

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

Виткалов Володимир Григорович, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет;

Славомір Галік, кандидат наук, професор, заступник декана з наукової роботи та міжнародних зв'язків факультету засобів масової комунікації, Університет св. Кирила і Мефодія в Трнаві (Словаччина);

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Гуцул Іван Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

Душний Андрій Іванович, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

Єфіменко Аделіна Геліївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Засць Віталій Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка;

Коменда Ольга Іванівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Петрук Роман Ігорович, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука;

Русаків Сергій Сергійович, кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології, Український державний університет імені Михайла Драгоманова;

Синкевич Наталя Тадеївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Смирна Леся В'ячеславівна, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу методології мистецької критики, Національна академія мистецтв України;

Тшесіок Марцин, доктор габлітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

Урсу Наталія Олексіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

Школьна Ольга Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
1 грудня 2024 р., протокол № 10

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
zareєстровано Міністерством юстиції України

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1834 від 21.12.2023 року. Ідентифікатор медіа: R30-02337

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України
категорії Б у галузі культури і мистецтва зі спеціальностей:

025 – Музичне мистецтво

відповідно до Наказу МОН України від 30 листопада 2021 року № 1290 (додаток 3)

023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація
відповідно до Наказу МОН України від 27 квітня 2023 року № 491 (додаток 3)

034 – Культурологія

відповідно до Наказу МОН України від 20 червня 2023 року № 768 (додаток 3)

Офіційний сайт видання: www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com
від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 785.72:780.647.2.082.4.071.1.091](438)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-1>

Олександр ВАСИЛЕНКО

аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9507-7884

Бібліографічний опис статті: Василенко, О. (2024). Сонорна техніка композиції та її прояви в Концерті для двох баянів та струнного оркестру Анни Сови. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-1>

СОНОРНА ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ ТА ЇЇ ПРОЯВИ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ДВОХ БАЯНІВ ТА СТРУННОГО ОРКЕСТРУ АННИ СОВИ

Сучасне зарубіжне баянно-акордеонне мистецтво активно розвивається та оновлюється. Так, серед чималої кількості жанрів, репрезентованих у баянно-акордеонному мистецтві, особливе місце посідає жанр концерту для баяна з оркестром як один з найбільш складних та багатограних жанрових форм баянно-акордеонної музики.

Значений жанр наразі активно збагачується творами, написаними, зокрема, сучасними техніками композиторського письма. Не є винятком і сонорна композиторська техніка, яка виразно представлена у творчості багатьох митців по всьому світу. Так, яскравим представником авангардного напрямку в сучасному музичному мистецтві слід назвати польську композиторку Анну Сову. Серед значної кількості творів, написаних за участі баяна вартий уваги її «Концерт для двох баянів та струнного оркестру» як ілюстративний приклад використання сонорної техніки композиторського письма в даному жанрі.

Мета статті полягає в розкритті особливостей використання сонорної техніки композиторського письма в «Концерті для двох баянів та струнного оркестру» Анни Сови.

Методологія дослідження побудована на комплексі теоретичних та історичних принципів та методів, зокрема: 1) історичного підходу, який сприяв розкриттю специфіки сонорики в процесі розвитку композиторського мислення та віддзеркалення даної техніки письма в жанровій природі баянного концерту; 2) жанрового методу – направлений на дослідження жанру концерту для баяна з оркестром як складного, багатоаспектного явища музичного мистецтва; 3) методу стильового аналізу – котрий розкриває всі аспекти художнього тексту в єдності стилістичних прийомів та методів композиторського письма; 4) системного підходу – що дозволив здійснити комплексний музикознавчий аналіз зазначеного концерту.

Наукова новизна полягає в здійсненні спроби розкриття особливостей використання сонорної техніки композиторського письма в «Концерті для двох баянів та струнного оркестру» А. Сови та актуалізації питання місця сонорики в жанрі концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів загалом.

Висновки. Результати дослідження надають переконливі докази того, що сонорна техніка в Концерті для двох баянів та струнного оркестру А. Сови представлена широким комплексом сонорних темброво-фактурних та формотворчих принципів, а також використанням різноманітних специфічних та ударно-шумових виконавських прийомів.

Ключові слова: музичне мистецтво, сонорна техніка, жанр, концерт для баяна з оркестром, композитор, музичне виконавство, творчість.

Oleksandr VASYLENKO

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9507-7884

To cite this article: Vasylenko, O. (2024). *Sonorna tekhnika kompozytsii ta yii proiavy v Kontserti dlia dvokh baianiv ta strunnoho orkestru Anny Sovy* [Sonoric technique of composition and its manifestations in the concert for two accordions and the string orchestra by Anna Sowa]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-1>

SONORIC TECHNIQUE OF COMPOSITION AND ITS MANIFESTATIONS IN THE CONCERT FOR TWO ACCORDIONS AND THE STRING ORCHESTRA BY ANNA SOWA

Modern foreign accordion art is actively developing and being updated. Thus, among the considerable number of genres represented in the accordion art, a special place is occupied by the concert genre for accordion and orchestra, as one of the most complex and multifaceted genre forms of accordion music.

The specified genre is currently being actively enriched with works written in particular using modern techniques of compositional writing. The sonoric compositional technique, which is clearly represented in the work of many artists around the world, is no exception. Thus, the Polish composer Anna Sowa should be called a bright representative of the avant-garde trend in modern music. Among the large number of works written for the participation of the accordion, her «Concerto for two accordions and string orchestra» is worthy of attention as an illustrative example of the use of the sonoric technique of composer writing in this genre.

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the use of the sonoric technique of the composer's writing in Anna Sowa's Concerto for two accordions and string orchestra.

The research methodology is based on a complex of theoretical and historical principles and methods, in particular: 1) the historical approach that contributed to the disclosure of the specifics of sonoric in the process of developing the composer's thinking and the reflection of this writing technique in the genre nature of the accordion concerto; 2) the genre method – aimed at researching the genre of accordion concerto with orchestra as a complex, multifaceted phenomenon of musical art; 3) the method of stylistic analysis – which reveals all aspects of the artistic text in the unity of stylistic techniques and methods of compositional writing; 4) the systematic approach – which allowed to carry out a comprehensive musicological analysis of the mentioned concert.

The scientific novelty consists in an attempt to reveal the peculiarities of the use of the sonorous technique of the composer's writing in A. Sowa's Concerto for two accordions and string orchestra and to update the question of the place of sonoric in the genre of concerto for accordion and orchestra in the work of modern foreign composers in general.

Conclusions. The results of the research provide convincing evidence that the sonoric technique in A. Sowa's Concerto for two accordions and string orchestra is represented by a wide range of sonoric timbre-textural and form-creating principles, as well as the use of various specific and percussive-noise performance techniques.

Key words: musical art, sonoric technique, genre, concerto for accordion with orchestra, composer, musical performance, creativity.

Постановка проблеми. Сучасне музичне мистецтво вражає своїм різноманіттям та багатогранністю. Творча діяльність митців ХХ – початку ХХІ ст., котра безумовно направлена на відображення нової об'єктивної реальності через призму творчої енергії митця, привнесла в музичне середовище сучасні техніки та прийоми композиторського письма, зокрема авангардного спрямування. Криза романтичного світосприйняття, соціально-політичні катастрофи та загальна демократизація суспільства дали значний поштовх до зміни музичної мови, її засобів виразності.

Зазначимо, що композиторський та музикознавчий інтерес до сучасних технік композиторського письма є безмежний, оскільки дані прийоми відкривають нові можливості авторській концепції музичного твору. Свідченням даного твердження можна назвати наукове дослідження Д. Малого, яке акцентує увагу на тому, що техніки композиторського письма в музиці ХХ–ХХІ століть є надзвичайно важливими для осмислення специфіки сучасного композиційного процесу, творчої спадщини окремих мит-

ців, оскільки саме композиторська техніка або художньо-філософська та релігійна концепція періодично стає метою творення твору (Малий, 2018, с. 177–179). Тому, завдячуючи чималому різноманіттю новітніх технік композиторського письма, зокрема додекафонії, серійної техніки, алеаторики, сонорика, спектралізму та стохастички сучасна музична мова набуває нових рис та властивостей, нехарактерних для музики попередніх поколінь.

Зауважимо, що одним із цікавих проявів у світовому музичному просторі ХХ–ХХІ століть є явище сонорика, яке яскраво відображено в багатьох композиціях. Будучи репрезентованим також і в царині баянно-акордеонного мистецтва сонорика продовжує активно проникати в усі жанрові зміни баянно-акордеонної музики. Не став винятком і жанр концерту для баяна з оркестром, один з найбільш складних та шанованих жанрових форм у баянно-акордеонному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблеми сучасних технік та прийомів композиторського письма зокрема сонорика,

широко висвітлені в українському та зарубіжному музикознавстві. Так, серед найбільш фундаментальних праць у зарубіжній музикології, присвячених дослідженню технік та прийомів композиторського письма, варто назвати наукову роботу чеського музикознавця Ц. Когоутека (Kohoutek, 1969), та американського дослідника Д. Коупа (Cope, 1997). Проблеми висвітлення специфіки композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть були порушені в дисертаційній праці Д. Малого (Малий, 2018). Особливості функціонування технік композиції як мовного механізму у творчому процесі були розглянуті в науковій статті О. Жаркова (Жарков, 2021).

Важливою для характеристики сучасної музичної поетики, її стилєвих принципів та іманентних рис слугує дисертаційне дослідження К. Майденберг-Тодорової (Майденберг-Тодорова, 2014), у якій авторка ґрунтовно доводить невіддільність алеаторичних принципів від сонористичної техніки композиторського письма. Окремі аналітичні розміркування щодо сонорики в українському та зарубіжному музикологічному середовищі мали відображення в науковій статті І. Тукової (Тукова, 2021). У даній праці авторка, аналізуючи науковий досвід дослідників попередніх поколінь, доводить важливість переосмислення даної техніки композиції в зв'язку з поширенням європейських та американських музикознавчих концепцій.

Проблеми ансамблю, ансамблевості та комунікативної складової в концертних жанрах, зокрема в жанрі концерту для соліста з оркестром, були комплексно досліджені в дисертаційній роботі І. Польської (Польська, 2003). У зазначеній науковій праці авторка визначає основні принципи та типи внутрішньо-ансамблевих рольових співвідносин та провідні системно-структурні моделі внутрішньо-ансамблевої взаємодії. Особливості комунікативних та діалогічних взаємодій в жанрі концерту для двох фортепіано з оркестром розкрито в дисертаційній роботі І. Бурган (Бурган, 2021). Дослідниця актуалізує проблеми феноменології та специфіки ансамблевого устрою подвійного фортепіанного концерту, який характеризується жанром підвищеної діалогічної взаємодії, що вбирає в себе з одного боку якості ансамблю, а з іншого – концерту для соліста з оркестром.

Питанням дослідження системи музичних виражальних засобів у сучасній музиці для баяна присвячена докторська дисертація А. Сташевського (Сташевський, 2013), в якій науковець аналізує конструктивні та органілогічні особливості баяна, його специфіку та потенціал, а також надає характеристику та типологію стосовно основних складових системи виражальних засобів в сучасному баянно-акордеонному мистецтві. Окрім цього, дослідник розглядає сучасні композиторські техніки в баянно-акордеонній музиці, зокрема сонорику, алеаторику та кластерну техніку, темброво-динамічні ефекти та ударно-шумові виконавські прийоми.

Дослідженню концертних жанрів, зокрема жанру концерту для баяна з оркестром у творчості вітчизняних композиторів присвячені дисертаційні роботи А. Сташевського (Сташевський, 2004) та А. Нижника (Нижник, 2013). Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі в період сучасності були розкриті в науковій розвідці О. Василенка (Василенко, 2023).

Біографічні дані польської композиторки А. Сови, її творчий шлях та композиторські здобутки розглянуті на особистому інтернет-сайті мисткині (Sowa, 2024). Інформація про баянно-акордеонний дует «DuoAccosphere», зокрема список виконуваних творів, відео та аудіо записи композицій, а також анонси запланованих дуетом концертів були проаналізовані на особистому сайті колективу (DuoAccosphere, 2024).

Метою дослідження є висвітлення особливостей сонорної техніки композиторського письма в «Концерті для двох баянів та струнного оркестру» Анни Сови.

Виклад основного матеріалу. Жанр концерту для баяна з оркестром посідає важливе місце у світовому баянно-акордеонному мистецтві. Зазначимо, що одним із провідних напрямів розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст. є звернення до сучасних композиторських технологій та прийомів письма (зокрема сонорно-сонористичної, алеаторичної, пуантилістичної техніки тощо) (Василенко, 2023, с. 67). Так, одним із яскравих прикладів використання зазначених

технік у творчості сучасних зарубіжних композиторів варто назвати Концерт для баяна з оркестром «Блок 11» («Block 11») іранського композитора Аршія Самсамінія, в якому композитор звертається до сонористичної техніки композиторського письма, застосування якої підсилює трагізм та експресивність зазначеної композиції (Василенко, 2023, с. 66). Теж, не менш цікавим твором, написаним із застосуванням сучасних прийомів композиторського письма, варто назвати «Концерт для двох баянів та струнного оркестру» польської композиторки Анни Сови.

Зуважимо, що польське баянно-акордеонне мистецтво, як важливий регіональний осередок, наразі активно оновлюється та збагачується композиціями в жанрі концерту для баяна з оркестром¹. Вклад Анни Сови у польську баянно-акордеонну музику є вражаючим. Анна Сова (Anna Sowa) (народ. у 1987р.), представниця авангардного напрямку в музиці, тісно пов'язана із експериментами в сфері електронної музики, а також із перформативним мистецтвом (Sowa, 2024). Створюючи сольні, камерні та оркестрові композиції, музичні інсталяції, твори для театру, можна спостерігати значний інтерес митця до баяна, його технічного та звуковиражального потенціалу². На сьогоднішній час композиторка продовжує плідну мистецьку діяльність. Чимала кількість її творів, зокрема композиції за участі баяна, анонсовані на міжнародних фестивалях та концертах, що є підтвердженням значущості творчості Анни Сови

¹ Серед творів сучасних польських композиторів у зазначеному концертному жанрі варто назвати: «And night will be no more» (2010) Марціна Бортновського (Marcin Bortnowski); «Konzert für Akkordeon und Orchester» (2011) Даріуша Пшибильського (Dariusz Przybylski); «L'Estro Fisarmonico» (2013) Едварда Сієлицьки (Edward Sielicki); «Double concerto for violin, accordion and orchestra» (2015–2016) Марчина Блажевича (Marcin Blazewicz); «Accordion Concerto» (After «Concerto doppio») (2017) Кшиштофа Пендерецького (Krzysztof Penderecki); «Concert for accordion duo and string orchestra» (2018) Анни Сови (Anna Sowa); «Concerto classico» (2001), «FisConcerto» (2007), «Rhythm Games» (2014), «Chamber Concerto» (2020), та «Concerto in between» (2022) Миколи Майкусяка (Mikołaj Majkusiak), та ін.

² Анна Сова є автором значної кількості композицій, написаних за участі баяна, зокрема: «One time...» (2013) для баяна соло; «Un» (2020) для саксофона, скрипки, акордеона, ударних та електроніки; «Message for the Year of the Metal Rat II» (2020) для ударних, баяна, фортепіано, 2 скрипок та електроніки; «Setz Dich bitte hin» (2019) для інструментального ансамбля за участі баяна та синтезатора; «Étouffé» (2019) для баяна, скрипки та електроніки; «Seh, do, yek...!» (2018) для скрипки, баяна та електроніки; «Second time...» (2014) для двох баянів; «Concert for accordion duo and string orchestra» (2018) для двох баянів і струнного оркестру; «Close Up» (2021) для баяна, скрипки, голосу та електроніки та ін.

в сучасному баянно-акордеонному мистецтві (Sowa, 2024)³.

«Концерт для двох баянів та струнного оркестру» («Concert for accordion duo and string orchestra») Анни Сови написаний у 2018 році. Як зазначає композиторка ремаркою в партитурі, Концерт був створений з нагоди 25-го, ювілейного, міжнародного фестивалю акордеонної музики в м. Перемишль (Польща), де і відбулась світова прем'єра зазначеного твору 8 грудня 2018 року за участі Перемишльського камерного оркестру (диригент – Пшемислав Зих), та солістів – Олени Будзинякової-Палюс (Alena Budzińková-Palus), та Гжегожа Палюса (Grzegorz Palus). Концерт присвячений їх першим виконавцям – баянно-акордеонному дуету «Duo Accosphere», в складі Олени Будзинякової-Палюс та Гжегожа Палюса. Варто зазначити, що даний дует має вагомий вплив на сучасне баянно-акордеонне мистецтво. Вони є першими виконавцями значної кількості творів, зокрема концертів для баяна з оркестром сучасного словацького композитора Петера Махайдіка (DuoAccosphere, 2024)⁴.

«Концерт для двох баянів та струнного оркестру» складається з 2 частин, та Коди (Coda). Незважаючи на те, що композиторка не вказує приналежність Коди до 3 частини концерту, в партитурі зазначений розділ відображений як окремий, закінчений в композиційному аспекті музичний твір. За характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру, а також ансамблевої комунікації солістів між собою Концерт здебільшого репрезентує тип діалогу-згоди з високим рівнем узгодженості партій між собою. За фор-

³ На сьогоднішній час у композиторки заплановані концерти та фестивалі, на яких будуть виконуватись її твори, зокрема: «mniaTURE» за участі італійської акордеоністки Маргарити Берланди (Margherita Berlanda); «Piece for accordion and two double bass clarinets, electronics», та «Concert for accordion duo and string orchestra» за участі дуету «Duo Accosphere», в складі Олени Будзинякової-Палюс (Alena Budzińková-Palus) (акордеон) та Гжегожа Палюса (Grzegorz Palus) (баян).

⁴ Дуєт «Duo Accosphere» є першими виконавцями значної кількості творів, зокрема «In a momento» (2018), «Kryha» (2021), та другої версії «Концерту для двох баянів та камерного оркестру» (2018) Петера Махайдіка (Peter Machajdik). Також, Олена Будзинакова є першою виконавицею його Концерту для баяна з оркестром «Gegen. Stand» («Проти. Стояв») (2019). Крім цього, дуєт вперше виконував «Musica per 2 accordeoni» Едварда Богуславського (Edward Bogusławski); «Sonata na dwa akordeony» Мацея Зимки (Maciej Zimka); «Metaprzestrzenie spełnienia» Гжегожа Майка (Grzegorz Majka); «Про Сізіфа і Прометейя» Володимира Рунчака; «Second time...» Анни Сови; «Sketch» Кіри Майденберг-Тодорової; «Inner place» Катажини Кшевінської (Katarzyna Krzewińska); та «Downward spiral» Джулії Клавер Патер (Julia Claver Pater).

мою солновання соліста та оркестру між собою концерт відноситься до домінантно-сольного типу взаємодії. Організація розділів у Концерті загалом побудована за принципом фактурного та темброво-динамічного контрасту.

Інструментальний склад оркестру в партитурі представлений винятково групою струнних зі значною кількістю *divisi* в партіях скрипок та віолончелей. Характерна риса даного концерту – велика кількість авторських вказівок, які відображені зокрема в специфічних прийомах гри. Так, композиторка в партитурі прописує за допомогою графічних знаків та ремарок імпровізаційні епізоди, гру за підставкою, різноманітні удари по корпусу, зміну висоти струн під час гри тощо. Для партій баянів А. Сова також вводить специфічні, ударні та шумові виконавські прийоми (*glissando* по кнопкам баяна як перкусійний елемент, гра за допомогою клапана душника), фрагменти алеаторичного виконання, елементи інструментального театру (відчутне дихання солістів у творі) тощо.

І частина твору, як і весь концерт загалом не має чіткого структурного поділу. Композиційна логіка побудови Концерту зумовлена принципом контрастності розділів, зокрема контрастом фактурних сонорних форм, темпових видозмін, тембрових співставлень та виконавськими прийомами, які лежать в основі розділів, що дозволяє говорити про схожість із фреймовою (від англ. *frame* – рамка, каркас) логікою структурування композиції⁵. *I розділ* (А, тт. 1–28), починається в досить швидкому темпі. Фактура групи оркестру представлена остинатним акомпанементом (інтервальної побудови) без чіткої звуковисотної фіксації. Ансамбль солістів у розділі є синхронним тематичним діалогом, побудованим на паритетних взаємодоповнюючих репліках. Партії солістів, роль яких у цьому розділі є провідною, побудовані як низка рівномірних висхідних та низхідних кластерних глісандо та міхового тремоло на кластерних звучностях, що семантично та фактурно представлені як звуковий потік, котрий під кінець розділу досягає свого кульмінаційного апогею грубим *sff*.

Наступний, *II розділ* (В, тт. 29–68) є виключно оркестровим епізодом без участі партій соліс-

тів. Тематичний матеріал репрезентований в двох іпостасях: 1) «розширеною» скрипковою технікою «білого шуму» в групах скрипок та віолончелей; 2) комбінуванням «білого шуму» (в групах скрипок та альтів) із грубою грою біля кінця смичка (в партіях віолончелей та контрабасів). Графічно даний розділ відображений у вигляді сонорних ліній, та не щільних за своєю наповненістю музичних потоків. У *III Розділі* (А₁, тт. 69–124) певною мірою відбувається тематичне повернення до *I розділу* оскільки має значні композиційні схожості. Починається частина з темброво-динамічного ефекту детонації звуку в партіях баянів (тт. 70–77), котрий потім змінюється на мало-звучні та широкі сонорні комплекси, проте на відміну від розділу *A* вже фіксованої нотації (із різким *sff* в кінці кожного із співзвучь). Оркестровий супровід солістів у даному фрагменті теж подібно *I розділу* репрезентований остинатною ритмічною групою, спочатку в партіях віолончелей та контрабаса, а потім і в партіях скрипок та альтів на динамічному відтінку *sff*.

Умовна розробка *I частини* концерту, яка здебільшого ґрунтується на коротких, нестабільних, тематичних побудовах, представлена в *IV розділі* (С, тт. 125–173). Так, музичне полотно в даному фреймі складається зі швидких, енергійних пасажів, переважно без чіткої фіксації тонів, та значної кількості *glissando*. Ансамблевий діалог солістів відображений діалогом типу згоди, інтеграційного характеру взаємодії партій. Баяни в зазначеному розділі виконують широкі пасажі імпровізаційного характеру (вказаний напрям руху мелодії, однак без чіткої фіксації нот), в той час як оркестрова група складається з акомпанементу ритмічного типу та епізодично імпульсивних сонорних фігурацій без чіткої звуковисотності та *glissando* на одній або двох струнах. Завершується фрагмент масивним висхідним кластером у солістів без супроводу оркестру в 173 такті на баянному регістрі *tutti*.

V розділ (D, тт. 174–210) – кульмінація *I частини*, в якій тематичний матеріал партій солістів представлений спочатку широкими висхідними та низхідними кластерними смугами (тт. 174–184), які потім переходять в кластерні плями (тт. 185–208), грубого та різкого туше. Група оркестру протягом всього розділу виконують винятково одну, умовно найвищу ноту,

⁵ Проблеми розкриття специфіки фреймових структур, як новітнього засобу організації музичного полотна були комплексно розглянуті в дисертаційному дослідженні К. Майденберг-Тодорової (Майденберг-Тодорова, 2014).

спочатку штрихом *detache*, поступово переходячи до штриха *tremolo* з виразним *accelerando*. Таким чином, дана частина відображена значною кількістю сонорних фактурних форм, зокрема точками, лініями, потоками, плямами та смугами. Партії баянів, які темброво та фактурно значно виокремлюються від оркестру, демонструють загалом сольну функцію в частині, в той час як струнні створюють сонорний фон твору.

Останній, *VI розділ* I частини концерту (E, тт. 210–224) слугує постлюдією до I частини, оскільки максимально контрастує з іншими розділами та їх драматургією. Тематичний матеріал розділу представлений виключно двома нотами – *As* другої октави у I баяна та *A* другої октави в II баяна без супроводу оркестру в повільному темпі на динамічному відтінку *ppp*. Партія I баяна, тримаючи ноту протягом всього розділу, динамічно підсилюється за допомогою мікрохроматичних *glissando* (детонація звуку), в той час як у II баяна тон виконується прийомом *vibrato* кістю лівої руки. Завершується I частина концерту поступовим *morendo* на динамічному відтінку *pppp*.

II частина концерту, аналогічно I частині побудована з розділів, неоднорідних за структурним поділом. Розпочинається частина повільним, спокійним *вступом* (тт. 1–17) в партіях баянів та віолончелей. Партія II баяна виконує розмірені висхідні та низхідні *glissando* по клавішам без звуку, в той час як I баян створює позаінструментальний шумовий ефект – відчутне вдихання ротом і видих. Група акомпанементу у вступі відображена грою за підставкою у партії віолончелі (позаду струн *C* та *G*).

Певним продовженням композиційних принципів вступного розділу слід назвати *I розділ* (A, тт. 18–48), який також ґрунтується на використанні специфічних виконавських прийомів гри та сонорних фактурних форм. Гра солістів супроводжується шумовими ефектами, зокрема *glissando* по кнопкам без звуку та довільними рухами кісті руки по кнопкам лівого та правого півкорпуса без звуку, а також *glissando* по боринам розгорнутого міху (в 29–40 тт.). У даному розділі композиторка вводить специфічні прийоми і для струнних – гру за підставкою в поєднанні з елементами алеаторики в партіях скрипок, імпровізованими вставками *pizzicato* в партіях альтя, *glissando* в партіях віолончелей.

Тож, загалом зазначений розділ не має чіткого звуковистого позначення в партіях солістів та оркестру та побудований виключно на специфічних тембрових прийомах та шумових ефектах.

У наступному, *II розділі* (B, тт. 49–70), спостерігається розмежування двох тематичних ліній: 1) імпровізовані пасажі *staccato* в партіях скрипок та альтів та в партіях баянів на регістрі «*piccolo*»; 2) поєднання алеаторики (імпровізаційних вставок без вказівок на точну висоту звуків) та постукування по грифу та деці в партіях віолончелей та контрабасу (в 58–70 тактах). Використовуючи *staccato* в швидкому темпі при довільному виборі звуків 1–4 октави, та застосуванні баянного регістру «*piccolo*» композиторка з одного боку прагнула надати композиції специфічних тембрових якостей, а з іншого – імплементації фактурного типу сонорної музики «розсип». Завершується фреєм різким кластером у групах оркестру та солістів на динамічному відтінку *sff*. *III розділ* (C, тт. 71–102) репрезентований у двох іпостасях: 1) сонорно-шумовим ефектом «гра повітрям» в партіях баянів; 2) комбінацією різноманітних сонорних утворень (ліній, потоків та смуг) у групах оркестру.

Окремої уваги в творі заслуговує *IV розділ* II частини концерту (D, тт. 103–144), який умовно поділяється на три підрозділи. Так, в *I підрозділі* (тт. 103–112) A. Сова звертається до тональної системи (*a moll* з елементами альтерації IV та VI підвищених ступенів, та II пониженим ступенем). Партія I баяна представлена одноголосною мелодією у високому регістрі, супроводжуваною струнними, що виконують мелодичні фігурації. У *II підрозділі* (тт. 113–126) ансамбль солістів зазнає деяких змін: тематичний матеріал викладений в партії I баяна, тоді як партія II баяна слугує акомпанементом. Останній, *III підрозділ* (тт. 127–144) має риси блоку синтезуючого характеру, в якому поєднані тональна ладова організація з елементами сонорики, зокрема імплементації темброво-динамічного ефекту – детонації звуку та *vibrato* в партіях солістів, імпровізаційними вставками, *glissando*, та круговими рухами смичка по струнам у віолончелей та контрабасів як шумовий ефект в партіях оркестру.

У *V розділі* (E, тт. 145–175) композиторка вводить в оркестрове полотно значну кіль-

кість сонорних ліній, смуг та плям. Тож, фактура даного фрейма сприймається як суцільний, густий сонорний потік, в якому акустично досить важко розмежувати тематичну лінію та фонове заповнення. Завершується розділ різкими висхідними кластерами в партіях баянів, та сонорними лініями *sff* на умовно найвищій ноті в партіях оркестру. Останній, *VI розділ* (F, тт. 176–183) незважаючи на те, що має досить малий обсяг, є кульмінацією та фіналом II частини Концерту. Тематичний зміст фрейму побудований винятково з кластерної графіки в партіях баянів на регістрі «туті», та стрімких *glissando* в партіях струнних на динамічному відтінку *ff*. Композиторка не прописує звуковистості, чіткого ритму та метрики, а лише вказує напрямку руху пасажів, характер розділу *vigorously* та темповий показник $\text{♩} = 116$. Тому, даний музичний фрагмент у Концерті можна віднести до проявів квазіабсолютної алеаторики, у якій домінування мобільних чинників переважає над стабільними.

III частина концерту «Coda» має форму періоду неподільної будови. Розпочинається музичний фрагмент повільним чотирьохтактним вступом *tranquillo* в партіях струнних. Гармонічна основа партій оркестру складається виключно з одного ля мінорного квартсекстакорду із секстою, який бурдоно звучить протягом всієї частини. Складно сказати, чи планувала композиторка альянсу до композиції «Вертолітний струнний квартет» Карлгайнца Штокгаузена («Helikopter-Streichquartett», 1995 рік написання), однак можна спостерігати їх певну композиційну схожість. Так, у «Коді» струнні затримуючи кожен ноту штрихом *tremolo* поступово зменшують або підвищують висоту струни за допомогою кілків, створюючи ефект сонорного мерехтіння, шерхоту. У свою чергу партії баянів представлені малозвучними кластерами *vibrato* (з коливанням кисті лівої руки), що теж семантично слугують проявами звукового мерехтіння. Завершується концерт на зазначених прийомах гри в партіях струнних та баянів поступовим *morendo* на динамічному відтінку *ppp*.

Висновки. Отже, жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів посідає поважне місце. Будучи поширеним у чималій кількості стилевих та мовно-стилістичних напрямів, композитор-

ських техніках тощо зазначений жанр яскраво відображений і в сонориці. Творчість польської композиторки А. Сови має помітний вплив на сучасне баянно-акордеонне мистецтво. Співпрацюючи із різноманітними колективами, мисткиня наразі активно створює композиції за участі баяна, зокрема в жанрі концерту для баяна з оркестром.

«Концерт для двох баянів та струнного оркестру» А. Сови є яскравим зразком імплементації сонорної техніки композиторського письма в зазначеному жанрі. Акцентуючи увагу на сонорних фактурних формах (зокрема ліній, смуг, плям, розсипів, точок та потоків), специфічних тембрових сполученнях, а також на розширених виконавських прийомах у поєднанні із жанровими принципами концерту, композиторка також прагнула надати композиції оригінальних форм діалогічної взаємодії та ансамблевої комунікації в партіях солістів та оркестру та в партіях солістів між собою. Не менш важливою складовою Концерту для двох баянів та струнного оркестру слід назвати наявність алеаторичних принципів, які представлені зокрема імпровізаційними вставками, довільним вибором ритму, звуковистості, напрямку руху мелодії тощо.

Резюмуючи вище викладене, можна виокремити характерні риси сонорної техніки композиторського письма в «Концерті для двох баянів та струнного оркестру» А. Сови, зокрема: 1) вагому роль тембрового колориту у творенні музичного матеріалу; 2) активне використання специфічних та ударно-шумових виконавських прийомів гри, елементів інструментального театру; 3) бажання збагатити музичне полотно твору оригінальними, фактурними формами сонорної музики (точка, потік, пляма, смуга, лінія, розсип, та ін.); 4) прояви гіперболізованої експресивності та девіантності як основоположної концепції побудови твору; 5) органічне поєднання жанрових принципів концерту (зокрема ідеї змагальності та солювання у творі, а також діалогічних форм взаємодії солістів та оркестру між собою) із сонорною технікою композиторського письма, її принципами та виражальними засобами; 6) загальна технічна складність твору, яка зумовлена чималою кількістю авторських вказівок, наявністю алеаторичних фрагментів та високим рівнем виконавських вимог у концерті.

Тому, дослідження сонорної техніки композиторського письма, її віддзеркалення в жанрі концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів розкриває

нові грані зазначеного жанру та контемпорального баянно-акордеонного мистецтва загалом, що і становить **перспективу подальших наукових досліджень**.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурган І. О. Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти : дис. ... докт. філософії. : 034 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 203 с.
2. Василенко О. С. Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. № 65. Том 1. С. 62–69.
3. Жарков О.М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 9–23.
4. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
5. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поетики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2014. 18 с.
6. Нижник А. О. Український баянний концерт: тенденції розвитку жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 18 с.
7. Польська І. І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.
8. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 237 с.
9. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 569 с.
10. Тукова І. Г. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 66–77.
11. Cope D. *Techniques of the contemporary composer*. London : Cengage Learning, 1997. 250 p.
12. «DuoAccosphere». Classical accordion duo. URL: <https://www.duoaccosphere.com/en/> (дата звернення: 11.10.2024).
13. Kohoutek C. *Projektová hudební kompozice*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1969. 133 p.
14. Sowa A. *Biography and Compositions*. URL: <https://annasowa.pl/> (дата звернення: 11.10.2024).

REFERENCES:

1. Burgan I. O. (2021). *Komunikatyvni ta dialohichni osoblyvosti kontsertu dlia dvokh fortepiano z orkestrom: teoretyko-kulturolohichni aspekty* [Communicative and dialogic features of the concerto for two pianos with orchestra: theoretical and cultural aspects]. [Doctor Philosophy thesis, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. 203 p. [In Ukrainian].
2. Cope D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Cengage Learning. 250 p. [in English].
3. DuoAccosphere. (2024, October 11). Classical accordion duo. Retrieved from <https://www.duoaccosphere.com/en/> [in English].
4. Kohoutek C. (1969). *Projektová hudební kompozice* [Project music composition]. Státní pedagogické nakladatelství. 133 p. [in Czech].
5. Maidenberh-Todorova K. I. (2014). *Aleatorno-sonorystychna kompozytsiia yak interpretatyvnyi fenomen u konteksti suchasnoi muzychnoi poetyky* [Aleatory-sonoristic composition as an interpretive phenomenon in the context of modern musical poetics]. [Extended abstract of candidate's thesis]. 17.00.03. Odesa. 18 p. [in Ukrainian].
6. Malyi D. M. (2018). *Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolit* [Specificity of composer's thinking in music the last third of the XX – the beginning of the XXI century]. [Candidate's thesis]. 17.00.03. Kharkiv. 218 p. [in Ukrainian].
7. Nyzhnyk A. O. (2013). *Ukrainskyi baiannyi kontsert: tendentsii rozvytku zhanru*. [Ukrainian accordion concert: trends in the development of the genre]. [Extended abstract of candidate's thesis, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]. Lviv. 18 p. [In Ukrainian].
8. Polska I. I. (2003). *Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty* [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]. [Extended abstract of doctor's thesis]. 17.00.03. Kyiv. 35 p. [in Ukrainian].

9. Sowa A. (2024, October 11). Biography and Compositions. Retrieved from <https://annasowa.pl/> [in English].
10. Stashevskiy A. Ya. (2004). *Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovooho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka*. [Accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual embodiment of the genre-stylistic aspect in the work of Volodymyr Runchak]. [Candidate's thesis, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Kyiv. 237 p. [In Ukrainian].
11. Stashevskiy A. Ya. (2013). *Spetsyfika vyrazhalnykh zasobiv v ukrainskii muzytsi dlia baiana (ostannia chvert XX – pershe desiatyrychchia XXI st.)* [The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)]. [Doctoral thesis]. 17.00.03. Kyiv. 569 p. [in Ukrainian].
12. Tukova I. H. (2021). *Sonoryka yak tekhnika kompozytsii: dosvid krytychnoho analizu* [Sonorika as a technique of composition: experience of critical analysis]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Issue 132, pp. 66–77. [in Ukrainian].
13. Vasylenko O. S. (2023). *Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom u svitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit.* [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Current issues of humanitarian sciences]. №. 65. Volume 1, pp. 62–69. [In Ukrainian].
14. Zharkov O. M. (2021). *Tekhnika kompozytsii yak movnyi mekhanizm: vid pravyla do zvuchannia* [The technique of composition as a language mechanism: from rule to sound]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of NMAU named after P. I. Tchaikovsky]. Issue 132, pp. 9–23. [in Ukrainian].

УДК 785:[111.852:7]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-2>

Жанна ДАЮК

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Мирослав ФИЛИПЧУК

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0003-4255-5971

Вікторія ІВАНЧЕСКУЛ

магістрантка кафедри естрадної музики, факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0000-2380-777X

Бібліографічний опис статті: Даюк, Ж., Филипчук, М., Іванческул, В. (2024). Жанрова палітра інструментальної музики імпресіоністів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 12–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-2>

ЖАНРОВА ПАЛІТРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ІМПРЕСІОНІСТІВ

В статті розглядається аналіз використання інструментальної палітри, як одного з ключових елементів імпресіонізму в творчості видатних французьких композиторів-імпресіоністів. В роботі досліджуються використання різноманітних технік, котрі вони застосовували для написання творів, а також їх вплив на нові музичні композиції. Особлива увага приділяється порівнянню підходів Дебюссі, Саті та Равеля щодо використання оркестрової палітри, а також їхньому впливу на розвиток музичного імпресіонізму та сучасну класичну музику.

Мета статті – дослідження жанрових особливостей та стилістичних характеристик інструментальної музики композиторів-імпресіоністів, а також виявлення нових аспектів у розвитку цього напрямку в контексті музичної культури; стаття спрямована на аналіз музичних творів та визначення закономірностей, що вплинули на формування індивідуальних жанрових форм у рамках імпресіонізму.

Методологія: аналіз музичних текстів, жанрово-стильовий аналіз, історико-культурний підхід, аналіз наукових джерел.

Наукова новизна полягає у аналізі жанрової палітри інструментальної музики французьких композиторів-імпресіоністів, що здійснюється на основі всебічного вивчення музичних творів і наукових досліджень, що сприяє виявленню нових аспектів і закономірностей розвитку цього музичного напрямку.

Описано, жанрову палітру інструментальної музики, що вражає своєю різноманітністю та глибиною. У ній відбилися прагнення композиторів до вільного самовираження, що дозволило створювати унікальні музичні твори, які виходять за межі традиційних жанрів. В результаті доведено, що важливе місце займають жанри, які спрямовані на створення атмосферних і емоційних образів. У фортепіанній музиці імпресіоністи використовували специфічні техніки гри та педалювання, що дозволяли досягати багатошарових звукових ефектів. Оркестрові твори, такі як симфонічні поеми та сюїти, демонструють схильність композиторів до створення багатограних і яскравих звукових полотен. Розмаїття жанрів і форм у музиці імпресіоністів відображає складність і багатогранність їхнього художнього бачення, роблячи значний внесок у розвиток музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття.

Як висновок, стаття базується на аналізі творчості французьких композиторів, а також на вивченні відповідних музичних матеріалів та досліджень їхньої творчості. Результати роботи допомагають краще зрозуміти вплив імпресіонізму на розвиток музичного мистецтва та роль оркестрової палітри у формуванні музичних образів та атмосфери.

Ключові слова: імпресіонізм, жанрова палітра, французькі імпресіоністи, інструментальна музика, музична аналітика, музичний аналіз.

Zhanna DAIUK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Myroslav PHYLYPCHUK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0003-4255-5971

Victoria IVANCHESKUL

Master student of the Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0009-0000-2380-777X

To cite this article: Daiuk, Z., Phylpchuk, M., Ivancheskul, V. (2024). Zhanrova palitra instrumental'noji muzyky impresionistiv [Genre palette of instrumental music by impressionists]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 12–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-2>

GENRE PALETTE OF INSTRUMENTAL MUSIC BY IMPRESSIONISTS

The article analyzes the use of the instrumental palette as one of the key elements of impressionism in the works of prominent French impressionist composers. The paper explores the use of various techniques that they applied to compose works, as well as their influence on new musical compositions. Particular attention is paid to comparing the approaches of Debussy, Satie and Ravel to the use of the orchestral palette, as well as their influence on the development of musical impressionism and modern classical music.

The aim of the article is to explore the genre-specific features and stylistic characteristics of the instrumental music of impressionist composers, as well as to identify new aspects in the development of this direction within the context of musical culture. The article focuses on analyzing musical works and determining the patterns that influenced the formation of individual genre forms within impressionism.

Methodology: analysis of musical texts, genre and stylistic analysis, historical and cultural approach, analysis of scientific sources.

The scientific novelty lies in the analysis of the genre palette of instrumental music by French composers-impressionists, which is based on a comprehensive study of musical works and scientific research, contributing to the identification of new aspects and patterns in the development of this musical direction.

The article provides an overview of the diverse and multifaceted landscape of instrumental music, showcasing its remarkable breadth and intricacy. This reflects the composers' aspirations for free expression, which permitted them to create distinctive musical compositions that transcend the conventional genres. It can thus be demonstrated that genres designed to evoke atmospheres and emotions occupy a significant position within this musical landscape. In piano music, the Impressionists employed specific playing and pedalling techniques that enabled them to attain multi-layered sound effects. The composers' inclination towards the creation of multifaceted and vivid soundscapes is exemplified in their orchestral works, including symphonic poems and suites. The diversity of genres and forms observed in the music of the Impressionists reflects the complexity and versatility of their artistic vision, and constitutes a significant contribution to the development of musical art in the late 19th and early 20th centuries.

In conclusion, the article is based on an analysis of the works of French composers, as well as on the study of relevant musical materials and research on their work. The results of the work help to better understand the influence of impressionism on the development of musical art and the role of the orchestral palette in the formation of musical images and atmospheres.

Key words: *impressionism, genre palette, French impressionists, instrumental music, music analytics, music analysis.*

Постановка проблеми. Імпресіонізм у музиці – це естетичний напрям, що виник у другій половині ХІХ століття, який характеризується намаганням втілити в музиці образи та настрої, аналогічні тим, які викликає враження, породжені світлом і кольором у картині імпресіоністів. Інструментальна музика цього

стилю, як і в образотворчому мистецтві, використовує палітру звуків для створення атмосфери, настрою та образів у слухача. У своїй роботі ми ставимо за мету дослідити використання оркестрової палітри у творчості видатних представників імпресіонізму. Ми будемо виявляти характерні особливості їхнього вико-

ристання звуків та інструментальних комбінацій для досягнення ефекту світлового малюнка у музиці. Також спробуємо з'ясувати, які засоби вони використовували для створення музичних образів та атмосфери, а також як це відображалося на їхній стильовій та естетичній концепції. Ця стаття допоможе краще зрозуміти роль інструментальної палітри у музиці імпресіонізму, а також відкрити нові аспекти творчості французьких композиторів, які вплинули на розвиток музичного мистецтва ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання формування та розвитку різноманітності інструментальної імпресіоністичної музики є ключовими у науковому доробку дослідників, серед яких такі музикознавці: А. Шефер, Ф. Ле Ру, Н. Лебрехт, Ж-Ш. Франц, Р. Барте, Ж. Барра, В. Гізекінг, А. Рубінштейн, П. Булез, С. Реттель, Ролан Барт, Мішель Фуко, зокрема вітчизняні науковці, такі як Л. Колодуб, І. Карабиць, О. Шевченко, В. Жаркова, Н. Рябуха, Я. Горбаль, Л. Дем'яненко, А. Ареф'єва, Р. Жарковський, А. Поліщук та ін.

Мета статті – дослідити та проаналізувати особливості інструментальної музики французьких композиторів-імпресіоністів, визначити спільні та відмінні риси їх інструментального стилю, а також розкрити новаторські прийоми та засоби виразності, які використовували композитори, продемонструвавши вплив імпресіонізму на розвиток інструментальної музики ХХ століття, розглянувши особливості інструментування, гармонії, мелодики, ритму та фактури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Імпресіонізм у музиці – це стиль, який розвинувся наприкінці 19-го та на початку 20-го століття, паралельно й у живописі. Він є відгуком на епоху значних соціокультурних змін у Європі, таких як індустріалізація, технологічний прогрес, урбанізація та нові філософські погляди.

Імпресіоністична музика була спробою передати враження від природи, настрою та емоції через звукові кольори та текстури, схожі на ті, що використовувались митцями у живописі. Композитори імпресіонізму, такі як Клод Дебюссі, Моріс Равель, Ерік Саті та ін., відмовилися від традиційних форм і стали експериментувати з гармонією, мелодією та ритмом.

Цей стиль відзначався використанням акордів септими, дев'яти та навіть одинадцяти звуків, що створювало багатогранні та невизначені гармонічні кольори. Мелодії були часто фрагментарними та змінювалися в ході твору, створюючи враження невизначеності та руху.

Оркестрові та фортепіанні засоби розширилися, а техніка виконання включала в себе використання педалі, щоб створити звукові ефекти. Ритмічна структура також зазнала змін, з емпізою на рух та текучість.

Імпресіоністична музика відображала новий погляд на світ, де більше уваги приділялося внутрішнім переживанням, відчуттям та емоціям, ніж зовнішнім подіям чи об'єктивній реальності. Вона стала важливим кроком у розвитку сучасного музичного мистецтва та відкрила нові шляхи виразності для майбутніх поколінь композиторів.

Погоджуючись із підходом сучасної музикознавства до розуміння художніх явищ у контексті історико-культурного розвитку, вважаємо перспективним дослідження стильового напрямку імпресіонізму в різноманітних жанрах інструментальної музики, де цей стиль проявився особливо насичено. Жанрова палітра представляє собою складний процес, який має різні складові, кожна з яких впливає на розвиток жанру як окремої частини, так і в цілому. Ось деякі з найпоширеніших жанрів і форм, які використовували імпресіоністи:

Прелюдії – це короткі музичні твори, які часто мають ескізний характер і відзначаються вільною формою. Основна їхня особливість полягає у передачі конкретного настрою або образу за допомогою музичних засобів. Вони часто служать вступом до інших музичних творів або використовуються як самостійні мініатюрні композиції. По суті, прелюдії відображають хвилюючі емоції або ідеї композитора, але не завжди мають чітко визначену структуру або форму. Їхня гнучкість дозволяє композиторам експериментувати з музичним матеріалом та передати різноманітні музичні образи. Наприклад, «Воскресіння» Прелюдія для оркестру ор. 4 Альберта Русселя – твір відомий своїм яскравим оркеструванням та драматичною експресією. Прелюдія ґрунтується на одній темі, яка розвивається протягом твору. Тема представлена у вступі на струнних, а потім розробляється та варіюється протягом всієї прелюдії.

Оркестровка багата та колористична, з використанням широкого спектру інструментів для створення драматичного ефекту.

Ноктюрни – це музичні твори, які намагаються передати атмосферу нічної природи. Вони часто характеризуються мрійливим і ліричним настроєм, сприймаючи особливу атмосферу та настрої, що панують у нічний час. Ці композиції можуть відображати спокій, таємничість або романтичні почуття, пов'язані з нічною порою. Вони часто створюються для фортепіано або інших інструментів, іноді в оркестровому аранжуванні. Ноктюрни завжди намагаються захопити слухача і перенести його в особливий світ нічного часу через музику. «Ноктюрни» Клода Дебюссі, написані для оркестру в 1900 році, – це не просто музичний твір, а справжня подорож у світ нічних образів, де звуки та емоції переплітаються, створюючи атмосферу мрійливості, таємничості та глибинних роздумів. (Рябуха Н., 2019, ст. 224)

Етюди – це музичні композиції, які призначені для розвитку технічних або виразних навичок у виконавця на інструменті. Ці твори часто створюються для покращення майстерності гри та подолання труднощів, які можуть виникнути під час виконання складних музичних партій. Етюди можуть містити широкий спектр технічних вправ, таких як швидкі та складні пасажі, акордові прогресії, розвиток легато або стаккато та інші техніки. Крім технічних аспектів, етюди також можуть висвітлювати виразні аспекти гри, такі як динаміка, фразування та виразність. Вони є важливою складовою частиною навчального процесу музикантів та допомагають їм розвивати свої навички гри на інструменті. Поль Таффанель «24 етюди для флейти» – це збірка є класичним репертуаром для флейтистів. Етюди композитора демонструють аспекти, що відображають імпресіоністичні елементи тембру та звукової колористики, що сприяло розвитку виконавської техніки і виразності.

Сюїти – це колекції музичних номерів або ескізів, які зазвичай об'єднуються в одну композиційну структуру за певною тематичною або стилізованою єдністю. Ці твори можуть включати різноманітні музичні епізоди або мініатюри, які можуть бути поєднані за загальною ідеєю або концепцією. Ця форма дозволяє композиторам створити різноманітну та цікаву музичну архітектуру, яка виражає різноманітні емоції

та ідеї. Альбер Руссель, французький композитор, відомий своїм унікальним стилем, який поєднує елементи імпресіонізму з класичними музичними формами. Його «Сюїта у фа» (Suite en fa op. 33) показує нам поєднання різноманітних форм та стилістичних елементів французької барокової музики, такі як танцювальні ритми та орнаментовані мелодії. Використання модальних і хроматичних гармоній створює відчуття новизни і звукової багатогранності, додаючи глибини і колориту до традиційних форм. У сюїті він інтегрує складні ритмічні структури, які додають динаміки і руху до музики. Це можуть бути такі традиційні форми, як алеманда, куранта, сарабанда або жига, але з сучасною гармонійною та ритмічною обробкою. Незважаючи на формальність барокових форм, Руссель приносить в сюїту глибоку емоційну виразність, що досягається через використання багатих гармоній, динамічних контрастів і нюансів у темпах та артикуляції. Композитор поєднує історичні музичні форми з сучасними гармонійними та ритмічними техніками.

Фантазії – це вільні, імпровізаційні твори, які дозволяють композиторам виразити свою фантазію та емоції без жорстких формальних обмежень. У цих творах композитори мають велику свободу у виборі музичних ідей та розвитку музичних тем. Композитор Пол Дюка створив «Фантазію для фортепіано і оркестру» (Fantaisie pour piano et orchestre). Як і багато інших творів композитора, ця фантазія поєднує в собі блискучу оркестровку і багатство гармоній, що робить її прикладом імпресіоністичного підходу до композиції. Дюка відомий своїм майстерним використанням оркестрової музики, що створює багаті і яскраві звукові пейзажі. У «Фантазії» він використовує різноманітні інструментальні кольори, щоб підкреслити емоційні і драматичні моменти твору. Він використовує модальні зміни, хроматизми і нетрадиційні гармонічні послідовності, що надають музиці колориту і глибини. Гармонії часто мають плавний і текучий характер, створюючи відчуття постійного руху і зміни. (А. Поліщук, 2017, ст. 626)

Опери – хоч імпресіонізм мав значний вплив на музику наприкінці XIX століття та на початку XX століття, він не відіграв такої ж визначальної ролі в оперному жанрі, як в інструменталь-

ній музиці. Складність поєднання імпресіоністичних принципів з оперною формою: опера традиційно ґрунтується на чіткому сюжеті, драматичному розвитку та вокальних партіях, проте імпресіонізм же з його акцентом на атмосферу, мінливі враження та невизначеність, важко поєднати з цими елементами. Деякі композитори, наприклад, Клод Дебюссі («Пеллеас і Мелізанда») та Моріс Равель («Дитя та чари»), експериментували з імпресіоністичними ідеями в своїх оперних творах. «Пеллеас і Мелізанда» Клода Дебюссі: вражає ліричною атмосферою, витонченою оркестровкою та використанням нетрадиційних гармоній, натомість «Дитя та чари» Моріса Равеля: відрізняється казковою атмосферою, використанням фольклорних мотивів та барвистою оркестровкою. (Р. Жарковський, 2017, ст. 364) «Лулу» Альбана Берга: написана в експресіоністському стилі, також містить деякі імпресіоністичні елементи, а саме використання невизначених гармоній та акцент на атмосфері. Важливо зазначити, що вплив імпресіонізму на оперу був опосередкованим. Композитори наступних поколінь, такі як Олів'є Мессіан та Жорж Бенжамен, використовували деякі імпресіоністичні техніки в своїх оперних творах, але не обмежувалися суворими рамками цього стилю. Опері, які можна частково віднести до імпресіонізму, часто поєднують його з іншими стилями, такими як символізм та експресіонізм. (В.Жаркова, 2021, ст. 32)

Романси – музичні твори, що відображають естетику імпресіонізму в жанрі вокальної музики. Вони відрізняються особливою увагою до передачі настрою, емоцій та образів через музику та текст. Основні риси романсів імпресіоністів включають ліричний настрій, використання колористики, експерименти зі звуком, фокус на емоціях та образах. Деякі з найвідоміших романсів імпресіоністів включають твори Клода Дебюссі, Моріса Равеля та Еріка Саті. «Cinq Mélodies populaires grecques» («П'ять грецьких народних мелодій») – це цикл із п'яти пісень для голосу та фортепіано, написаний французьким композитором-імпресіоністом Морісом Равелем. Композитор черпав натхнення з грецької народної музики. Також варто і згадати «Trois Ballades de François Villon» («Три балади Франсуа Війона») – це цикл із трьох пісень для голосу та фортепіано,

написаний Дебюссі. Цикл відомий своєю атмосферою, емоційною глибиною та майстерним використанням вільної ритміки та невизначених гармоній для створення більш загадкової та емоційної подачі текстів Війона. «Нічний джаз» Альбера Русселя, написаний для голосу та фортепіано – цікавий та багатогранний твір, який демонструє вплив різних музичних стилів та течій початку ХХ століття, зокрема спостерігається вплив скрипкової сонати Моріса Равеля та балету «Створення світу» Даріуса Мійо. Музика «Нічного джазу» яскрава та емоційна. Вона використовує синкоповані ритми, хроматичні гармонії та джазові ідіоми для створення атмосфери нічного міста. Композитор вдало поєднує елементи джазу, імпресіонізму та традиційної французької музики.

Рапсодії – музичні твори, які відображають естетику імпресіонізму в жанрі оркестрової музики. Вони відрізняються від романсів своєю більшою масштабністю та розмаїттям інструментального складу, що дозволяє композиторам виразити свою фантазію та емоції в більш широкому контексті. Основні риси рапсодій імпресіоністів включають: експресивність та емоційна насиченість, використовуються різні гармонічні прийоми та колористичні ефекти, щоб створити барвисті й насичені звучання, характерні для імпресіонізму, експерименти зі звуком та оркестровкою включають незвичайні звукові ефекти, новаторські ідеї щодо оркестровки та експерименти з різними фактурними рішеннями, також відтворення природних образів, себто рапсодії часто створюють музичні образи, які відтворюють природні явища або абстрактні концепції, такі як світло, кольори, рух води тощо. Одна з найвідоміших є «Іспанська рапсодія» Моріса Равеля. Твір славиться власною культурою виразових елементів, тенденція до відтворення тонких варіацій настроїв та здатність створювати більш детальні пейзажні образи. У «рапсодії» виявилася здатність композитора до втілення симфонічних та театральних елементів у танці, що стало передвісником його подальших творчих зусиль у галузі танцювальної музики – таких як «Вальс», «Болеро», балети.

Балети – представляють собою унікальні твори, які поєднують музику, хореографію та сценографію для створення вражаючих вистав. Ці балети стали важливою частиною

імпресіоністичного мистецтва, в яких специфіка музичного виразу доповнювалася візуальними елементами для створення унікального атмосферного світу. відомий балет імпресіоністичного періоду – це «Дафні і Хлоя» Моріса Равеля. Балети імпресіоністів відкривали нові можливості для поєднання музики, танцю та візуального мистецтва, що відображало дух епохи та сприяло розвитку інноваційних підходів у мистецтві. (В.Жаркова, 2021, ст. 18)

Симфонічні поеми – один з найхарактерніших жанрів імпресіоністичної музики. Ці твори відзначаються не лише масштабністю і величезним оркестром, але й глибоким програмним змістом. Композитори створювали симфонічні поеми, щоб розповісти історії або передати конкретні образи, здійснюючи це за допомогою музичних засобів. Прикладом може слугувати «Море» Клода Дебюссі, яке зображує різні аспекти морського пейзажу з використанням нюансованого оркестрового звучання. Звуки хвиль, мелодії вітру, шелест пальм – усе це створює образи рухливого та живого морського узбережжя. Дебюссі використовує багатство оркестрового звучання, різні темпи та ритми, щоб передати весь спектр вражень, які викликає море. Альбер Руссель та його «Pour une fête de printemps» – це яскрава та барвиста симфонічна поема, сповнена оптимізму та радості. Руссель використовує в цьому творі багату оркестровку, експресивні мелодії та динамічні ритми, щоб створити картину пробудження природи та тріумфу весни. Композитор передає в цій поемі елементи імпресіонізму та неокласицизму, створюючи свій власний унікальний стиль.

Сюїти для оркестру – представляли собою колекції коротких музичних номерів, які можуть бути різноманітні за тематикою та стилем. Ці твори часто склалися з невеликих ескізів або мініатюр, які кожен по-своєму відтворювали конкретну атмосферу чи настрій. Вони вражали своєю колоритністю, яка часто передавалася за допомогою багаточислової гармонії, тонких тембральних комбінацій та мелодійних ліній. Наприклад «Післяполудневий відпочинок фавна» (Prélude à l'après-midi d'un faune) – це симфонічна поема французького композитора Клода Дебюссі. Композитор відходить від традиційної гармонії, використо-

вуючи невизначені гармонії та хроматизми, щоб створити атмосферу таємничості. Застосовуються широкі спектри оркестрової кольористики, щоб зобразити різні елементи твору, від ніжного флейтового соло до потужних tutti оркестру. Використовується вільна ритміка, яка постійно змінюється, щоб підкреслити мінливість настрою та атмосферу твору. Сюїта продемонструвала нові можливості оркестрової музики та відкрила шлях для подальших експериментів з імпресіонізмом та іншими музичними стилями. (А.Ареф'єва, 2022, ст. 11)

Висновки. Імпресіонізм, що виник наприкінці ХІХ століття, став одним із найвизначніших напрямків у музиці ХХ століття. Він суттєво вплинув на розвиток музичної мови, розширивши межі виразності та збагативши її новими звуковими образами. Жанрова палітра творів імпресіоністів вирізнялась неабиякою різноманітністю, охоплюючи як традиційні, так і нові жанри.

Традиційні жанри, які імпресіоністи використовували та переосмислювали, включають: прелюдія, етюд, ноктюрн, опера і т.д.

Окрім традиційних жанрів, імпресіоністи також використовували та розвивали нові жанри, такі як: прелюдії-картини: цей жанр поєднував у собі елементи прелюдії та звукової картини, створюючи короткі музичні твори, що описують певні образи або сюжети. Імпресіоністичні прелюдії-картини часто вирізняються програмністю, використанням імпресіоністичних гармоній та тембрових ефектів; імпровізації: імпресіоністи часто використовували імпровізацію як спосіб дослідження нових музичних ідей та створення спонтанних та емоційних творів. Імпресіоністичні імпровізації часто характеризуються свободою форми, використанням хроматизмів та імпресіоністичних гармоній.

Загалом, жанрова палітра інструментальної музики імпресіоністів характеризувалась:

- широким спектром жанрів, як традиційних, так і нових.
- прагненням до створення атмосфери та настрою за допомогою музичних засобів.
- використанням тембру, динаміки та оркестрових ефектів для створення нових звукових образів.
- емоційною виразністю та спонтанністю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Жаркова В. Б. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 130. С. 24–51.
2. Рябуха Н. О. Специфіка звукообразного мислення К. Дебюссі: онто-сонологічний підхід. *Культура України*. 2019. Серія: Мистецтвознавство. № 63. С. 217–228.
3. Дем'яненко, Л. Імпресіонізм у музиці і літературі (Михайло Коцюбинський і Клод Дебюссі). *Слово і Час*. 2011. № 1. С. 78–84.
4. Горбаль Я. М. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. № 20. С. 201–211.
5. Ареф'єва А. Ю. Полістилістика французького музичного імпресіонізму. Наукове фахове видання: *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 36. С. 10–14.
6. Жарковський Р. А. Імпресіоністські риси струнного інструменталізму у квартетній творчості К. Дебюссі та М. Равеля. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум*. 2017. № 41. С. 357–369.
7. Поліщук А. В. Імпресіонізм в музичному просторі культури: дискус поняття. *Молодий вчений*. 2017. № 11(51). С. 625–628.

REFERENCES:

1. Zharkova V. B. (2021) Muzyka Kloda Debjussi i Morisa Ravelja: suchasnyj pohljad na problemu styljovoji identyfikaciji. [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification]. *Naukovyj visnyk Nacional'noji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P. I. Chajkovskogho*, vol. 130, pp. 24–51.
2. Rjabukha N. O. (2019) Specyfika zvukoobraznogho myslennja K. Debjussi: onto-sonologichnyj pidkhyd. [Specificity of K. Debussy's sound-image thinking: an onto-sonological approach]. *Kuljtura Ukrainy*, vol. 63, pp. 217–228.
3. Dem'janenko, L. (2011) Impresionizm u muzyци i literaturi (Mykhajlo Kocjubyns'kyj i Klod Debjussi). [Impressionism in music and literature (Mykhailo Kotsyubynsky and Claude Debussy)]. *Slovo i Chas*, vol. 1, pp. 78–84.
4. Ghorbalj Ja. M. (2021) Kamerno-instrumentaljna muzyka francuzjkykh kompozytoriv pershoji polovyny XX stolittja. [Chamber and instrumental music of French composers of the first half of the 20th century]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*, vol. 20, pp. 201–211.
5. Aref'jeva A. Ju. (2022) Polistylistyka francuzjkogho muzychnogho impresionizmu. [Polystylistics of French musical impressionism. Scientific specialist edition: Actual problems of philosophy and sociology]. *Naukove fakhove vydannja: Aktualjni problemy filosofiji ta sociologiji*, vol. 36, pp. 10–14.
6. Zharkovs'kyj R. A. (2017) Impresionistsjki rysy strunnogho instrumentalizmu u kvartetnij tvorchosti K. Debjussi ta M. Ravelja. [The impressionistics features of string instrumentalism in quartet creativity of K. Debussy and M. Ravel]. *Naukovi zbirky LNMA im. M. V. Lysenka: Muzykoznavchyj universum*, vol. 41, pp. 357–369.
7. Polishhuk A. V. (2017) Impresionizm v muzychnomu prostori kuljturny: dyskus ponjattja. [Impressionism in the musical space of culture: a discussion of the concept]. *Molodyj vchenyj*, vol. 11(51), pp. 625–628.

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-3>

Ганна ДЖУЛАЙ

кандидат філософських наук, Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0003-4928-0261

Бібліографічний опис статті: Джулай, Г. (2024). Жанрово-стильові та духовно-сміслові аспекти вокального циклу Б. Бріттена «Сім сонетів Мікеланджело». *Fine Art and Culture Studies*, 5, 19–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-3>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ДУХОВНО-СМІСЛОВІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Б. БРІТТЕНА «СІМ СОНЕТІВ МІКЕЛАНДЖЕЛО»

У дослідженні узагальнено поетико-інтонаційну та жанрово-стильову специфіку вокального циклу Б. Бріттена «Сім сонетів Мікеланджело» в контексті традицій «англійського музичного відродження».

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена в річці жанрово-стильових настанов англійської музики першої половини ХХ століття.

Методологія роботи має комплексний характер і базується на поєднанні засад історико-типологічного, міждисциплінарного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження.

Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки новаційність підходу Б. Бріттена у відтворенні образно-сміслових констант поезії Мікеланджело, але й його вписаність у жанрово-стильові нормативи англійського музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Висновки. Цикл Б. Бріттена «Сім сонетів Мікеланджело», створений у 1940 році, є одним з видатних зразків цього жанру не тільки в творчості композитора, але й у камерно-вокальній музиці ХХ століття в цілому. Звернення до поезії Мікеланджело виявляє не тільки інтерес автора до ренесансної поезії, але й до «вічних» тем, що підіймаються в циклі. Серед таких прагнення до «Прекрасного», «Гармонії», «Досконалості», що доповнюються темами «Дружби» та духовного розуміння сутності «Краси». Інтонаційна мова даного вокального циклу Б. Бріттена формувалася на перетині, з одного боку, традицій італійського *bel canto*, з іншого – під впливом стильових настанов творчості К. Дебюссі та М. Равеля. Разом з тим, стримано-піднесений емоційний тонус твору Б. Бріттена, що сходить до неоплатонічної ренесансної поезії Мікеланджело, виявляє також неокласичні риси його стилю, позначені перш за все, в граничній простоті музичного вираження та в апелюванні до тональних принципів мислення, що обумовлено не тільки естетичними настановами творчості Б. Бріттена, але й стильовими перевагами англійської музичної культури першої половини ХХ століття.

Ключові слова: вокальний цикл, вокальна творчість Б. Бріттена, англійська музична культура, жанр, стиль, неокласицизм, сонети Мікеланджело.

Anna DZHULAY

Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo Str., Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0003-49280261

To cite this article: Dzhulay, A. (2024). Zhanrovo-styl'ovi ta dukhovno-smislovi aspekty vokal'noho tsyklu B. Brittena «Sim sonetiv Mikelandzhelo» [Genre-style and spiritual-meaning aspects of B. Britten's vocal cycle "Seven sonnets of Michelangelo"]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 19–24, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-3>

GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-MEANING ASPECTS OF B. BRITTEN'S VOCAL CYCLE «SEVEN SONNETS OF MICHELANGELO»

The research summarizes the poetic-intonational and genre-stylistic specifics of B.'s vocal cycle. Britten's «Michelangelo's Seven Sonnets» in the context of the traditions of the «English musical revival».

The purpose of the work is to reveal the poetic and intonation uniqueness of the cycle «Michelangelo's Seven Sonnets» by B. Britten in the stream of genre and style guidelines of English music of the first half of the 20th century.

The methodology of the work has a complex nature and is based on a combination of the principles of historical-typological, interdisciplinary, hermeneutic and genre-stylistic research methods.

The scientific novelty of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the innovativeness of B's approach. Britten in the reproduction of figurative and semantic constants of Michelangelo's poetry, but also his inclusion in the genre and style norms of the English musical art of the first half of the 20th century.

Conclusions. Cycle B. Britten's «Michelangelo's Seven Sonnets», created in 1940, is one of the outstanding examples of this genre not only in the composer's work, but also in chamber and vocal music of the 20th century as a whole. Turning to the poetry of Michelangelo reveals not only the author's interest in Renaissance poetry, but also in the «eternal» themes raised in the cycle. Among such aspirations are «Beautiful», «Harmony», «Perfection», complemented by the themes of «Friendship» and spiritual understanding of the essence of «Beauty». The intonation language of this vocal cycle B. Britten was formed at the intersection, on the one hand, of the traditions of Italian bel canto, and on the other hand, under the influence of the stylistic guidelines of the work of K. Debussy and M. Ravel. At the same time, the restrained and sublime emotional tone of the work of B. Britten, who went back to the Neoplatonic Renaissance poetry of Michelangelo, also reveals the neoclassical features of his style, marked above all in the extreme simplicity of musical expression and in the appeal to tonal principles of thinking, which is determined not only by the aesthetic guidelines of B. Britten, but also the stylistic preferences of the English musical culture of the first half of the 20th century.

Key words: vocal cycle, vocal creativity of B. Britten, English musical culture, genre, style, neoclassicism, Michelangelo's sonnets.

Актуальність теми. Творчість Б. Бріттена належить до числа найзначніших явищ європейської музичної культури ХХ століття. Видатний англійський композитор, диригент, громадський діяч, музикант-просвітник всією своєю творчістю сприяв виходу англійської музичної культури на рівень однієї з провідних серед континентальних країн. Його творчість охоплює практично всі відомі у ХХ столітті музичні жанри, в тому числі й вокальний цикл. «Сім сонетів Мікеланджело» є одним з видатних зразків в цій сфері. Затребуваний у сучасній камерно-вокальній практиці, він і нині потребує, як і вся творчість Б. Бріттена, фундаментальних узагальнень музикознавчого та мистецтвознавчого порядку, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному музикознавстві бібліографія, присвячена життю та творчості композитора, не є численною. Вона представлена рядом статей в учбових посібниках та періодичних виданнях. Останні десятиліття відзначені появою публікацій, присвячених творчості класика англійської музики. Серед таких виділяємо дисертацію та супутні статті українських музикознавців Я. Снітко (2017; 2018), В. Криштофович (2014), І. Ягодзинської (2012), звернені до камерно-інструментальної музики композитора та поезики його музичного театру. Вокальні цикли Б. Бріттена складають предмет аналітичних узагальнень в одному з підрозділів дисертації Л. Горелік (2006). Більш детальна інформація про творчість композитора представлена в фундаментальних англомовних монографіях J. Bridcut (2012), С. Humphrey (1993), G. John-

son (2017), М. Kennedy (1993), D. Mitchell, Н. Keller (1972), N. Powell (2013), R. Stewart (2002), White Eric Walter (1970), де підсумовано інформацію щодо інтонаційних, жанрово-стильових аспектів творчості видатного англійського композитора. Проте багатогранність та духовно-сміслова глибина творчості Б. Бріттена, зокрема його вокальних циклів і, перш за все, «Семи сонетів Мікеланджело», що виявляє оригінальний перетин традицій англійської музики ХХ століття та італійської ренесансної поезії Мікеланджело і нині потребує узагальнень музикознавчого та культурологічного порядку.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена в річищі жанрово-стильових настанов англійської музики першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Специфіка буття камерно-вокальної традиції в європейській музично-історичній практиці різних епох невіддільна від універсальних за своєю сутністю феноменів циклу і циклічності, що охоплюють найрізноманітніші сфери людського буття. Етимологія слова «цикл» сходить до грецького «κυκλος», що буквально означає «коло». В риторичній традиції дане поняття співвідноситься з сутністю сакрального світу та Богом, що й визначає його смислово багатогранність [див. про це детальніше: Горелік, 2006].

Камерний вокальний цикл як дітище романтизму реалізувався на ґрунті музично-поетичного синтезу, репрезентуючи при цьому дещо інший тип циклізації, суттєво відмінний від

сформованих на тлі традицій віденського музичного класицизму форм та жанрів. На думку Л. Горелік, «вокальний цикл не запрограмований на конкретне число розділів, оскільки визначальною якістю жанру стає наявність “над-ідеї”, концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин (“зчеплених думок”). Кожна з пісень циклу, що відображає якість “одномоментне” почуття-образ, в межах циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про *життєвий шлях людини* в буттєво-сутнісному і побутово-життєвому проявах. Сказане узгоджується і зі згадуваною вище семантикою слова “цикл”, що етимологічно співвідноситься з “колом” як уособленням “Бога”, “Космосу” та втілює “Життя Серця, Духу, Душі”, найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» (Горелік, 2020, с. 11–12).

Позначені типологічні та духовно-змістовні риси камерно-вокального циклу вельми показові й для творчості Б. Бріттена. Композитор звертався до цього жанру протягом всієї своєї творчої біографії, створивши більш двадцяти вокальних циклів, що хронологічно охоплюють період від 30-х років ХХ століття до середини 70-х (див. про це докладніше: Johnson, 2017).

Творчий шлях Б. Бріттена в цілому свідчить про органічність в ньому взаємодії масштабних та камерних жанрових форм, що завжди взаємно збагачували один одного. Об’єднує їх очевидна духовно-етична спрямованість творчості композитора, прагнення до досягнення високого естетичного ідеалу та втілення Краси в її широкому розумінні. Цей «вектор» діяльності композитора визначає також лірико-поетичний та етичний зміст його камерно-вокального спадку, зокрема й циклу «Сім сонетів Мікеланджело».

Діапазон текстів, до яких звертається композитор в своїх вокальних циклах, величезний. Він простягається від середньовічних анонімних пісень та фольклорних пісеньок-загадок до сучасної йому драматургії та поезії. Географія його творів охоплює, крім Англії, Францію, Німеччину, Китай та ін. Відповідно, стильова специфіка цих творів також гранично різноманітна. Тут присутня й середньовічна

«лінія» (анонімні тексти XV століття, тексти китайських поетів), поезія епохи західноєвропейського Відродження, репрезентована творчістю В. Шекспіра, Дж. Донна, Б. Джонсона, Мікеланджело. Класичний напрям у камерно-вокальній спадщині композитора репрезентований поезією О. Пушкіна, в той час як романтична як найчисленніша представлена іменами У. Блейка, А. Теннісона, Дж. Кітса, П. Б. Шеллі, Р. Бьорнса, С. Кольріджа, Ф. Гельдерліна та ін. Звертається Б. Бріттен також і до спадку поетів-символістів, чия творчість мала дуже серйозний вплив на світовідчуття композитора.

Для музичної стилістики вокальних циклів Б. Бріттена характерна органічна асиміляція моделей різних жанрів та епох, що часом утворюють «стилістичний контрапункт» до поетичного тексту. Саме в даній жанровій сфері простежується показове не тільки для творчості композитора, але й для всього «англійського музичного відродження» тяжіння до неокласичного спрямування музичної творчості.

При всій стильовій, географічній різноманітності поетичних текстів, які цікавили композитора, всі вони так чи інакше тяжіють до загальної тематики морально-етичного порядку, актуальної не тільки для творчості Б. Бріттена, але й для багатьох інших митців ХХ століття. Це акцентування питань про духовність особистості, трагедію буття, світовідчуття героя, спроби набуття втраченої рівноваги або духовно-релігійного осмислення процесів, що відбуваються у світі. Підсумовування аналітичних узагальнень щодо поетичних текстів творів Б. Бріттена його камерно-вокальних циклів з їх різноманітною тематикою наводить на думку про існування в них константних тем-образів. Серед таких перш за все виділяються антитези «Художник – Суспільство», «Реальне – Ілюзорне», «Ніч – Сон», що генетично сходять ще до романтичної доби та її мистецького надбання, хоча й переосмисленого в культурно-художніх реаліях ХХ століття. Окреме місце у камерно-вокальній спадщині Б. Бріттена займають також такі теми, як «Божественне», «Дитинство», яким він приділяв увагу протягом всього свого життя.

У наведених образних опозиціях, що окреслюють семантику камерно-вокальної спадщини Б. Бріттена, найбільший інтерес викликають теми «Художника» та «Божественного

початку», що, на наш погляд, безпосередньо пов'язані з поетикою його вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» (див.: *Seven Sonnets*, 2024). З поняттям «Художник» у творах Б. Бріттена узагальнено цілу групу образів героїв, наділених особливим сприйняттям світу. На роль фігури Художника у вокальній спадщині композитора перш за все може претендувати герой циклу на тексти Мікеланджело, що є творцем, який прагне до досягнення Прекрасного: «З прекрасним жадає злитися дух мій» (Сонет XVI). В інших «Сонетах» на слова Дж. Донна – це герой, що осмислює гріховність світу, в якому він живе. Це також і Музикант з «Китайських пісень» зі своєю старою лютнею та ін.

Всі ці фігури поєднані особливою глибиною світобачення, співвідносно з провидінням, що безпосередньо стикається з темою «Божественного початку». В різних творах композитора вона включає в себе і образ християнського Бога, і різноманітні язичницькі вірування, і пантеїстичні ідеї. Водночас, з темою Божественного пов'язані й *мотиви краси*, що досягають красу природи, красу людського духу та розуму. Зазначимо, поєднання цих тем складає образно-семантичну основу циклу «Сім сонетів Мікеланджело» як і всієї італійської ренесансної культури в цілому.

Глибина досягнення зазначених образних сфер в згаданому циклі Б. Бріттена також пов'язана з його літературним першоджерелом та специфікою світосприйняття великого Майстра італійського Відродження. Значну частину творів Мікеланджело складає любовна лірика. Тут він стикається з найкращими традиціями італійської літератури епохи Відродження. Поетові є близькими й платонічні мотиви лірики послідовників Петрарки, і в той же час ідейна насиченість та філософська поглибленість зближує його з Данте, котрий був кумиром художника. Сонети Мікеланджело – це не тільки його особисті почуття і думки, але й відгуки флорентійського гуманізму, що власне й був колискою італійської ренесансної культури.

Відомо, що на світогляд Мікеланджело мала суттєвий вплив філософія неоплатоніків: до ідей їх гуртка він був досить близьким ще у роки молодості, коли навчався в школі скульпторів у Садах Медичі (1490–1492). До того ж часу відноситься його спілкування з поетом

Анджело Поліціано, філософами Марсіліо Фічіно і Піко дела Мірандола. Згідно з їх думкою, саме сонету належить пріоритет серед інших поетичних форм, позаяк його композиція потребує не менш суворої дисципліни, ніж праця скульптора. Саме під керівництвом Анджело Поліціано юний Мікеланджело намагався збагнути складну майстерність створення сонету.

Проте найкращі поетичні творіння Мікеланджело з'явилися вже значно пізніше, тобто у роки його зрілості, коли Платонівська Академія вже припинила своє існування. Але так чи інакше в поезії художника відтворився зв'язок з гуманістичними поглядами його часу. Тобто ідеї неоплатонізму (зокрема, концепція любові та краси) наклали відбиток на образний лад та настрої багатьох його сонетів. Позначені риси поетичного стилю Мікеланджело виявилися вельми привабливими й для Б. Бріттена. В них він знайшов ті загальнолюдські мотиви, які з часом не зникають і тому є високо цінними справжніми художниками будь якої епохи.

Інтонаційна та жанрово-стильова специфіка циклу Б. Бріттена «Сім сонетів Мікеланджело» свідчить про індивідуальний підхід композитора до «прочитання» поезії Мікеланджело. Він знайшов глибоко ліричне, а іноді й *більш стримане* в емоційному плані у порівнянні з поетичним першоджерелом рішення. Всі сонети його циклу поєднані загальною ідеєю *прагнення художника до Прекрасного, до пізнання Гармонії зовнішнього та внутрішнього, Досконалості, доповнених темою Дружби, що є невіддільними від духовного розуміння Краси*.

Узагальнений підхід до віршованого тексту є основним принципом Б. Бріттена в циклі, та й сам текст дає мало підстав для деталізації. Але при цьому композитор, зберігаючи філософську поглибленість поетичної мови Мікеланджело, засобами самої музики надає образам більшої конкретності, а іноді зримості. При всій різноманітності та самостійності кожного з сонетів їх зближує єдність образу, відсутність різких контрастів, а також місцезположення кульмінації. Слідом за Мікеланджело Б. Бріттен прагне посилити психологічну дію саме заключної частини сонету. Тому кульмінація частіше всього співпадає з останньою строфою віршу, що несе на собі основне смислове навантаження.

Оригінальним вважаємо і принцип циклізації «Семи сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена. Відсутність сюжетної лінії оповідання та наявних інтонаційних зв'язків, тим не менш, не виключає єдності та гармонічності складових цього циклу. Образно-сміслові паралелі між початковим та заключним сонетами з їх величним складом сприяє закінченості всього твору. Сонети з другого по п'ятий створюють внутрішню групу, об'єднану лірико-інтимним змістом, зі своєю вершиною – третім сонетом, що стає ліричною кульмінацією твору. Відповідно, шостий сонет, сконцентрований на радісному підйомі, певною мірою підготовлює фінал циклу.

Своєрідність текстової основи аналізованого твору, породженої духовно-естетичними підвалинами італійської ренесансної культури у поєднанні з жанрово-стильовими шуканнями творчості Б. Бріттена та естетичними настановами англійської музичної культури першої половини ХХ століття підіймають питання про стильову специфіку циклу «Сім сонетів Мікеланджело». Пластична виразність його вокальної партії в поєднанні з італійською поезією сприяла визначенню цього циклу як зразку італійського *bel canto*, а самого Б. Бріттена як «італійця серед англійців» (Johnson, 2017). В той же час, ладогармонічна та інтонаційна мова твору свідчить про суттєвий вплив імпресіонізму, стилю К. Дебюссі та М. Равеля.

З іншого боку, стримано-піднесений емоційний тонус твору Б. Бріттена, головною ідеєю якого стає оспівування Прекрасного, Краси, Дружби, Любові в їх високому духовному розумінні, закладеному у неоплатонічній за своєю

суттю ренесансній поезії Мікеланджело, виявляє також неокласичні риси його стилю, позначені перш за все, в граничній («аскетичній») простоті музичного вираження та апелюванні до тональних принципів мислення, що обумовлено не тільки настановами творчості Б. Бріттена, але й стильовими «домінантами» англійської музичної культури першої половини ХХ століття

Висновки. Отже, цикл Б. Бріттена «Сім сонетів Мікеланджело», створений у 1940 році, є одним з видатних зразків цього жанру не тільки в творчості композитора, але й у камерно-вокальній музиці ХХ століття в цілому. Звернення до поезії Мікеланджело виявляє не тільки інтерес автора до ренесансної поезії, але й до «вічних» тем, що підіймаються в циклі. Серед таких прагнення до «Прекрасного», «Гармонії», «Досконалості», що доповнюються темами «Дружби» та духовного розуміння сутності «Краси». Інтонаційна мова даного вокального циклу Б. Бріттена формувалася на перетині, з одного боку, традицій італійського *bel canto*, з іншого – під впливом стильових настанов творчості К. Дебюссі та М. Равеля. Разом з тим, стримано-піднесений емоційний тонус твору Б. Бріттена, що схилює до неоплатонічної ренесансній поезії Мікеланджело, виявляє також неокласичні риси його стилю, позначені перш за все, в граничній простоті музичного вираження та в апелюванні до тональних принципів мислення, що обумовлено не тільки естетичними настановами творчості Б. Бріттена, але й стильовими перевагами англійської музичної культури першої половини ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горелік Л. М. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30. Книга 2. С. 6–20.
2. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
3. Криштофович В. Фантастика в опері Б. Бріттена «Сон літньої ночі». *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 250–261.
4. Снітко Я. Діалогічність як об'єднуючий композиційний принцип у сонаті C-dur для віолончелі та фортепіано Бенджаміна Бріттена. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2017. Вип. 118. С. 5–72.
5. Снітко Я. Камерно-інструментальна творчість Бенджаміна Бріттена: жанрово-стильові параметри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.
6. Ягодзинська І. О. Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.

7. Bridcut John. *The Essential Britten*. London: Faber and Faber. 2012. 448 p.
8. Humphrey Carpenter. *Benjamin Britten: a biography*. London: Faber, 1993. 680 p.
9. Johnson G. *Britten, Voice and Piano: Lectures on the Vocal Music of Benjamin Britten*. Routledge, 2017. 280 p.
10. Kennedy M. *Britten*. London: J. M. Dent, 1993. 355 p.
11. Mitchell D., Keller H. *Benjamin Britten: A. Commentary on His Works from a Group of Specialists*. Greenwood Press, 1972. 410 p.
12. Powell Neil. *Benjamin Britten: A Life for Music*, Henry Holt and Company, 2013. 508 p.
13. *Seven Sonnets of Michelangelo*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sonnets_of_Michelangelo (дата звернення: 06.10.2024).
14. Stewart R. Craggs. *Benjamin Britten: A Bio-bibliography*. Greenwood Press, 2002. 300 p.
15. White Eric Walter. *Benjamin Britten: His Life and Operas*. University of California Press, 1970. 256 p.

REFERENCES:

1. Horelik, L. M. (2020). *Vokal'nyy tsykl Y. Bramsa «Chotyry seryozni pisni»: dukhovni ta zhanrovo-styl'ovi aspekty* [J. Brahms' vocal cycle «Four serious songs»: spiritual and genre-stylistic aspects]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 30, 6–20 [in Ukrainian].
2. Horelik, L. M. (2006). *Vokal'nyy tsykl u zhanrovo-vidoviy spetsyfity kamernoho spivu* [Vocal cycle in the genre-species specificity of chamber singing]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
3. Kryshstofovych, V. (2014). *Fantastyka v operi B. Brittena «Son litn'oyi nochi»* [Fiction in the opera “A Midsummer Night's Dream” by B. Britten]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*. 50, 250–261 [in Ukrainian].
4. Snitko, Ya. (2017). *Dialohichnist' yak ob'yednuuyuchy kompozytsiynyy pryntsyyp u sonati C-dur dlya violoncheli ta fortepiano Bendzhamina Brittena* [Dialogicity as a unifying compositional principle in Benjamin Britten's C major sonata for cello and piano]. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho*. 118, 58–72 [in Ukrainian].
5. Snitko, Ya. (2018). *Kamerno-instrumental'na tvorchist' Bendzhamina Brittena: zhanrovo-styl'ovi parametry* [Benjamin Britten's chamber and instrumental work: genre and style parameters]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
6. Yahodzyns'ka, I. O. (2012). *Muzychne ta verbal'ne u protsesi smyslovoho stanovlennya khudozhn'oho tekstu (R. Vagner – T. Mann – B. Britten)* [Musical and verbal in the process of meaningful formation of an artistic text (R. Wagner – T. Mann – B. Britten)]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
7. Bridcut, John (2012). *The Essential Britten*. London: Faber and Faber [in English].
8. Humphrey, Carpenter (1993). *Benjamin Britten: a biography*. London: Faber [in English].
9. Johnson, G. (2017). *Britten, Voice and Piano: Lectures on the Vocal Music of Benjamin Britten*. Routledge [in English].
10. Kennedy, M. (1993). *Britten*. London: J. M. Dent [in English].
11. Mitchell, D., Keller, H. (1972). *Benjamin Britten: A. Commentary on His Works from a Group of Specialists*. Greenwood Press [in English].
12. Powell, Neil (2013). *Benjamin Britten: A Life for Music*. Henry Holt and Company [in English].
13. *Seven Sonnets of Michelangelo*. Retrieved from : https://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Sonnets_of_Michelangelo
14. Stewart, R. Craggs (2002). *Benjamin Britten: A Bio-bibliography*. Greenwood Press [in English].
15. White, Eric Walter (1970). *Benjamin Britten: His Life and Operas*. University of California Press [in English].

УДК 784.4:398.8].071.2.091:784.071.5](477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-4>

Юлія КАРЧОВА

кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, Харків, 61000

ORCID: 0000-0001-5970-086X

Бібліографічний опис статті: Карчова, Ю. (2024). Методичні виміри народного співу в контексті сучасної вокальної педагогіки. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 25–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-4>

МЕТОДИЧНІ ВИМІРИ НАРОДНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Народнопісенному виконавству у сучасному художньому просторі, належить особлива місія концентрації національних ментальних, світоглядних настанов в умовах активних процесів дифузії академічної, фольклорної й естрадної сфер музичного мистецтва та формування метастилю та інтонаційного метатезаурусу. Це зумовлює необхідність ревізії методичних настанов професійної підготовки сучасного носія народної пісенності як універсального митця, здатного до самореалізації у різних стилевих сферах. **Мета статті** – окреслення проблемних царин сучасного методичного дискурсу у царині народнопісенного мистецтва. **Методологія статті** ґрунтується на настановах системного підходу, аналізу та синтезу. **Наукова новизна** дослідження зумовлюється виявленням проблемних царин сучасного національного методичного дискурсу із питань фахового становлення та розвитку виконавця народної пісні.

Висновки. Проблемні царини сучасного методичного дискурсу з питань фахової підготовки носія народнопісенної традиції окреслюються: необхідністю акцентуації ментальних основ народнопісенного виконавства та концентрації уваги на формуванні осмисленої, інтеріоризованої ліричності і кордоцентризму виконавської позиції, інтенсифікації культурологічної компоненти професійного виховання співака. Наголошено на потребі активного опанування локальною специфікою народнопісенного виконавства та водночас інтеграції методичних досвіду регіональних вокальних шкіл, а також на необхідності уникання методичної уніфікації народного співу та тенденції виконавського наслідування. Акцентовано важливість методичного обґрунтування перманентно актуального розширення репертуару: автентичними зразками пісенності, що зумовлює потребу активізації опанування навичок експедиційної діяльності та настанов науково-дослідницької діяльності; новітніми творами сучасних українських митців, що зумовлює фокусування уваги на інтенсифікації настанов формування виконавської концепції. Сфокусовано увагу на необхідності всебічної технічної підготовки виконавця до багатовимірної художньої практики.

Ключові слова: методика народного співу, народнопісенне виконавство, носій народної пісенності, народнопісенна традиція.

Yulia KARCHOVA

Candidate of Art Studies, Senior Lecture at the Department of Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatskyi uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-970-06X

To cite this article: Karchova, Yu. (2024). Methodychni vymiry narodnoho spivu v konteksti suchasnoi vokalnoi pedahohiky [Methodological dimensions of folk singing in the context of contemporary vocal pedagogy]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 25–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-4>

METHODOLOGICAL DIMENSIONS OF FOLK SINGING IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VOCAL PEDAGOGY

In the contemporary artistic space, folk song performance has a special vision of concentrating national mental and ideological attitude in the context of active processes of diffusion of academic, folklore and pop spheres of musical art and the formation of meta-style and intonation meta-thesaurus. This necessitates a revision of the methodological guidelines for the professional training of a modern folk song carrier as a universal artist capable of self-realization in different stylistic planes. **The purpose of the article** is to outline the problematic areas of contemporary methodological

discourse in the field of folk song art. **The methodology of the article** is based on the guidelines of a systematic approach, analysis and synthesis. **The scientific novelty of the study** is determined by the identification of problematic areas of the modern national methodological discourse on the issues of professional formation and development of a folk song performer.

In the course of the study, the following results were achieved and the following conclusion were substantiated. The problematic areas of the modern methodological discourse in the professional training of a carrier of the folk-song tradition are outlined: the need to emphasize the mental foundations of folk-song performance and focus on the formation of a meaningful, internalized lyricism and cordocentrism of the performing position, intensification of the cultural component of the singer's professional education. The need to actively master the local specifics of folk song performance and at the same time integrate the methodological experience of region vocal schools, as well as the need to avoid the methodological unification of folk singing the tendency of performing imitation, is emphasized. The importance of methodological substantiation of the permanent expansion of the repertoire is emphasized: authentic samples of song, which necessitates the intensification of mastering the skills of expeditionary activity and guidelines for research activities; the latest works of contemporary Ukrainian artists, which leads to a focus on intensifying the guidelines for the formation of the performance concept. Attention is focused on the need for comprehensive technical preparation on the performer for the multidimensional artistic practice.

Key words: folk singing methodology, folk song performance, folk song carrier, folk song tradition.

Актуальність проблеми. У плюралістичній панорамі сучасної тенденції культуротворення народному співу належить особлива місія концентрації національних ментальних, світоглядних настанов. Їх позачасова життєвість і актуальність у національній системі аксіологічних орієнтацій на рівні художньої рефлексії виявляється у насиченні художнього простору народнопісенними інтенціями. Як повноправні компоненти творчих світів українських митців і виконавців, маркери народнопісенної парадигми (Карчова, 2016) унаочнюють процес дифузії академічної, фольклорної й естрадної сфер музичного мистецтва, який закарбовує дієвість тенденції глокалізації (Уманець, 2020: 186–188) та водночас формування метастилію та інтонаційного метатезаурусу, суголосних мультикультуралізму сьогодення.

Актуалізація народнопісенного виконавства у сучасному художньому просторі, резонуючи із активністю ідентифікаційного процесу, зумовлює загострення уваги до питань професійного виховання виконавців народної пісенності. Винесення цього процесу у професійну сферу, «вихід» за межі традиційних настанов трансляції пісенного досвіду та інтегруючі спрямування сучасного музичного мистецтва стають імпульсом формування новітніх методичних спрямувань. Слугуючи фундаментом сучасної виконавської практики, вони забезпечують творче буття носія народної пісенності у сучасній мульти-панорамі музичного мистецтва як універсального митця, здатного до самореалізації у різних стильових сферах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій демонструє інтенсифікацію формування мето-

дичного фундаменту народного вокалу в його професійному вимірі. До питань фахової підготовки народних співаків вертаються такі науковці, як В. Антонюк, Л. Гапон, Г. Мурзай, Г. Сасько, О. Скопцова, Є.Хекало, Р. Лоцман (2012), В. Осадча та В. Осипенко, які висвітлюють концепцію «професійної підготовки співаків народного спрямування на методичних основах української етномузикології та вокальної педагогіки», розвинених кафедрою народного співу Харківської державної академії культури (2013: 87). Питання збереження автентичних настанов у контексті фахової підготовки співаків перебуває у фокусі уваги Р. Цапун, яка позиціонує сценічне відтворення автентичної народнопісенної традиції як одну з можливих форм реставрації та популяризації традиційної народної культури (Цапун, 2006: 129). Л. Остапчук, І. Сидорова та Н. Лановенко-Мельник акцентують нюанси автентичної та народно-академічної манер співу (2021). Локальна специфіка народнопісенного виконавства перебуває у фокусі методичних орієнтирів таких дослідників як І. Романюк, І. Сінельніков та В. Сінельнікова (2021), Р. Синиця (2021) та ін. Висвітлення специфіки сучасного народнопісенного виконавства та шляхів його модифікації у сучасному художньому просторі у розвідках Г. Бреславець, В. Осипенко, Ю. Карчової (2024), Н. Цюпи слугує інтенсифікуючим імпульсом щодо сучасного осмислення питань фахової підготовки народного співака, який у художніх реаліях сьогодення апробує варіанти репрезентації народнопісенної парадигми.

Проте слід зацентувати, що тенденції сучасної художньої практики, спрямованої зокрема

на нівелювання меж академічного народного та естрадного вокального мистецтва, суттєво актуалізують питання модернізації її методичного забезпечення та увиразнюють потребу осмислення сутності та специфіки низки проблемних питань, що постають у контексті професійної підготовки сучасного вокаліста.

Мета дослідження – окреслення проблемних царин сучасного методичного дискурсу у царині народнопісенного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасні тенденції функціонування народнопісенного виконавства демонструють його полівекторність. Обумовлена процесами сучасного буття фольклору, ця різноспрямованість увиразнює наявність як доцентрових тенденцій, спрямованих на збереження автентичних настанов, первинної синкретичності, так і відцентрових спрямувань, у яких ансамблеве та сольне народнопісенне виконавство постає у численності особистісно забарвлених варіативних сполучень із народно-академічним та естрадним вокалом. Відбиття цього – плюралістична панорама індивідуальних інтерпретацій народнопісенного виконавства, репрезентованих творчістю О. Мухи, А. Матвієнко, М. Юрасової, «Даха Браха», «Перегук», «Хорея Козацька», «Курбаси», «Go-A» тощо, що є унаочненням «не тільки його перманентної життєвості, а й унікальної здатності до трансляції в різні культурні контексти при такій же безумовній центрації а вічних позачасово значущих ментальних настановах» (Карчова, 2024: 49).

У методичному дискурсі це проблематизує питання щодо збереження ментального підґрунтя народнопісенного виконавства. Акцентуація його ментальної детермінованості в реаліях сьогодення стає не тільки основою формування вокальної техніки носія народної пісенності, а насамперед світоглядним підґрунтям процесу його фахового становлення та творчої самореалізації. В умовах відзначених науковцями тенденцій комерціалізації мистецької діяльності, модуляції народної пісенності у простір сценічної репрезентації, активності експериментальних спрямувань виконавської практики, за яких потенційно уможлиблюється нівелювання етнокультурної ідентичності (Синиця, 2021: 129), визначальною метою професійного виховання виконавця народної пісні стає творчий «вихід» за межі опанування суто

вокальними маркерами народнопісенного мистецтва, формування осмисленої, інтеріоризованої ліричності і кордоцентризму як основ виконавської позиції.

Значущість її особистісного осягнення як концентрованого втілення архетипових засад національної культури – творчого кредо носія народної пісні особливо увиразнюється з огляду на необхідність утвердження інтегративного методичного фундаменту. У зв'язку із цим поряд із традиційними компонентами, спрямованими на формування засад відповідної вокальної техніки, у сучасному вокально-методичному дискурсі актуалізується потреба закріплення культурологічної компоненти. Зазначимо, що дослідниками у царині музичної педагогіки акцентується наявність протиріччя зокрема між «спрямованістю музично-освітнього процесу на засвоєння національних цінностей і недостатньою поінформованістю студентів у галузі музичної етнопедагогіки, етнопсихології, музичної україніки» (Шульгіна, 2016: 212). Усунення цих лакун на методичному рівні пов'язане із поглибленим вивченням специфіки феноменів етнічної та національної культури, особливостей націєтворення, ментального світу національної спільноти тощо. Це забезпечить інтенсифікацію формування гармонійно розвиненої творчої особистості, спрямованої у виконавській діяльності на активізацію процесу національного культуротворення, виявленого насамперед у збереженні атрибутивних настанов народнопісенного мистецтва, втіленні національного звукоідеалу.

Феномен народнопісенного виконавства маркується не тільки його ментальною обґрунтованістю та унікальним потенціалом проникнення в академічну традицію та естрадну сферу. За наявності таких загальних рис, як мовна позиція вокального апарату, спів на посмішці, відсутність вібрато, відкритий звук тощо, його маркером є також і локальна, регіональна детермінованість, яка визначає як особливості технічного виміру виконавства, так і жанрові пріоритети певної регіональної співацької традиції. Це зумовлює акцентуацію дослідниками необхідність на початкових етапах фахового становлення орієнтувати виконавця народної пісні на «усвідомлення його природної приналежності до вокальної традиції певного краю» (Осадча, Осипенко, 2013: 90) та відповідно

концентрувати увагу на опануванні специфічною конкретною вокальною манерою – степовою, поліською, волинською тощо.

Питання щодо локальної маркованості народнопісенного виконавства багаторазово загострюються внаслідок специфічних процесів трансляції народнопісенної традиції із синкретичного простору фольклору, середовища етнофорів до професійного сценічного простору та середовища фахово підготовлених виконавців. І. Сінельніков та В. Сінельнікова у зв'язку із такими змінами локусу побутування народної пісенності акцентують, що «для фольклориста-співака міського колективу, що професійно занурюється у виконавську традицію, особливими рисами буде володіння пісенним діалектом локальної традиції (характер промовляння тексту, система співацької артикуляції); опанування вузько специфічних для цієї традиції тембрових якостей, своєрідних барв звука, що виникає як результат координації індивідуальних особливостей голосу зі звуковим ідеалом місцевого вокального стилю; засвоєння всіх виконавських прийомів, притаманних місцевому стилю, що визначають характер звукоутворення та звуковедення» (2023: 84).

Зазначимо, що кардинальна значущість локальної маркованості виконавських традицій у сучасних методичних настановах традиційно увиразнюється в конкретних регіональних педагогічних традиціях. Р. Лоцман зазначає, що «кафедри народного співу вищих навчальних закладів України дотримуються власної регіональної специфіки виконавства, а саме, в ХДАК – співаки виховуються переважно у слобожанській манері, в РДГУ (Рівненський державний гуманітарний університет) – в поліській, в КНУКіМ – центрально-поліській» (2012: 123).

Значущість означених тез і педагогічних спрямувань, які актуалізують формування етнокультурної компетентності виконавця народної пісні та забезпечують її практичну реалізацію, є безсумнівною. Проте наголосимо, що сучасна художня практика спонукає носія народної пісенності до відпрацювання певного стильового універсалізму, вільного «обертання» у співочій стилістиці різних локусів. З огляду на це, як проблемну сферу методичного підґрунтя професійного виховання співака-носія народної пісні видається можливим визначити фоку-

сування уваги на конкретних регіональних традиціях зокрема і з перевагою теоретичного, а не практичного виміру її опанування. Активізація виконавської практики та її проєкція в різні регіональні виконавські царини уможливується створенням виконавських програм із залученням зразків пісенності у виконавських параметрах регіональних традицій. Такі регіонально інтегративні програми слугуватимуть багатовимірній репрезентації фольклорного спадку, інтенсифікації виявлення голосового потенціалу та особистісних творчих пошуків співака щодо формування власної виконавської позиції та системи виконавських, регіонально маркованих пріоритетів.

Як одну із проблем сучасної фахової підготовки носія народної пісенності, визначимо певну розпорошеність методичних зусиль сучасних педагогів-вокалістів, за якої методичний дискурс набуває певної узагальненості. Р. Синиця зазначає, що сучасний методичний дискурс має «лише загальні рекомендації, а не чітку, зрозумілу теоретико-методологічну структуру, дослідження фізіологічних механізмів звукоутворення, роботу голосових зв'язок при народному звукоутворенні, чітке бачення вокальної механіки» (2021: 136).

Це засвідчує наявність тенденції методичної уніфікації народного співу, за якої питання диференціації його народно академічного та автентичного модусів потребують конкретизації. Так, Л. Остапчук, І. Сидорова та Н. Лановенко-Мельник акцентують, що автентична та народно-академічна манери співу – це «два самодостатні високохудожні напрями народно-пісенного виконавства, які мають спільні витоки, але різні шляхи професіоналізації» (2021: 37). Р. Лоцман, фіксуючи практику певної «невизначеності» манери співу в педагогічних обрядах сучасності, наголошує, що «специфіка манери співу <...> залежить від методики постановки голосу окремих викