного простору. Цифрові технології здійснили умови виникнення своєрідного міксування навичок, поетичних ходів, різних технологій здійснення зображення, переносу інформації з одного носія на інший, з метою їх взаємодосконалення вже в іншому – політекстуальному, полісценічному просторі. Така візуальна доповнювальність і, водночас, своєрідна мімікрія візуальної бази культури, перетворює її ресурс на гіпермікс або своєрідну мартицю мікспродуктування нових можливостей моди як видовища.

Список використаної літератури

1. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Изд-во имени с. Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. *Зайцев В. П.* Режисура естрады та масових видовищ. Київ: Дакор, 2006. 252 с.
3. *Легенький Ю. Г.* Философия моды XX столетия. Київ: КНУКиМ, 2003. 300 с.
4. *Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. Москва: Наука, 2006. 646 с.
5. *Шпенглер О.* Закат Европы : Гаштальт и действительность / пер. с нем. К. Свасьяна. Москва: Мысль, 1993. 663 с.

References

1. *Bart R.* Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury / per. s. fr. S. N. Zenkina. Moskva: Izdatel'stvo imeni s. Sabashnikovykh, 2003. 512 s.
2. *Zaytsev V. P.* Rezhysura estrady ta masovykh vydovyshch. Kyiv : Dakor, 2006. 252 s.
3. *Lehenkyi Yu. H.* Fylosofiia mody KhKh stoletyia. Kyiv: KNUKiM, 2003. 300 s.
4. *Khrenov N. A.* Zrelyshcha v epokhu vosstanyia mass. Moskva: Nauka, 2006. 646 s.
5. *Shpenhler O.* Zakat Evropy : Hashtalt y deistvytelnost ; per. s nem. K. Svasiana. Moskva : Musl, 1993. 663 s.

МОДА КАК ЗРЕЛИЩЕ: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ

Сорока Марина Васильевна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Прослеживаются урбанизационные и дезурбанизационные процессы в моде XX века. Обращено внимание на недостаточную изученность вопросов эстетических и культурологических аспектов формирования моды как зрелища в контексте образного пространства культуры повседневности. Определены зрелищные измерения модной деятельности как коммуникативной сцены. Отмечена необходимость актуализации народных мотивов праздника, творчества в группе, определенной стилизации в моде как коммуникативной сцене искусства ностальгического, потерянного мира с целью постижения фольклорной, глубинной стихии сценического пространства культуры повседневности.

Ключевые слова: мода, миф, этнокультура, этнос, праздник, площадь.

FASHION AS A SPECTACLE: ETHNOCULTURAL AND MYTHOLOGICAL DIMENSIONS

Soroka Marina – Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

According to E. Moren ethnic cultural influences take place in urbanized environment and turn it into «island ontology».

Everyday life ethnic culture is differentiated, specified as a certain type of spectacle. However, all that powerful cosmology, which used to exist as an open-air theater in settlements, near rivers, grasslands, roads, is disappearing.

The everyday life culture loses imperatives, patterns, and cosmological designs, where, for example, the «plahta» contains rhombuses, squares, and rectangles - images of the earth, and the top of the costume symbolizes the sky. Yes, the symbolic marriage of earth and sky was a prerequisite for marrying young people. The article deals with traces of the urbanization and deurbanization processes in the twentieth century fashion.

Key words: ethnic culture, culture of everyday life, ethnics, holidays, variety show, knockabout comedy, square.

UDC 008:312.421

FASHION AS A SPECTACLE: ETHNOCULTURAL AND MYTHOLOGICAL DIMENSIONS

Soroka Marina – Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim. Ethnocultural influences that come into the urbanized environment change ethnoculture into a kind of «island ontology», according to E. Moren. Everyday ethnic culture is differentiated, is specified as a certain type of spectacle.

Research methodology. However, the powerful cosmology, which used to exist as an open-air theater in villages, near rivers, large steppes, roads, disappears. Every day, culture loses imperatives, patterns and designs of a cosmological sample, where a military block, for example, carries rhombuses, squares, rectangles – images of the earth, and the upper part of the costume symbolizes the sky. So, the symbolic marriage of earth and sky was a prerequisite for a real marriage of young people.

Results. The article traces the processes of urbanization and deurbanization in the fashion of the twentieth century. The culture of everyday postmodernism is increasingly returning to the landscape and becoming a polyscience communicative system. So, we can talk about the landscape of big cities, sights, where the epicenter becomes a booth, nativity scene, district.

Novelty. The stage as an open scaffolding art narrows down to cellars, pubs, to squashes of different types, and on the contrary, it grows on landscaped scaffolds, which can be seen as early as the nineteenth century (yes, several symphony orchestras played in the Trukhan Island). In summer on the slopes of the Dnieper, the Kyiv Philharmonic also played

symphony orchestras, not even one but several. This indicates that the variety landscape form merges with the forms of traditional spectacles that assimilate the poetics of the booth, the stage covered with a canopy, the nativity scene as a certain sacred reality, the puppet theater, the district as a certain pictorial presentation of the same space.

The practical significance. All the evidence is that there was a culture of everyday celebration, spectacle as a social public art phenomenon, oriented not so much as clothing, but on behaviors, publicity as a tradition of celebration, the existence of human in the spectacular space. We can talk about the theatricality of the sights, the theatricality of the city, if by the theatricality we mean a certain aesthetic theory of the spectacle.

Key words: myth, ethnoculture, ethnos, holiday, square.

Надійшла до редакції 10.10.2019 р.

УДК 74.01.09

НАПРЯМИ ПРОЕКТУВАННЯ FASHION-ОБ'ЄКТІВ З УРАХУВАННЯМ ЕКОЛОГІЧНОГО ФАКТОРУ

Кисельова Катерина Олександрівна – кандидат технічних наук,
доцент, доцент кафедри дизайну та технологій,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-1580-287X
doi.org/10.35619/ucp.mk.vi30.209
katerinakiselova@gmail.com

У зв'язку з техногенним забрудненням, що набуло катастрофічних масштабів, актуалізувалась ідея органічного включення створених людиною продуктів в оточуюче середовище. Цю тенденцію в виробництві одягу найчастіше називають «екомодою». Наведено огляд публікацій, у яких досліджено поняття «екодизайн» в різних галузях. Уточнено визначення «екомоды», виявлено різницю в поняттях «стала мода», «повільна мода», «етична мода». Зазначено, що урахування еко-фактору в процесі проектування повинен охоплювати весь цикл створення та функціонування виробу. Здійснена спроба систематизувати та класифікувати напрямлення, за якими розвивається «екодизайн» в модній індустрії в залежності від груп вимог: екологізація виробництва, екологізація матеріалів, екологізація реалізації, екологізація споживання. Розглянуті відомі бренди, що працюють в даних напрямках, описані їх методи, прийоми та досягнення.

Ключові слова: екомоды, екодизайн, сталий дизайн, екологічний одяг, екологічна мода, fashion-індустрія.

Актуальність проблеми. За короткий період, що можна окреслити приблизно в 100–150 років, людина, озброєна досягненнями науково-технічної революції, майже повністю вичерпала природні ресурси, накопичені планетою за мільярди років. Катастрофи природного та техногенного характерів, забруднення ґрунту, повітря і вод, навколосезонного простору, колосальне перевиробництво продуктів, непоправна антропогенна зміна ландшафту, темпи накопичення відходів, які неможливо переробити, призвели до бурхливого розвитку екопроцесів та екоосвідомості всередині сучасного суспільства, а також сприяли зміні філософії дизайну в бік екологізації. Пріоритетним напрямом стала ідея органічного включення створених людиною продуктів в оточуюче середовище. Не оминула ця тенденція і fashion-індустрію. З'явилося чимало конкурсів, фестивалів та виставок, у назвах яких трапляються словосполучення з додатками «еко». Дизайнери-початківці та імениті бренди змагаються в «екологічних досягненнях». Але часто вироби, що характеризують цим модним додатком, мають протилежні характеристики та різну спрямованість. Отже, спробуємо з'ясувати, що таке «екомоды», які напрями її розвитку і яку продукцію можливо віднести до «еко-одягу».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляду питань «екодизайну» присвячено чимало матеріалів як у популярній, так і науковій літературі. Проблеми сучасного дизайну, як «процесу створення постійного сміття», окреслив ще В. Папанек, який пропагував проектувати тільки максимально корисні, прості та дешеві речі [9]. Р. Б. Фуллер вважав, що дизайн повинен стати рушійною силою з оздоровлення планети, а Д. Опп [13] писав, що дизайн може зробити світ «живим та гуманним». Питання важливості екологічної складової у проектній культурі розглядали О. Генісаретський [2], О. Вайнштейн. А. Іконников, Г. Міневрин [4] заклали теоретичну основу екологічного дизайну в архітектурі. Т. Бистрова спробувала розділити поняття біодизайну, greendизайну та органічного дизайну [1]. А. Глазичева і О. Перфілова охарактеризували критерій екологічності, як «ненанесення вреда природі, живому, обществу, самому себе, культуре» [3; 31]. Ю. Мухлинкіна сформулювала принципи якості продуктів екодизайну: «багатофункціональність, модульність, здатність до трансформації, довговічність, гігієнічність, незалежність від моди, економічність» [7; 91]. С. Мигаль означив, що особливу роль при проектуванні повинна відігравати «система обмежень, які визначаються індикаторами стану довкілля, держстандартами, дефіцитністю матеріалів, існуючими технологіями виготовлення» [6; 372]. О. Орлова окреслила наступні стратегії проектної діяльності в рамках екодизайну: «дизайн з ефективним матеріаловкладенням, енергоефективний дизайн, довговічний (позачасовий) дизайн» [8; 9].

Отже, значна кількість робіт сучасних науковців спрямована на дослідження ролі екологічного дизайну в культурі; існує ряд публікацій, присвячених утіленню ідей екодизайну в архітектурі, середовищі, предметному дизайні. На жаль, питаннями розвитку екодизайну в fashion-індустрії та питанням екомоди приділено набагато менше уваги. Серед праць можна виділити статтю О. Шандренко [11], але наданий матеріал потребує, на нашу думку, більшої систематизації.

Мета статті – розглянути питання проектування fashion-об'єктів з урахуванням екологічного фактору.

Виклад основного матеріалу. Вчені, що працюють у напрямі збереження екосистеми Землі наголошують, що на сьогодні людина майже вичерпала ресурси не лише для свого розвитку, але і для підтримки існування. Глобальність проблем відображає загальну кризу філософії «суспільства споживання», якою живе сучасний світ. Зараз людство споживає майже 80 млрд. нових предметів одягу щороку, що на 400% більше, ніж кількість, яку споживали 20 років тому [18].

За таких умов, все більшої актуальності набувають концепції на користь забезпечення збалансованого «сталого розвитку» діяльності людини в гармонії з природою та захисту інтересів майбутніх поколінь. Концепція «сталого розвитку» (sustainable development) отримала провідний статус після Конференції ООН «Щит землі» в Ріо-де-Жанейро (Бразилія) в 1992 р., в якій брали участь глави держав 150 країн світу. В 2011 р. «Грінпіс» заснував програму «Greenpeace global Detox campaign» [15], що спонукало таких всесвітніх гігантів, як ZARA, Nike, Mango, H&M, C&A, Levi's, Esprit, Benetton, Adidas, Puma публікувати щорічні дані щодо підвищення їх екологічної відповідальності. Важливою рушійною силою нашого часу стало підписання наприкінці 2018 р. 43 представниками провідних модних брендів Хартії індустрії моди ООН зі змін клімату [18].

Поняття «екодизайн», а слідом і «екомода» актуалізувалися наприкінці 60 – поч. 70-х років ХХ ст. під впливом філософії «хіпі», які пропагували повернутися до природної чистоти через любов. Проповідуючи турботу про світ і природу, вони закликали суспільство зайняти активну позицію щодо екології. Вважається, що перші борці за навколишнє середовище з'явилися на хвилі «літа любові» 1967 р., як проект групи ванкуверських журналістів, науковців і хіпі, згодом ця група активістів заснувала найбільшу громадську організацію в світі «Грінпіс». Саме вони загострили питання відповідальності за бездумне використання природних ресурсів та необхідності дбайливого відношення до оточуючого середовища, а поняття «природні матеріали», «природна їжа», «екологічний дизайн та «екологічний одяг» підтяглися згодом. Більшість організацій, що займаються екологією та компаній, що випускають екологічно чистий одяг або косметику з'явилися саме в той час. А. Уваров характеризує даний період як «соціально-екологічний переворот» [10; 43].

Спробуємо зрозуміти, що криється під поняттями «екодизайн та «екомода», а також сформулюємо напрями їх існування та розвитку.

У довіднику з дизайну за ред. Г. Міневрина екологічний дизайн визначено як «сфера комплексної дизайнерської діяльності, що прагне до реалізації в проєктованих об'єктах зближення вимог природного середовища та культури, що викликає необхідність врахування цінностей, досягнутих попередніми поколіннями в сфері взаємовідносин людини і природи» [4; 61]. Як бачимо, акцент робиться на «врахуванні культурних цінностей» попередніх поколінь. Більш розширено поняття «екодизайн» надається в Вікіпедії «екодизайн – напрям у дизайні, що приділяє ключову увагу захисту навколишнього середовища упродовж усього життєвого циклу виробу. У розрахунок беруться в комплексі всі сторони створення, використання та утилізації виробів» [12]. Можна сказати, що дизайн прагне охопити всі аспекти навколишнього середовища людини, які пов'язані з промисловим виробництвом. У зв'язку з цим виникла необхідність розглядати дизайн як складне поєднання процесу і результату одночасно. Узагальнюючи вищесказане можна окреслити сенс «екодизайну», як проектування продукції, яка не має негативного впливу на навколишнє середовище. Дана мета привносить у процес проектування завдання економії ресурсів і енергії, а також використання нетоксичних, здатних для переробки матеріалів та відновлювальних процесів виробництва, подовження життєвого циклу продукції, багато інших завдань, пов'язаних не тільки з процесом створення а й процесом виробництва, реалізації, споживання продукції, її утилізацією.

Визначення «екомоди» у вітчизняній Вікіпедії відсутнє, замість нього пропонується визначення «повільна мода» – «slow fashion». Цей рух представлений, як «поєднання всіх «сталих», «екологічних» та «етичних» напрямів моди» [5]. Англійська версія ставить знак рівності між «екомодою» та «сталою модою» – «sustainable fashion», метою якої є «створення системи, що може підтримувати себе упродовж невизначеного часу з точки зору впливу людини на оточуюче середовище» [19]. Визначення дуже різняться, оскільки «slow fashion», на відміну від «sustainable fashion», взагалі не розглядає стадії проектування, виробництва та реалізації, зосереджуючись на стадії споживання. «Етична мода» на

перший план виводить права та умови праці робітників, а також етику поводження з тваринами, трохи торкаючись проектування в галузі використання матеріалів (які, з одного боку, не шкодять довкіллю, а з іншого, – не призводять до вбивства тварин). Докладний аналіз термінів потребує окремого дослідження, але суть понять «екомода», «стала мода» або «sustainable fashion» розкривається приблизно через однакові тези. Спробуємо їх структурувати.

Основні вимоги до fashion-виробів у рамках «екомоди», що впливають на проектування, можна поділити на чотири великі групи: екологізація виробництва, екологізація матеріалів, екологізація реалізації, екологізація споживання. Отже, як бачимо, питання врахування екологічного фактору на стадії проектування повинні охопити всі стадії існування fashion-виробів. Знаходимо підтвердження даного вислову у Т. Бистрової, яка називає екодизайн – інтегративною дисципліною, яка допомагає поєднати зусилля в інших сферах, «розмиваючи» уяву про дизайн, як специфічну проектну діяльність. «Дизайн стає світоглядною, ціннісно-смісловою основою, що направляє діяльність, яка впливає на вибір матеріалів, форм, технологій» [1; 37].

Перша група вимог – екологізація виробництва. Її можна охарактеризувати як вирішення на стадії проектування питань ефективного використання природних ресурсів (у першу чергу – енерго- та водоресурсів), упровадження безвідходних технологій, забезпечення можливості повторного використання матеріалів із мінімальним екологічним збитком, впровадження безпеки утилізації, врахування регіональних особливостей дизайну. До групи виробничих вимог, які не впливають на процес проектування, можна віднести: локалізацію підприємств за місцем споживання продукції (мінімізація перевезень), а також дотримання виробником прав працівників та норм захисту середовища.

Для більшості промислових галузей найгострішим еко-питанням є забезпечення енергоефективності, але для fashion-виробів це питання має другорядне значення, оскільки доля затрат на енергоресурси не перевищує 3-10%. Набагато гострішою є проблема збереження води, що використовується на стадіях первинної обробки сировини, в фарбувальних, відбілюючих, оздоблювальних, відмочно-зольних, дубильних розчинах, а також для промивання матеріалів після їх обробки.

Багатьма дизайнерськими та мас-маркет брендами питання забезпечення даної еко-складової вирішуються за рахунок використання необробленої, або мало обробленої сировини (Peep tree), або, навпаки, за рахунок введення високотехнологічних процесів. Так, поставивши економію води своєю найпріоритетнішою проектною задачею, компанія Levi's у 2013 р., завдяки високим технологіям, скоротила споживання води вдвічі. Зараз за допомогою технології Water<Less Levi's у середньому на одну пару джинсів замість 8000 літрів витрачається 2835 [17].

Другим напрямом першої групи вимог є економія дорогої сировини (вовна, хутро, шкіра, шовк, льон, тощо), що переважно реалізується через впровадження безвідходних технологій та забезпечення можливості повторного використання матеріалів, або розробка альтернативної сировини. Зазвичай відходи в легкій промисловості складають 15-25%, отже цей напрям є дуже перспективним для дизайнерів; вони пропонують реалізувати його розвиваючи різні ідеї від recycling до тотального upcycling. Компанія Nike ще у 1993 р. зайнялася переробкою зношеного взуття, його перетворювали в гранули, які в подальшому використовувалися як покриття для спортмайданчиків. Зараз провідними в напрямку recycling є компанія People Tree, засновником якої є С. Минни, організаторка «Справедливої торгівлі» (Fair Trade), всі складові продукції яких можуть бути перероблені. Інший напрям recycling представляє Patagonia, яка розробляє високотехнологічні матеріали для спорту на основі перероблених пластикових пляшок. Компанія H&M має лінії одягу Conscious і Conscious Exclusive, вироблені з перероблених або легких у переробці матеріалів, а також щорічно присуджує 5 премій Global Change Awards із фондом в 1 млн. євро за еко-проекти [16]. Все частіше в магазинах з'являється одяг та взуття з позначкою eco-friendly. Головна його відмінність у тому, що такий одяг виготовляється з переробленої вторинної сировини.

Повний upcycling – творче перетворення відходів в одяг пропонує бренд трикотажного одягу Ciel. Український бренд з світовим ім'ям Ksenia Schnaider проектує одяг, переробляючи second-hand. Взуттєвий бренд Melissa переробляє 99% усіх складових виробничого процесу, включаючи сировину, воду та фарбники. Метод проектування одягу zero waste (без відходів) пропонує марка Mark Liu, яка розвиває майже безшовну методику отримання виробів.

Цікаву концепцію економії сировини пропонують дизайнери-прихильники «альтернативної економіки», які вважають, що виробництво одягу повинно бути дрібносерійним або індивідуальним. Орієнтація на виконання індивідуального замовлення (бренд Ada Zanditon) дозволяє значно економити дорогі органічні тканини.

Третім напрямом першої групи є впровадження безпеки утилізації. Цей напрям в основному представлений боротьбою за натуральність сировини, оскільки натуральні матеріали мають невеликий

період розпаду, приблизно 2–3 роки. Постійними розробками та впровадженням нових екологічно-чистих матеріалів займається бренд Deborah Lindquist (соевий шовк, інгео – поліестер рослинного походження, сісел – целюлоза з додаванням морських водоростей та багато ін.), бренд Ananas Anam (шкіра з листя ананасу Piñatex). Акцент на натуральність роблять Esprit, Asos, &Other stories, Cos.

На проектуванні одягу з натуральних матеріалів найчастіше акцентують увагу регіональні дизайнерські бренди, які випускають одяг невеликими тиражами, що не дозволяє конкурувати з мегакорпораціями в ціні. Але в сегменті дизайнерського одягу, цей напрям має великі перспективи, що доводить успіх брендів Mara Hoffman, Stella McCartney.

Четвертим напрямом першої групи є забезпечення прав працівників. Існують сертифікаційні знаки, наприклад FAIRTRADE, що вказують на те, що виробник пройшов незалежний аудит щодо умов праці. Fair Wear Foundation (FWF) – ще одна некомерційна організація, що сертифікує виробників, які дотримуються внутрішніх високих стандартів. Наприклад, крупний бренд одягу Jones Apparel Group перед укладенням договорів із постачальниками проводить обов'язкові перевірки виробничих умов. Levi's та H&M регулярно публікує звіти з поліпшення умов на підприємствах підрядчиків. Уже зараз 100.000 працівників у 12 країнах залучені до програми Levi's із покращення умов праці, а до 2025 р. їх кількість зросте до 300.000 [17]. H&M звітує про 930.000 працівників, які беруть участь у соціальних програмах компанії [16].

Друга група вимог – це дотримання стандартів щодо матеріалів, забезпечення їх натуральності (наприклад, хлопок та льон замість синтетичних полімерних матеріалів) або навпаки ненатуральності (синтетичні хутро та шкіра замість натуральних), нетоксичності, безпеки у використанні тощо.

Екологічні матеріали, з якими працюють еко-свідомі дизайнери, можна умовно поділити на чотири категорії: 1) з традиційних джерел (бавовна, льон, шовк, вовна), але отримані без хімікатів; 2) з легко відновлювальних культур (конопля, бамбук, кропива, водорості); 3) з переробленої натуральної сировини (перероблена бавовна, вовна); 4) з переробленої синтетичної сировини (пластикові пляшки, автомобільні шини).

Сертифікуються переважно перша та друга категорії. Найбільш відомою організацією щодо сертифікації екологічно-чистих матеріалів є Global Organic Textile Standard (GOTS), що займається сертифікацією продукції, що містить мінімально 70% органічних волокон. Сертифікація Cradle to Cradle існує для біорозкладної або ресайклінгової продукції. Сертифікат OEKO-TEX Standard 100 свідчить про відсутність у текстильній продукції небезпечних субстанцій. Сертифікат OE-100 Standard – підтверджує 100% органічності сировини.

Третя група вимог – екологізація реалізації, що складається з підвищення коефективності логістики, логістичних центрів та магазинів одягу, а також зменшення пакування та його повторне використання. Natural Resources Defense Council в програмі Clean by Design (Чистота визначена дизайном) окремо наголошує на транспортуванні [13], оскільки одяг, перед тим, як потрапити на полиці, транспортується десятки тис. км. Відповідати екостандартам цієї групи намагаються більшість мас-маркет гігантів. Великим трендом є скорочення витрат магазинів, тож переважна меншість згодна перенести виробництва. Так, Jones Apparel Group намагається розмістити більшість замовлень територіально близько. А ZARA скоротили споживання світла в магазинах на 20%, води на 50%, і вже до 2025 р. їх магазини та логістичні центри досягнуть 100% відсутності відходів. Компанія повністю забезпечить переробку вешалок, коробок, пакувальної плівки тощо [20].

Четверта група вимог – екологізація споживання, яка, в першу чергу, характеризується обмеженістю особистого споживання, а також поверненням до речей кращої якості та довговічності, зміною структури споживання в бік екологічно-безпечних виробів, упровадженням багатофункціональних речей.

Екологізацію споживання найбільше пропагують громадські організації, й в ній найменше зацікавлені великі виробники, але активно розвиваються бренди, що пропагують філософію повернення до речей кращої якості, пропонуючи стабільний базовий гардероб (Jones Apparel Group) або багатофункціональні речі (Jia Collection), замість гонитви за швидкою модою.

На жаль, сучасна людина, ще далека від обмеження особистого споживання, про що свідчать різноманітні дослідження. Наприклад, обсяг вартості одягу, що був куплений, але не використовувався, в гардеробі британців складає приблизно 47 млрд. доларів, а середній американець викидає до 40 кг. одягу на рік. Усі статистичні дані свідчать, що обсяг одягу, який щорічно споживається в розвинутих країнах, виріс за останнє десятиріччя приблизно в 2 рази. Але, в той же час, обсяг «еко-одягу» постійно зростає. Останнім часом, за даними Forbes List, відбулося підвищення на 47% інтернет-запитів споживачів з еко-змістом [18]. Усе більше людей вже не споживають та не викидають бездумно все підряд, а замислюються, чи можна подарувати старим

речам і сміттю друге життя. Популярними стали напрями ресайклінг, апсайклінг і фрісайклінг. Бібліотеки речей, де можна взяти одяг на прокат – новий тренд європейських міст. Еко-одяг поступово стає ідейним атрибутом сучасної людини, яка думає про навколишній світ.

Висновки. В результаті проведеного дослідження уточнено значення термінів «екодизайн», «екомод», «стала мода», «етична мода». Зазначено, що для забезпечення еко-складової процес проектування повинен охоплювати весь цикл створення та функціонування виробу. Сформовані чотири основні напрями розвитку екодизайну в модній індустрії в залежності від груп вимог: екологізація виробництва, екологізація матеріалів, екологізація реалізації, екологізація споживання. Розглянуті заходи, що відповідають даним групам. Наведені приклади успішної реалізації окремими організаціями та брендами, розвитку даних еко-напрямів.

Список використаної літератури

1. *Быстрова Т. Ю.* Эстетический компонент в устойчивом дизайне 2000-х гг. *Человек в мире культуры*. 2012. № 1. С. 35–44.
2. *Генисаретский О. И.* Проектная культура и концептуализм. Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. Москва : ВНИИТЭ, 1987. С. 39–53.
3. *Глазачева А. О., Перфилова О. Е.* Экологический дизайн: инструменты и критерии проектирования глобального социокультурного пространства. *Вестник МГТУ им. М.А. Шолохова. Социально-экологические технологии*. 2012. № 1. С. 27-37.
4. *Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник* / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. Москва: «Архитектура-С», 2004. 288 с.
5. *Медленная мода* [Електрон. ресурс] – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
6. *Мигаль С. П., Сомар Г. В., Сомар Т. А.* Екологічний чинник у дизайні просторово-предметного середовища. *Наук. вісник НЛТУ України*, 2011. С. 366-372.
7. *Мухлынкina Ю. В.* Становление и развитие экологического дизайна. *Позиция. Философские проблемы науки и техники*. 2016. № 10. С. 162–169.
8. *Орлова О.* Екологічний фактор формоутворення в дизайні : автореф. дис. ...канд. миств. : спец. 05.01.03. Харків: ХДАДМ, 2003. 19 с.
9. *Папанек В.* Дизайн для реального мира / Пер. с англ. Г. Северской. 2-е изд. Москва : Изд. Д. Аронов, 2008. 416 с.
10. *Уваров А. В.* Экологический дизайн: опыт исследования процессов художественного проектирования: дисс. .. канд. искусствоведения : спец. 17.00.06. Москва : МВХПУ, 2010. 223 с.
11. *Шандренко О. М., Дубас Х. О.* Екодизайн у fashion індустрії XXI століття [Електрон. ресурс]. Міжнар. наук. журн. «Інтернаука». 2019. № 2. Режим доступу: <https://www.inter-nauka.com/issues/2019/2/4628>.
12. *Экодизайн*. [Електрон. ресурс] – Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Экодизайн](https://ru.wikipedia.org/wiki/Экодизайн).
13. *Clean by Design* [Електрон. ресурс] – Режим доступу: [http:// climateinitiativesplatform. org/index. php/Clean_by_Design](http://climateinitiativesplatform.org/index.php/Clean_by_Design).
14. *David W. Orr.* Design on the edge : The making of a high-performance building /David Orr Imprint, Cambridge, MA. : The MIT Press, 2006. 272 p.
15. *Detox My Fashion* [Електрон. ресурс] – Режим доступу: <https://www.greenpeace.org/international/act/detox/>
16. *H&M. Офіційна сторінка* [Електрон. ресурс] – Режим доступу: <https://hmgroup.com/media/news/general-news-2019/h-m-group-s-weekday-team-up-with-ifc-and-maisie-williams-for-cir.html> .
17. *Levi's.* Офіційна сторінка [Електрон. ресурс] – Режим доступу: [https:// www.levi.com/US/en_US/features/sustainability](https://www.levi.com/US/en_US/features/sustainability).
18. *Kerkhof R.* Think Tank: Uphold Your 'Eco-conscious,' Set Up a Green Wardrobe [Електрон. ресурс] / Robert van de Kerkhof. *WWD*. 2019 September 7. – Режим доступу: <https://wwd.com/business-news/business-features/think-tank-uphold-your-eco-conscious-set-up-a-green-wardrobe-now-1203248566/>
19. *Sustainable fashion* [Електрон. ресурс] – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable_fashion/
20. *ZARA.* Офіційна сторінка [Електрон. ресурс] – Режим доступу: [https://www.zara.com/ ua/uk/ stiikiy-rozvytok-nashy-mahazyny-11454.html](https://www.zara.com/ua/uk/stiikiy-rozvytok-nashy-mahazyny-11454.html)

References

1. *Byстрова T. Yu.* Esteticheskij komponent v ustojchivom dizajne 2000-h gg. *Человек в мире культуры*. 2012. № 1. С. 35-44.
2. *Genisaretskij O. I.* Proektnaya kul'tura i konceptualizm. Soc.-kul'turnye problemy obraza zhizni i predmetnoj sredy. Moskva : VNIITE, 1987. S. 39–53.
3. *Glazacheva A. O.* Ekologicheskij dizajn: instrumenty i kriterii proektirovaniya global'nogo sociokul'turnogo prostranstva/ *Vestnik MGGU im. M.A. SHolohova. Social'no-ekologicheskije tekhnologii*. 2012. № 1. S. 27-37.

4. *Dizajn*. Illyustrirovannyj slovar'-spravochnik / G. B. Minervin, V. T. SHimko, A. V. Efimov i dr.: Pod obshchej red. G.B. Minervina i V.T. SHimko. Moskva: «Arhitektura-S», 2004, 288 s.
5. *Medlennaya moda* URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
6. *Myhal S. P.*, Ekolohichniy chynnyk u dyzaini prostorovo-predmetnoho seredovyshcha / S.P. Myhal, H.V. Somar, T.A. Somar/*Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy*. 2011/ S. 366-372.
7. *Muhlynkina, YU. V.* Stanovlenie i razvitie ekolohicheskogo dizajna / YU. V. Muhlynkina. *Poziciya. Filosofskie problemy nauki i tekhniki*. 2016. № 10. S. 162-169
8. *Orlova O.* Ekolohichniy faktor formoutvorennia v dyzaini : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 05.01.03 «Tekhnichna estetyka» Kharkiv.: KhDADM, 2003. 19 s.
9. *Papanek V.* Dyzain dlia realnoho myra; Per. s anhl. H. Severskoi. 2-e yzd. Moskva : Yzdatel D. Aronov, 2008. 416 s.
10. *Uvarov A. V.* Ekolohicheskij dizajn: opyt issledovaniya processov hudozhestvennogo proektirovaniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya : spec. 17.00.06 «Tekhnicheskaya estetika i dizajn». Moskva : MVHPU, 2010. 223 s.
11. *Shandrenko O. M., Dubas Kh. O.* Ekodyzain u fashion industrii KhKhI stolittia [Elektron. resurs]. Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal «Internauka». 2019. № 2. URL: <https://www.inter-nauka.com/issues/2019/2/4628>.
12. *Ekodyzain*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Экодызайн>.
13. *Clean by Design*. URL: http://climateinitiativesplatform.org/index.php/Clean_by_Design.
14. *David W. Orr*. Design on the edge : The making of a high-performance building /David Orr – Imprint, Cambridge, MA. : The MIT Press, 2006. 272 p.
15. *Detox My Fashion* URL.: <https://www.greenpeace.org/international/act/detox/>
16. *H&M*. Official page URL: <https://hmgroupp.com/media/news/general-news-2019/h-m-group-s-weekday-team-up-with-ifc-and-maisie-williams-for-cir.html>
17. *Levi's*. Official page URL: https://www.levi.com/US/en_US/features/sustainability.
18. *Kerkhof R.* Think Tank: Uphold Your 'Eco-conscious,' Set Up a Green Wardrobe / Robert van de Kerkhof. *WWD*. 2019 September 7. URL: <https://wwd.com/business-news/business-features/think-tank-uphold-your-eco-conscious-set-up-a-green-wardrobe-now-1203248566/>
19. *Sustainable fashion* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable_fashion/
20. *ZARA*. Official page URL: <https://www.zara.com/ua/uk/stiikiyi-rozvytok-nashy-mahazyny-11454.html>

НАПРАВЛЕНИЯ ПРОЕКТИРОВАНИЯ FASHION-ОБЪЕКТОВ С УЧЕТОМ ЭКОЛОГИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ

Киселёва Екатерина Александровна – кандидат технических наук,
доцент, доцент кафедры дизайна и технологий,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

В связи с техногенным загрязнением, которое приобрело катастрофические масштабы, актуализировалась идея органичного включения созданных человеком продуктов в окружающую среду. Эту тенденцию в производстве одежды называют «экомод». Осуществлен обзор публикаций, в которых исследовано понятие «экодизайн» в различных отраслях. Уточнено понятие «экомод», определены различия в понятиях «стабильная мода», «медленная мода», «этическая мода». Отмечено, что для обеспечения эко-составляющей процесс проектирования должен охватывать весь цикл создания и функционирования изделия. Осуществлена попытка систематизировать и классифицировать направления, по которым развивается «экодизайн» в модной индустрии в зависимости от групп требований: экологизация производства, экологизация материалов, экологизация реализации, экологизация потребления. Рассмотрены известные бренды, которые работают в данных направлениях, описаны методы, приемы и достижения.

Ключевые слова: экомод, экодизайн, стабильная мода, экологичная одежда, экологичная мода, fashion-индустрия.

DIRECTIONS OF DESIGNING FASHION-OBJECTS TAKING INTO ACCOUNT ECOLOGICAL FACTORS

Kyselova Kateryna – PhD in Technical Sciences, Assistant Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv city

In connection with environment pollution, which has become catastrophic, the idea of the organic inclusion of human-created products into the environment has become relevant. This tendency in clothing production is often called «eco-fashion». In this article the review of publications in which was studied the concept of «eco-design» in various industries. Also there is specified concept of «eco-fashion», the differences in the concepts of «sustainable fashion», «slow fashion», and «ethical fashion» are defined as well as noted that to ensure the eco-component, the design process must cover all cycle of creation and functioning of the product. There is made an attempt to systematize and classify the directions in which the «eco-design» in fashion industry is evolving depending on the groups of requirements: greening production, greening materials, greening realization, greening consumption. There are considered famous brands that work in these areas and described methods, techniques and achievements.

Key words: eco-fashion, eco-design, sustainable fashion, ecological clothing, eco-friendly fashion, fashion industry.

UDK 74.01/09

DIRECTIONS OF DESIGNING FASHION-OBJECTS TAKING INTO ACCOUNT ECOLOGICAL FACTORS**Kyselova Kateryna** – PhD in Technical Sciences, Assistant Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv city

The aim of this article is specify the definition of «eco-fashion», reveal eco-components of the process of designing fashion products, systematize and classify the directions of eco-design in the fashion industry .

Research methodology. Over 25 scientific printed sources have been reviewed in the fields of history of design and costume of the XXth and XXIth centuries (survey reports, scientific journal and newspaper articles). Visual materials have been widely drawn from printed sources, journals and Internet network.

Results. There have been specified concept of «eco-fashion», the differences in the concepts of «sustainable fashion», «slow fashion», and «ethical fashion» are defined. Also there have been noted that to ensure the eco-component, the design process must cover all cycle of creation and functioning of the product as well as have been identified four groups of requirement, accounting on which allows us to attribute the fashion object to the eco-region.

Novelty. There have been systematized and classified the directions in which the «eco-design» in fashion industry is evolving depending on the groups of requirements: greening production, greening materials, greening realization, greening consumption.

The practical significance. Systemization and more profound specialization of the studies on taking into account ecological factor in design fashion –products with eco-component. Introduction of more extended review of eco-design into the training courses for fashion design students of higher educational institutions.

Key words: eco-fashion, eco-design, sustainable fashion, ecological clothing, eco-friendly fashion, fashion industry.

Надійшла до редакції 20.11.2019 р.

УДК 495.2.11

ХУДОЖНЄ ЕКСПОНУВАННЯ ЯК ФОРМА ПОЗИЦІОНУВАННЯ МИТЦЯ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, sergij_vsv@ukr.net

orcid.org/0000-0001-5345-1364;

Шетеля Наталія Ігорівна – кандидат психологічних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтва», м. Ужгород noritsu16@ukr.net

orcid.org/0000-0001-8810-4805

doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.210

На прикладі організаційно-культурної й художньої діяльності аналізується практика проведення ювілейних художніх експонувань регіональних митців Олександра Харвата (фотомистецтво) та першого Голови (1991-1998 рр.) обласного відділення Національної Спілки художників України Костянтина Литвина (образотворче мистецтво, графіка); розглянуто специфіку їх творчого досвіду, вплив на культурне середовище. Виявлено найбільш яскраві сторінки творчих біографій кожного з них та вплив виставкової діяльності на художнє середовище краю. Наголошується на важливості продовження збереження культурної спадщини регіональних митців для позиціонування України у культурному просторі світу.

Ключові слова: творча біографія, художня діяльність, експонування, культурний простір, регіон.

Актуальність проблеми. Сучасні суспільно-політичні зміни в країні лише активізували художню творчість і організаційно-культурну діяльність її представників. Адже після практики постійного узгодження власної художньої дії прийшли часи, коли митець сам обирає що і як йому робити і що саме подавати на розгляд художньо освіченої публіки. Поза сумнівом, для більшості митців це не стало важливим стимулом для творчості, однак для усіх тих, кому було тісно у «прокрустовому ложі» художньої Спілки сьогодні пробують покладатися лише на власні сили. І це помітно на усіх рівнях, а надто – регіональному, де організаційно-художні та, часто, й фінансові проблеми здатні поставити митця на межу його бажання творити чи залишити цю справу до кращих часів.

Огляд останніх публікацій. Сьогодні демонструє розширення спектру наукових зацікавлень дослідників різних галузей знань. І серед цього розмаїття осіб стоїть творча біографія митця, оскільки саме крізь призму художнього досліду останнього можливо з'ясування безлічі цікавих речей, пов'язаних із роллю художньої творчості, специфіці творчого акту, особливостях позиціонування кожного з

представників художньої сфери у культурному просторі тощо. У цьому контексті слід згадати і роль його родини, яка в переважній більшості підтримувала творчу діяльність, намагалася популяризувати його спадок, сприяла розширенню інформації про здобутки. У цьому зв'язку слід згадати дослідження науковців, які торкаються цього питання у контексті такого поняття як «шляхта» [1; 27–34], [13], [14], оскільки саме через цей творчий досвід можна реконструювати чимало цікавих сторінок національної художньої історії. Інакше кажучи, біографія митця, та й взагалі біографія, як явлення уваги до діяльності конкретної особистості є важливою характеристикою наукової діяльності в сучасній Україні [12; 249–250].

Тож виходячи з окреслених підходів, *метою даної розвідки* є виявлення ролі регіонального митця у культурному просторі країни.

Вклад матеріалу дослідження. Свого часу, беручи активну участь у літературній дискусії 20-х років минулого століття, ініційовану М. Хвильовим, його послідовник В. Юринець наголошував, що...нам бракує створення героїчної і конструктивної ясної психіки на місце нашої розмазаності і безініціативності [8; 112].

Культурний простір розгортається та функціонує, як відомо, за іншими ознаками, ніж простір суспільно-політичний. І економічні та політичні негаразди фактично впливають лише на зовсім незначну частку його відтворення, якщо мова йде про художню якість певного артефакту. Це переважно стосується лише форм презентації культурного продукту. На всі інші складові художнього експонування ці, здавалося б, об'єктивні чинники, не впливають, а скоріше за все, навіть стимулюють його проведення, чи, точніше б сказати, додають йому відповідної гостроти.

Інакше кажучи, сучасне регіональне мистецтво у переважній більшості його форм розвивається, як правило, «не завдячуючи.....», а «попри все.....».

Утім економічні негаразди стимулюють митця частіше ставати менеджером своїх презентацій, перетворювати власну художню діяльність на постійний фандрайзинг, оминаючи (чи ігноруючи) аморфність переважної більшості членів художньої Спілки, відсутність організаційно-фінансової підтримки його творчості з боку владних структур, млявість реакції або її відсутність взагалі, принаймні, на рівні регіону, художньої критики, як важливого стимулу для подальшого руху тощо.

Але у цьому також виявляється й чимало переваг, оскільки у духовному просторі регіону залишається функціонувати лише якісний культурний продукт, принаймні, художній зразок, вистражданий самим митцем, людиною, що сьогодні без творчості вже не може існувати, чи, принаймні, без цієї творчості усе інше в її житті не в радість.

І в цьому плані сучасні художні твори та їх презентації стають певною мірою і рівнем організаційної культури їх автора, і достатньо об'єктивною характеристикою епохи, в якій формується і продукує власну творчість цей митець.

Вони є формою чи характеристикою його наполегливості, впертості, бажанні продовжувати просувати у суспільну свідомість власні думки, пережиті, передумані.

У принципі, саме таким і є культурний простір, який ніколи не був ні аморфним, ні максимально сприятливим для художньо обдарованої особистості. Утім, саме у ньому вона завжди знаходила собі розраду і творчу насолоду, постійно долаючи штучні чи свідомо створені труднощі. І саме ці обставини й сприяли формуванню національної культурної спадщини.

Тож у цьому плані два ювілейні експонування – 60-річчя від дня народження відомого засновника фестивального руху, ініціатора знакових презентацій у рамках «Фото-вернісаж на Покрову», що вже давно перейшла кордони України, видавця і організатора культурної діяльності на Рівненщині О. Харвата, та персональна виставка до 80-річчя колишнього Голови обласного відділення Національної Спілки художників України, який і став засновником цієї Спілки та сприяв її входженню в духовний контекст нашого міста – К.Литвина – стали знаковими подіями 2019 р. і підтвердили вірність наведеного вище.

Ювілею можна дочекатися, а можна й заслужити – думка стара як світ!

Олександр це повною мірою заслужив. Адже до свого 60-річчя він підійшов із значним творчим доробком: 50 надрукованих фотоальбомів, безліч проведених міжнародних фестивалів, що перетворили майже банальне заняття фотографією у справжнє мистецтво, високий професіональний рівень якого підтверджують численні експонування, десятки фотоклубів, поширених по Україні і в місті, члени яких, зважаючи на сучасні технічні можливості у забезпеченні фотозйомок, роблять людське життя духовно багатим, надають йому нового ракурсу бачення проблем, стимулюють до змін самого себе в навколишнього середовища [3].

А ще в його творчому арсеналі є чимало бієнале з оригінальною тематикою, які не лише розширили творчі можливості місцевих майстрів, але й надали їм можливість для творчого спілкування, уточнення численних напрямів, у яких можна спробувати знайти себе. Вони позиціонували й Рівненщину в культурному просторі Європи та світу, постійно нагадуючи громадськості про її людей, їхні інтереси і

потенційні можливості, та й загалом привертаючи увагу до проблем людства у планетарному масштабі, адже безліч сучасних проблем стосуються всіх, незалежно від віку, кольору шкіри та місця проживання.

Інакше кажучи, ці зібрання зробили значно більше, чим це робить (із певною мірою застереження) вітчизняний дипломатичний корпус. Адже неформальне спілкування на фестивалях дає безліч варіантів для роздумів, уточнення творчих позицій, з'ясування власної ідентичності, допомагає кращому взаєморозумінню і, врешті-решт, значно розширює можливості діяльності і цього дипломатичного корпусу. Оскільки культурна програма в таких заходах – це популяризація вічних цінностей!

Це і міжрегіональний та міжнародний культурний обмін, в орбіту якого залучено сотні фахівців, які змінили і продовжують змінювати ставлення до культурної діяльності не лише на Рівненщині чи регіоні, але й в Україні загалом.

Це також і численні експонування історичної фотографії, що значною мірою впливають на позиціонування вітчизняної інтелігенції у європейському культурному просторі, ламають стереотипи та змінюють ставлення до культурної діяльності в країні загалом. І ніхто, крім самих митців цього не робить.

Мистецтво і його фото-вимір вкотре демонструють кардинальні зміни у сучасному життєвому просторі регіону, чого, на жаль, не може з такою мірою інтенсивності продемонструвати будь-яка інша галузь людської життєдіяльності, до прикладу – економіка. Хоча й там є також чимало помітних зрушень, які поки що готують добрий ґрунт для майбутніх змін. Реформа місцевого самоврядування є тому підставою. А культурна діяльність, в особі художньої фотографії, є цьому переконливим прикладом.

Мабуть, так було завжди в людській історії: якась одна культурна галузь в особі її активного лідера набирала певну критичну масу інформації, концентруючи навколо себе прихильників та однодумців, швидко впливала на підвищення рівня освіти цих прихильників, зміну в їхніх ціннісних орієнтаціях і змушували з'явитися саме цим формам та репрезентантам й поступово змінювала усе навколо себе, пропонуючи іншим або включитися у цей процес, або зійти з культурної арени.

«Предмет мистецтва, щось подібне відбувається з будь-яким іншим культурним продуктом, створює публіку, яка розуміється на цьому виді діяльності та вміє насолоджуватися його красою» [9] – ця теза, виголошена майже дві сотні років тому, а відтак, як закон, продовжує діяти в будь-яких інших економічних умовах та історичних обставинах. Одним словом, історія пишеться об'єктивом! А це – найбільш переконливий аргумент, який надає їй відповідної доказової бази, тобто – об'єктивності.

Зважаючи на художні здобутки у рівненському фотомистецтві, змінюються й інші напрями культурної практики – клуб, театр, музей та набувають нових ознак нові, зокрема й шоу-бізнес, що активно знаходяться сьогодні у пошуку власних художніх засобів.

Адже, до прикладу, сучасний шоу-бізнес підняв на майже недосяжну висоту культурний продукт, створений творчою уявою художника, помноженою на технічні можливості людської думки. І залишив на культурному обрії лише впертих, соціально активних особистостей в особі продюсерів, чималі групи не знаних досі фахівців іміджмейкерів, (які також виявилися дуже потрібними цьому виду людської практики), здатних запропонувати соціуму новий вид культурного продукту, значно покращити власний фінансовий стан і на цій підставі утримуватися на культурному ринку, маючи для цього якісне освітлення, звук та ще безліч того, без чого сучасний шоу-бізнес в Україні не може стати конкурентоспроможним. І саме він є сьогодні тим культурним зразком, може й не зовсім таким, яким би переважна більшість населення (чи його значна частина) хотіла б його бачити, утім таким, що активно, а головне – результативно, шукає своє місце у сучасному культурному просторі. Цей вид культурної практики майже агресивно впливає на стан і зміни в сучасній освіті у тому сенсі, що вимагає підготовки саме тих фахівців, які йому потрібні, причому саме зараз [11]. Він постійно демонструє, що його представникам немає часу очікувати на еволюційний шлях розвитку. Ринок – він і є ринок і діє за законами ринку. Незайнята ніша буде швидко зайнята іншим – сильнішим, швидше думającym, харизматичним, одним словом, – лідером.

Безліч видань О. Харвата, не зовсім вдалих на початку його видавничої кар'єри, надали змогу останньому навчитися враховувати вимоги часу, бути на вістрі сучасних вимог і потреб. Тож сьогодні він не витрачає часу на максимально повне завершення чи «доведення» чергового альбому до оригінального зразка, а залучає до цього фахівців із різних сфер – музейної, журналістики, мистецтвознавців тощо, які ефективно і оперативно зроблять те, на що одному прийшлося б витратити чимало часу для здобуття, пошуку та обробки інформації. Тож він дає лише напрям цьому пошуку, чітко окреслюючи проблему.

Одним словом, бізнесовий принцип поступово впроваджується у наше життя і це є його якісною та визначальною характеристикою. До цього потрібно бути готовим (у 2019 р. у Японії на

виборах мера потужного в економічному плані міста *робот* серед сотні претендентів посів III місце, самостійно проводячи виборчу кампанію. Сьогодні. А завтра?!). Ми не Японія, і у нас інші можливості, але й у нашому місті також *саме митці* дають добрий приклад такого руху. Помітно це на популяризаторській діяльності галереї «Євро-Арт» на чолі з лідером групи волонтерів Л. Костюк, про що неодноразово йшлося у наших публікаціях [4]. І безліч художніх оригіналів у її залах, як і значна кількість високовартісних презентацій, творчих зустрічей, діяльності її художньої студії, перетворили м. Рівне на культурно-потужний центр Західної України, здатний розширювати тематичний ряд нових експонувань і позиціонувати місто як сегмент художнього інтелекту.

Тож проведення чергового персонального художнього експонування сином згаданого вище художника – Олексієм Литвином, цьому також показовий приклад [5].

Залишаючи осторонь характеристику відкриття експонування, адже воно завжди є фактично традиційним для кожних подібних презентацій, наголошу, серед іншого, й на професійно підготовленому Каталозі його спадщини, гортаючи сторінки якого перед нами постає майстер широкого спектру художнього вияву. Причому достатньо специфічному.

Адже його етюди, що, як правило, пишуться кожним митцем як «заготовки» для майбутніх полотен, або для відпрацювання певного технічного завдання (прийому), є в переважній більшості самодостатніми і часто сприймаються як цілком завершені художні твори (№№ 7, 12, 14, 16, 24, 48, або 67, 65, 66 тощо) [7], засвідчуючи точність відтворення стану природи, доби чи ситуації, що привернула його увагу. Вони засвідчують багатство фауни і флори Полісся, у переважній більшості до якого ще не торкнувся Чорнобиль. Вони підтверджують, що Західне Полісся, як і окремі локації Західної України, є майже реліктовим краєм, зберегти який є так важливо для нашої культурної ідентифікації у сучасному світі.

І в цьому плані якісний Каталог художніх творів К. Литвина [7], упорядкований та профінансований його сином Олексієм, є також зразком для регіональних митців у формуванні певної логіки позиціонування в культурному просторі кожного. Хоча це достатньо сумний приклад як для регіональної культурної політики держави.

Адже і Каталог художньої спадщини Г. П. Косміади упорядковувався також на кошти дочки митця [6; 2]. Це робили й інші родини, приміром, колишнього рівненського Голови Спілки Ф. Бобрика, або львівського художника П. Грегорійчука, презентація Каталогу-монографії якого відбулася 14.06.2019 р. у Рівному [10], чи закарпатська «Верета» в особі О. Долгош, О. Кондратюк, Н. Пономаренко та Л. Корж-Радко [2; 2], які також самі організують, як і переважна більшість їхніх колег, власні художні виставки, попри існування в регіонах художніх Спілок.

Ці факти засвідчують, що актив цих осередків навіть не ставить питання упорядкування спадщини колег у предмет своїх обговорень та фактично не стимулює творчість своїх членів, що цілком умотивовано викликає питання доцільності існування цієї структури, чи її функціональних обов'язків у культурному просторі регіону. Відсутні ці питання й у порядку денному в інших державних структур галузі, регіональній культурній політиці загалом, хоча в Україні вже декілька років реалізується державна програма з питань охорони (упорядкування) культурної спадщини.

Поза сумнівом, що у родин митців зберігаються більш об'ємні матеріали і вони знають фактично усе не лише про творчість, але й життєдіяльність у широкому сенсі цього слова, утім їх можна було б залучати, власне, до вирішення організаційно-творчих питань. Так само, як і придбати хоча б частину їхньої спадщини для розміщення її у музеях та картинних галереях. Адже переважна більшість артефактів радянської доби вже вивезена за межі країни.

У той же час наведені факти засвідчують високу громадянську культуру цих родин, їх бажання й надалі просувати у регіональній інформаційній простір власний культурний продукт, сподіваючись у такий спосіб продовжувати формувати та поглиблювати духовну культуру місцевої інтелігенції, позиціонувати національну культурну спадщину у європейському просторі і таким чином зробити національне культурне надбання предметом вивчення, подальшого поширення хоча б у молодіжному середовищі. Адже так робили і їх попередники чи вчителі [13], сформувавши потужну культурну лакуну регіону, якою й вирізняється сьогодні Західна та й Україна загалом.

Повертаючись до подальшої характеристики творчості К. Литвини, наголосимо, що найбільше емоційне враження, гортаючи сторінки згаданого вище альбому, залишає низка його акварельних творів (Крим-03, 04, 05 тощо – *так у Каталозі*), де найбільш помітно нову якість у творчості, не розкрити у більш відомих його творах – мариніст. Адже все, що пов'язано з водою, йому вдається (вдавалося, на жаль) чи не найкраще. Складись інакше життєві обставини – і, цілком можливо, Україна мала б помітну постать і в цьому жанрі.

Привертає увагу і його графіка, найбільш повно і глибоко відтворена на сторінках альбому, зокрема олівцеві ескізи, в яких найяскравіше втілюється талант художника саме як фахівця, здатного

схопити, зафіксувати точність рис людини, її душевний настрій, або особливість стану природи тощо, які, як правило, дещо нівелює фарба.

Але й серед згаданих портретних ескізів – це переважно відтворені за допомогою олівця обриси його близьких друзів, з якими він розв'язував чимало складних художніх завдань минулої доби. До прикладу ескізна замальовка місцевого поета і прозаїка Є. Шморгуна чи рівненського журналіста, педагога, краснавця і громадського діяча Г. Дем'янчука, у спілкуванні з якими народжувалася і реалізовувалася згодом ідея розробки макету та встановлення згодом пам'ятного знаку Пересопницькому Євангелію, який не лише встановити, але й розробити у 1989 р. було достатньо проблематично.

Не погоджуючись із думкою тих, хто підкреслював на відкритті цієї виставки, що Костянтин Маркович також, як і чимало сучасних керівників чи митців, був нонконформістом і його твори засвідчують цей художній спротив (!?), наголошу на тому, що він був, перш за все, співцем свого Полісся та, частково, Криму, де короткотерміново перебував, здобуваючи інший (ширший, мабуть) мистецький досвід. І в цьому плані саме його художній досвід дає можливість нам відчутти історію краю в його природі та людях, як його творцях, помітити чистоту і справжність людських стосунків у минулу добу, відтворити у власній свідомості, виходячи з експонованих робіт, дух минулої епохи та ще безліч того, що є у власному досвіді кожного, його художній культурі врешті-решт. І в цьому плані чергове ювілейне експонування цього регіонального майстра повною мірою досягло свого результату. Хотілося б лише, щоб воно вплинуло на зміни у державній регіональній культурній політиці у ставленні до митців та творчості. Адже саме творчість, утілена у відповідних артефактах, це те, що залишиться назавжди і за зразками якої можна буде скласти вичерпну уяву про країну, її людність, систему організації її життєдіяльності та пріоритети державної політики.

Підсумовуючи, слід наголосити, що незважаючи на відсутність у місті Художнього музею, за тією кількістю художніх експонувань та інших подібних заходів, що відбуваються у Рівному, а також презентативним рядом наявних художніх полотен, наше місто давно перетворилося на поважний культурний регіональний центр, здатний позиціонувати себе у культурному просторі України не лише низкою унікальних творів художнього бомонду Європи та й країни зокрема, але й постійно демонструвати турботу про тих, хто залишив цей світ. Тим більше, що серед останніх є справді чимало постатей, чий творчий доробок назавжди залишиться у культурному просторі України.

І в цьому плані відсутність Художнього музею зовсім не є перешкодою, як не виступає перешкодою для створення яскравих фото експонувань і потужних міжнародних фестивалів відсутність у навчальних планах місцевих закладів вищої освіти спеціальності «Фотомистецтво». Однак м. Рівне явно випереджає провідні культурні центри країни саме за кількістю художніх виставок та міжнародних презентацій і з цього напрямку культурної практики. Хоча це можна стверджувати і стосовно інтенсивності проведення якісних фортепіанних, струнних, органних чи загалом інструментальних концертів, проведених у рамках міжнародних мистецьких фестивалів, незважаючи на пасивність місцевих музичного училища чи Інституту мистецтв.

Сподіваємося, що частину його художнього надбання, як і якісно підготовлений художній альбом-каталог, по завершенні цього експонування, буде придбано місцевими органами влади і передано й до КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей», обласної універсальної наукової бібліотеки, де вони доповнять та складуть ще одну цікаву сторінку регіональної історії культури і стануть предметом подальшого дослідження.

Тож незважаючи на складну економічну ситуацію, суттєві політичні негаразди в країні і нестабільність у її регіонах, культурний простір, на щастя, демонструє й надалі високу соціальну активність та професіоналізм його лідерів, що й дає підстави для економічного відродження країни. Адже культурне життя, духовний простір є, як відомо, лише надбудовою тих процесів, що зароджуються у глибинах національної свідомості, а вона, у свою чергу, свідчить про міцне національне коріння народу, здатне дати паростки вже нового виміру, який і сформує «конструктивізм та ясну психіку», так потрібну у формуванні національних цивілізаційних ознак. І, мабуть, цей час і є тією добою, в якій країна справді намагається здобути власну державну незалежність, що й цінуватися буде зовсім інакше. Адже це – результат справді титанічних зусиль тисяч людей.

Список використаної літератури

1. *Белінська Л. С.* Культурна і комунікативна пам'ять у ментальності шляхетського середовища. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 25. Рівне: РДГУ, 2018. С. 27–34.
2. *Виткалов С. В.* Представники сучасної закарпатської школи живопису в «Євро-Арт». *Волинь*, 2017. № (1341). 16 жовт. С. 2.
3. *Виткалов С. В.* Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: монографія. Рівне: М. Дятлик, 2014. 362 с.

4. **Виткалов С. В.** Ще не ювілей ... або 8 років «Євро-Арт». *Волинь*, 2019. № (). 14 черв. С.1–2.
5. **Виткалов С. В.** «Відомий та невідомий К. Литвин»: нотатки з ювілейної виставки. *Волинь*, 2019. 12 квіт. С. 2.
6. **Виткалов С. В.** Родина Косміади як культурний феномен Волині. *Волинь*, 2017. № (1337). 15 верес. С. 2.
7. **Костянтин Литвин : художній альбом** / Упоряд. О. К. Литвин. Луцьк : Друкмаркет, 2019. 288 с.
8. **Літературні дискусії, полеміка: літературно-критичні статті** / Упоряд. В. Г. Дончик. Київ : Дніпро, 1991.
9. **Маркс К., Энгельс Ф.** Из ранних произведений. *Собр. соч.* Т. 3. Москва : Политиздат, 1956.
10. **Петро Грегорійчук: Живопис. Рисунок (1914–1990):** Альбом-монографія / Спогади про батька М. Грегорійчука. Життя і творчість / Р Яців. Київ – Львів, 2018. 320 с. 325 іл.; Виткалов С. В. Спадщина львівського художника Петра Грегорійчука в Рівному (до презентації альбому-монографії митця в «Євро-Арт»). *Волинь*, 2019.. 21 черв. С. 2.
11. **Поплавський М. М.** Освітня політика має бути агресивною: сучасна концепція бізнес-освіти «ВУЗ культури і мистецтв XXI ст.: стан і перспективи» : зб. матеріалів міжнар. конф. Вип. 1. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2001. С. 49–54.
12. **Яковенко Н.** Вступ до історії. Київ : Критика, 2007. 375 с.
13. **Яковенко Н.** Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна. Вид. 2-ге, випр. Київ: Критика, 2008. 472 с.
14. **Oexle O. G., W. Paravicini.** Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa. Göttingen, 1997.

References

1. **Belinska L. S.** Kulturna i komunikativna pamiat u mentalnosti shliakhetskoho seredovyscha. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb.* Vyp. 25. Rivne: RDHU, 2018. S. 27–34.
2. **Vytkalov S. V.** Predstavnyky suchasnoi zakarpatskoi shkoly zhyvopysu v «Ievro-Art». *Volyn*, 2017. № (1341). 16 zhovt. S. 2.
3. **Vytkalov S. V.** Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: monohrafiia. Rivne: M. Diatlyk, 2014. 362 s.
4. **Vytkalov S. V.** Shche ne yuvilei ... або 8 rokov «Ievro-Art». *Volyn*, 2019. № (). 14 cherv. S.1–2.
5. **Vytkalov S. V.** «Vidomyi ta nevidomyi K. Lytvyn»: notatky z yuvileinoi vystavky. *Volyn*, 2019. 12 kvit. S. 2.
6. **Vytkalov S. V.** Rodyna Kosmiadi yak kulturnyi fenomen Volyni. *Volyn*, 2017. № (1337). 15 veres. S. 2.
7. **Kostiantyn Lytvyn : khudozhnii albom** / Uporiad. O. K. Lytvyn. Lutsk : Drukmarket, 2019. 288 s.
8. **Literaturni dyskusii, polemika: literaturno-krytychni statii** / Uporiad. V. H. Donchuk. Kyiv : Dnipro, 1991.
9. **Marks K., Enghels F.** Yz rannykh pryzvedenyi. *Sobr. soch.* T. 3. Moskva : Polytyzdat, 1956.
10. **Petro Hrehoriichuk: Zhyvopys. Rysunok (1914–1990):** Albom-monohrafiia / Spohady pro batka M. Hrehoriichuk. Zhyttia i tvorchist / R Yatsiv. Kyiv – Lviv, 2018. 320 s. 325 il.; Vytkalov S. V. Spadshchyna Ivivskoho khudozhnyka Petra Hrehoriichuka v Rivnomu (do prezentatsii albomu-monohrafiy myttsia v «Ievro-Art»). *Volyn*, 2019.. 21 cherv. S. 2.
11. **Poplavskiy M. M.** Osvitnia polityka maie buty ahresyvnoiu: suchasna kontsepsiia biznes-osvity «VUZ kultury i mystetstv XXI st.: stan i perspektyvy» : zb. materialiv mizhnar. konf. Vyp. 1. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKіM, 2001. S. 49–54.
12. **Yakovenko N.** Vstup do istorii. Kyiv : Krytyka, 2007. 375 s.
13. **Yakovenko N.** Ukrainska shliakhta z kintsia KhIV do seredyny KhVII stolittia. *Volyn i Tsentralna Ukraina.* Vyd. 2-he, vypr. Kyiv: Krytyka, 2008. 472 s.
14. **Oexle O. G., W. Paravicini.** Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa. Göttingen, 1997.

ВЫСТАВКА КАК ФОРМА ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ ХУДОЖНИКА В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Шетеля Наталя Ігорівна – кандидат психологічних наук, доцент кафедри художественних дисциплін, КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв», г. Ужгород

Осуществлен анализ, на примере организационно-культурной деятельности, практики проведения юбилейных художественных экспонирований региональных художников Александра Харвата (фотоискусство) та первого председателя (1991–1998 гг.) областного отделения Национального Союза художников Украины Константина Литвина (изобразительное искусство, графика); рассмотрена специфика их творческого опыта, влияние на культурную среду. Выявлены наиболее яркие страницы творческих биографий каждого из них, а также влияние выставочной деятельности на художественное состояние региона. Акцентируется внимание на необходимости продолжения сохранения культурного наследия региональных художников для позиционирования Украины в мировом культурном пространстве.

Ключовые слова: творческая биография, художественная деятельность, экспонирование, культурное пространство, регион.

ART EXHIBITION AS A FORM OF ARTIST'S POSITIONING IN A MODERN CULTURAL SPACE

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne;
Shetelia Natalia – Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of the Department of Arts, Uzhgorod Institute of Culture and Arts, Uzhgorod

On the example of organizational, cultural and artistic activity the practice of holding anniversary art exhibitions of regional artists Oleksandr Harvat (photo art) and the first Head (1991–1998) of the regional department of the National Union of Artists Kostiantyn Lytvyn (fine arts, graphics) is analyzed. The specificity of their creative experience, influence on the cultural environment is considered. The most striking pages of the creative biographies of each of them and the influence of exhibition activity on the artistic environment of the region are revealed. The importance of continuing to preserve the cultural heritage of regional artists in order to position Ukraine in the cultural space of the world is emphasized.

Key words: creative biography, artistic activity, exhibit, cultural space, region.

UDC 495.2.11**ART EXHIBITION AS A FORM OF ARTIST'S POSITIONING IN A MODERN CULTURAL SPACE**

Vytkalov Sergiy – Doctor of Culturology, Professor of the Department of Cultural Studies and Museum Studies, Rivne State Humanitarian University, Rivne;
Natalia Shetelia – Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor of the Department of Arts, Uzhgorod Institute of Culture and Arts, Uzhgorod

The relevance of the research is related to the increased attention to the artistic component in the Ukrainian modern society, due to the revival of interest of scientists and the general population to regional cultural and artistic issues, in particular the organizational and cultural activities of the famous leaders of Olexandr Harvat and Kostantyn Lytvyn, the roles of their families in promoting artistic assets, as well as highlighting the state of exhibition activity in the region and its problematic range.

The purpose of the study is to identify the role of the regional artist in the cultural space of the region.

The methodology of the research is based on the comparative method of analysis of contemporary artistic practice of the region, the use of comparative characteristics of creative achievements in different types of art.

Scientific novelty of the research is to find out the role of regional artists in expanding the contemporary cultural space, the problematic range in organizing exhibition activities in modern conditions, highlighting the forms of creative activity of regional artists in different periods, the role of creative unions in modern conditions, positioning Ukraine through the gains of regional artists in the world community.

The practical significance of the results. The collected material can be used in further scientific researches, preparation of synthetic works from regional cultural practice, introduction to scientific circulation of new information on the status of exhibition activity in the region, creative achievements of artists, as well as a problematic number related to the passivity of creative Unions and the lack of effective state cultural policy in the field of cultural heritage protection.

Key words: creative biography, artistic activity, exhibit, cultural space, region.

Надійшла до редакції 3.11.2019 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 739. 2

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВІЗІЇ ПРОЕКТУ «ЮВЕЛІРСТВО НОВОЇ ДОБИ: ГРАНІ ДИЗАЙНУ ТА РУКОТВОРНОСТІ»

Луць Сергій Васильович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет ім. І. Огієнка
orcid.org/0000-0001-7248-230x
doi.org/10.35619/ucpmpk.vi30.211
luts_s@ukr.net

Розглядаються основні засади концепції проекту «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності», головним пріоритетом якого є комплексна методика дослідження й популяризації сучасного стану розвитку українського ювелірного мистецтва і дизайну означеної галузі в контексті загальноєвропейських та світових культурно-мистецьких практик.

Ключові слова: проєкт, український художній метал, ювелірне мистецтво, дизайн, виставки, симпозіуми, презентації, видання.

Пройшовши складний шлях державотворення від Київської Русі до сьогодення український народ у всі часи віддзеркалював свою національну ідентичність крізь потужний творчий потенціал, формуючи таким чином власні культурно-мистецькі традиції, що здебільшого були в основі інноваційних творень світової цивілізації. Проте за певних історичних обставин не мали розвитку на власній землі. Нині, коли є всі підстави для прогресивного поступу українського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв і ювелірного мистецтва зокрема, що відображається високими творчими результатами митців України, варто звернути увагу на суперечливі аспекти якісного розвитку зазначеної галузі. Отримавши довгоочікувану політичну та творчу свободу, українці залишаються обмеженими у реалізації, популяризації та просуванні власної творчості у світовий арт-простір.

Аналізуючи здобутки від давніх часів до нинішньої доби, можна з впевненістю зазначити – українці є творчо-генеративною нацією, яку необхідно висвітлювати як одну з важливих та вагомих основ ідеології нашої країни. Після падіння тоталітарної радянської системи, де ювелірне мистецтво було «закритим», художники-ювеліри, оптимістично продукуючи якісний мистецький продукт, залишилися наодинці з власними проблемами, що мають широкий діапазон – від дозволу провадження творчої діяльності, зокрема роботи з коштовними матеріалами, до законодавчо неврегульованих умов реалізації мистецького продукту авторами, – які неможливо вирішити без офіційної та системної підтримки з боку держави чи інших благодійних недержавних інституцій та громадських об'єднань.

Пріоритетною метою та завданнями проекту «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності» є висвітлення сучасного стану розвитку українського художнього металу, ювелірного мистецтва в Україні, залучення їх до світового культурно-мистецького процесу як одного із складників національної ідентифікації нації. Робота над проектом передбачає організацію та проведення супроводжуваних заходів: виставок, презентацій, лекцій, практикумів, міжнародного конкурсу (симпозіуму, пленеру) ювелірного мистецтва ХХІ ст., що в перспективі планується бути щорічним (бієнале, трієнале) [2]. Яскравими прикладами таких культурно-мистецьких заходів можуть слугувати спеціалізовані конкурси й симпозіуми ювелірного мистецтва та художнього металу, що відбуваються в різних країнах Європи, зокрема в Чехії, Австрії, Німеччині, Словаччині, Польщі та ін. країнах.

Нова доба українського ювелірного мистецтва позначена багатогранністю художньої мови, різноманітністю композиційно-конструктивного формотворення, особливостей технологічно-технічних інновацій, особливостями методів дизайну та рукотворності, принципів мистецьких і виробничих засад народження ювелірних творів, що пов'язано з основними етапами культурно-історичного розвитку людства.

Із 20 травня по 3 червня 2018 р. у Галереї мистецтв Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника проведено першу Всеукраїнську виставку ювелірного мистецтва в контексті проекту «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності», публічна презентація, якої та круглий стіл відбулися 2 червня цього ж року.

Головною метою виставки було висвітлення сучасного стану розвитку українського ювелірного мистецтва та новітніх мистецьких процесів в Україні, що засвідчує приналежність творів українського ювелірного мистецтва та художнього металу до загальноєвропейських культурних цінностей. Зазначена виставка відобразила творчість 29 художників із 9 міст країни: Києва, Одеси, Львова, Чернівців, Вижниці, Хмельницького, Славути, Тернополя, Запоріжжя. Серед учасників проекту – заслужені художники України, члени Національної спілки художників України, члени Спілки дизайнерів України, члени Національної спілки народних майстрів України, кавалери орденів Фонду К. Фаберже, номінанти престижних Міжнародних конкурсів та симпозіумів ювелірного й художнього металу, чимало талановитих молодих митців із високим творчим потенціалом, зокрема студенти Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка.

Виставка продемонструвала здобутки українських митців ювелірного мистецтва, а також процеси, що висвітлюють особливості стилістики дизайну й принципи роботи в матеріалі кожного майстра, серед яких провідні художники-ювеліри України: Ш. Пержан та К. Кравчук із Чернівців; А. Вольський із Славути; О. Івасюта, О. Буйвідт та А. Болюх зі Львова; В. Лесогор, І. Пастернак, Олександр і Михайло Ковальчуки, О. Барбалат та М. Столяр, Л. Довгошей з Києва; Іван і Сергій Юркови, Д. Мамчур, М. Франко з Хмельницького; Р. Окіпняк, В. Дицьо та А. Сегінович з Одеси; С. Москаленко з Запоріжжя; В. Бабій з Тернополя та група студентів Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка: А. Швецова, А. Іпатій, Т. Кострубяк, Т. Юхимчук, Д. Пожого та Д. Унгурян під керівництвом відомого художника-педагога І. Задорожного з Вижниці. На виставці представлено понад 80 творів сучасного ювелірного мистецтва України.

Усі твори заслуговують особливої уваги та найвищих оцінок фахівців. Усі митці відзначаються виразною художньо-образною системою, авторською стилізацією та власними принципами і методами формотворення, використанням традиційних чи не традиційних матеріалів. Кожний художник-ювелір, що репрезентував свою творчість, вирізняється авторським технологічно-технічним арсеналом, який дає змогу відобразити манеру чи стилістику митця.

Сподіваємося, що презентована виставка стане початком традиційних всеукраїнських виставок у контексті зазначеного проекту в древньому Кам'янці-Подільському – місті, що в XVII ст. було чи не головним осередком розвитку ювелірного мистецтва на теренах України.

Одним із головних завдань проекту є опублікування ексклюзивних повноцінних видань (монографій), де системно висвітлюватимуться концептуальна творчість українських митців ювелірного мистецтва XXI ст., що забезпечить цілісність мистецтвознавчих та матеріалознавчих експертних оцінок сучасного українського ювелірного мистецтва, а також трансформування його в новітні креативні явища дизайну та рукотворності [5, 1, 3]. Проект передбачає ознайомлення громадськості з творчістю українських митців, здатне сприяти співпраці фахівців означеної галузі мистецтва в різних країнах світу та є однією з форм взаємовпливу між художниками металу, презентації їхніх творчих здобутків та інтеграції в світовий культурно-мистецький простір та арт-ринок.

Цей проект дасть змогу презентувати та висвітлити творчість українських митців у контексті світового культурно-творчого простору, долучитися до активної співпраці майстрів України та світу, сформує фактографічну основу для подальших мистецтвознавчих досліджень у зазначеній галузі, де доробки майстрів ювелірного мистецтва й художнього металу розвиваються й креативно прогресують [4].

Отже, цей проект є актуальним і потребує підтримки з боку державних інституцій, небайдужих громадських організацій, які вболівають за поступ декоративно-прикладного мистецтва, художнього металу і ювелірного мистецтва. Це дасть можливість закласти міцне підґрунтя для розвитку й демонстрації новітніх тенденцій, що продукують сучасні українські митці, спрямувати їх у русло загального світового арт-простору.

Список використаної літератури

1. *Пасічник Л. В.* Ювелірне мистецтво України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ : Наукова думка, 2017. 302 с.
2. *Пасічник Л.* Сучасне авторське ювелірне мистецтво: експозиційний вимір України. *Художній метал: візії майбутнього* Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Івано-Франківськ, 3–4 трав. 2019 р. Івано-Франківськ: Мантикора, 2019. С. 68–56.
3. *Чегусова З. А.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. Київ : ЗАТ «Атлант Юем СІ», 2002. 511 с.
4. *Шмагло Р.* Науково-інформаційне поле українського художнього металу в ХХІ ст.: проблеми комунікацій. *Художній метал: візії майбутнього* Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., Івано-Франківськ, 3–4 трав. 2019 р. Івано-Франківськ: Мантикора, 2019. С. 102–113.
5. *Шмагло Р. Т.* Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. *Енциклопедія художнього металу*. Львів : Апріорі, 2015. Т. 2. 276 с., 668 іл.

Reference

1. **Pasichnyk L. V.** Yuvelirnemystetstvo Ukrainy XX–XXI stolit: monohrafiya. Kyiv : Naukovadumka, 2017. 302 p.
2. **Pasichnyk L.** Suchasne avtors keyuvelirne mystetstvo: ekspozytsiynny vymir Ukrainy. Khudozhniy metal: viziya maybutnoho. Materialy Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, Ivano-Frankivsk, 3-4 travnya 2019 r. Ivano-Frankivsk: Mantykora, 2019. P. 68–56.
3. **Chehusova Z. A.** Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy kintsya XX stolittya. 200 imen :albom-kataloh. Kyiv : ZAT «AtlantYuem SI», 2002. 511 p.
4. **Shmahalo R.** Naukovo-informatsiynne pole ukraiynskoho khudozhnoho metalu v XXI st.: problemy komunikatsiy. *Khudozhniy metal: viziya maybutnoho*. Materialy Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi, Ivano-Frankivsk, 3-4 trav. 2019 r. Ivano-Frankivsk: Mantykora, 2019. P. 102–113.
5. **Shmahalo R. T.** Khudozhniy metal Ukrainy XX – poch. XXIst. Entsyklopediya khudozhnoho metalu.. Lviv :Apriori, 2015. T. 2. 276 p., 668 il.

UDC 739.2

CULTURAL AND ART VISIONS OF THE PROJECT: «JEWELRY OF MODERN TIMES: GRAND DESIGN AND HANDWORKS»

Luts Sergii – PhD in Arts, Senior Lecturer
Kamianets-Podilskyi National University named after Ivan Ogiienko

The basic principles of the concept of the project «Jewelry of modern times: grand design and handworks» are considered, the main priority of which is a comprehensive methodology for research and promotion of the current state of development of Ukrainian jewelry and design of the defined industry in the context of European and World cultural and artistic practices.

Key words: project, Ukrainian art metal, jewelry, design, exhibition, symposias, presentation, publications.

Надійшла до редакції 1.10.2019 р.

ЗМІСТ

<i>Виткалов В.Г., Виткалов С.В.</i> Культурно-мистецька спадщина України в нових суспільно-політичних обставинах	3
---	---

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

<i>Чуйко О.Д.</i> Давньогалицька архітектура в контексті сакральної культури Русі XII–XIII ст.	8
<i>Поспелов О.О.</i> Циркове мистецтво у просторі та часі: від Колізею до амфітеатру Естлі; від скоморохів до сучасності	14
<i>Руденко О.О.</i> Дибинецька кераміка в художній культурі України XIX–XX століть	22
<i>Молчко У.Б.</i> Публіцистична діяльність Дениса Січинського на шпальтах щоденника «Діло»	30
<i>Вергунова Н.С.</i> «ВХУТЕМАС» у процесі становлення дизайну на пострадянському просторі	36
<i>Markevych L.A.</i> New features of artistic language of classical dance in 20–30 of XX century as choreographers' search results	40
<i>Підлипська А.М.</i> Критичний дискурс інтерпретації балетної класики другої пол. 1920 – першої пол. 1930-х років	46
<i>Перова Г.О., Гладка Л.В.</i> Реставрація балетів XIX століття як тренд	53
<i>Gordeyev V.</i> The historical-geographical and ethnographic factors of formation of the Polissya`s folk choreographic culture	58
<i>Шнуренко Т.В.</i> Дослідження української сорочки як складової традиційного строю у працях вітчизняних науковців (друга пол. XIX ст. – 80-ті роки XX ст.)	68
<i>Дацюк С.Я.</i> Музикознавча діяльність Юрія Оранського на тлі розвитку музичної культури української діаспори	76
<i>Осмачко Ю.</i> Мистецька діяльність представників Львівської фортепіанної школи у США	82
<i>Палійчук І.С.</i> Жанр сонати для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів другої половини XX–початку XXI століть	89
<i>Шеменьова Ю.</i> Сучасні мурали у контексті стріт-арту Марокко	95

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Бондарчук Я.В.</i> Теорії виникнення мистецтва в дослідженнях другої пол. XIX – першої пол. XX ст.	101
<i>Козінчук В.Р.</i> Іконографічний канон у світлі українського мистецтва: постановка проблеми	108
<i>Харковина Є.Г.</i> Джерела інспірацій килимарства Полтавщини кінця XIX–XIX століття	115
<i>Кравченко А.І.</i> Полімодальність виконавської практики українських ансамблів (кінець XX – початок XXI століть)	120
<i>Бардашевська Я.М.</i> Специфіка опрацювання композитором В. Степурком поетичних текстів	126

Татарнікова А.А. Фігура уславлення як тембральне наповнення партії Князя Ігоря в однойменній опері О. Бородіна	132
Мойсіюк В. Хорова обробка народної пісні у творчості Георгія Мірецького: шляхами відновлення спадщини митця	138
Мрочко В., Кириченко І. Солоспіви Георгія Мірецького за поезіями Олександра Богачука: художній аспект	143
Мусієць Л.В., Берец Н.Ю., Хомин С.Я. Жанрово-стильові особливості камерно-вокальної творчості І. Мартона	149
Цейко Н. Художньо-виразові аспекти партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка	155
Шевченко Р.С. Солоспів М. Лисенка «Моліться, братія, моліться!» з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка у контексті інструментального синтезу фортепіано та бандури	160
Медведєва В.В. Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення	165
Павлюк Т.С. Специфіка сучасного спортивного бального танцю в Західній Європі	170
Сорока М.В. Мода як видовище: етнокультурні та міфологічні виміри	174
Кисельова К.О. Напрями проектування fashion-об'єктів з урахуванням екологічного фактору	179
Виткалов С.В., Шетеля Н.І. Художнє експонування як форма позиціонування митця у сучасному культурному просторі	185

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Луць С.В. Культурно-мистецькі візії проекту «Ювелірство нової доби: грані дизайну та рукотворності»	192
--	-----

CONTENTS

Vytkalov S., Vytkalov V. Cultural and art heritage of Ukraine in new social and Political circumstances3

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE

IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

Chuyko O.D. Ancient galician architecture against the background of sacral culture of Rus in the XII–XIII centuries8

Pospelov O. Circus art in space and time: from the Colosseum to the Astley's amphiteater; from scomorochs to modernity 14

Rudenko A. Dybyntsi's ceramics in art culture Ukraine XIX–XX centuries22

Molchko U. Publicist activity of Denys Sichynskyy in the daily newspaper «Dilo»30

Vergunova N. «VKHUTEMAS» in the process of forming design in the post-soviet space36

Маркевич Л.А. Нові риси художньої мови класичного танцю в 20–30-х роках XX ст. як результат творчого пошуку балетмейстерів40

Pidlypska A. Critical discourse of interpretation of ballet classics of the second half of the 1920 – the first half of the 1930 s46

Perova H, Hladka L. Restoration of nineteenth century ballets as a trend53

Гордеев В. Історико-географічний та етнографічний фактори народної хореографічної культури Полісся58

Shnurenko T. Research of ukrainian shirt as a component of traditional clothing in the works of domestic scientists (second half of the XIX century – 80 th of the XX century)68

Datsyuk S. Musicological activity of Yuriy Oranskiy on the ground of ukrainian diaspora's musical culture development76

Osmachko J. Artistic activity of representatives of Lviv piano school in the USA82

Paliichuk I. «Impresa» as a catalizer of art –cultural processes in Ukraine of the 90-s years of the XX century89

Shemenova Y. Modern murals in the context of the Morocco street art95

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS

OF THE UKRAINIAN CULTURE

Bondarchuk Y. Theories of the origin of the art in studies of the second half of the XIX – the first half of the XX century101

Kozinchuk V. The iconographic canon in the light of ukrainian arts: formulation of the problem108

Kharkovyna Y. Sources of carpeting of Poltava region at the end of the XVIII-XIX centuries115

Kravchenko A. The multimodality of the performing practice of ukrainian ensemble musicians (late XXth – early XXIst centuries)120

Bardashevskaya Y. The specificity of processing of the poetic text by composer of V. Stepurko126

Tatarnikova A.A. The figure of glorification as timbre filling to parties of the «Prince Igor» in the same name opera of A. Borodin	132
Moisiuk V. The choral transcriptions of volyn folk song in Heorhii Miretskyi's creation: the ways of restoration by artist's heritage	138
Mrochko V., Kyrychenko I. The Heorhii Miretskyi's solo songs by Oleksandr Bohachuk's poetry: artistic aspects	143
Musyets L, Berets N, Khomyn S. Genre-style features of I. Marton's chamber-vocal creativity	149
Tseyko N. The aspects of artistic expressive of the piano party in the V. Kyreykos vocal works on T. Shevchenko's poems, Lesya Ukrainka, s poems, I. Franko s poems	155
Shevchenko R. Analysis of m. Lisenko's romance «Pray, brothers, pray!» from T. Shevchenko's poem «Haydamaky» – in the context of the instrumental synthesis of piano and bandura	160
Medvedeva V. The phenomenological essence of theatrical make-up as a complex structural-functional education	165
Pavlyuk T. Specificity of modern sports ball dance in Western Europe	170
Soroka M. Fashion as a spectacle: ethnocultural and mythological dimensions	174
Kyselova K. Directions of designing fashion-objects taking into account ecological factors	179
Vytkalov S., Shetelia N. Art exhibition as a form of artist's positioning in a modern cultural space	185

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Luts S. Cultural and art visions of the project: «Jewelry of modern times: grand design and handworks»	192
---	-----

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 30
Issue 30**

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkaiov

Комп'ютерна верстка:
Л. М. Федорук
Computer make-up:
L. M. Fedoruk

У зв'язку зі зміною вимог до наукових збірників цей випуск виходить із запізненням

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – kulturologiya.rv.ua**

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар

Електронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 234/1. Ум. друк. арк. 23,5. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства***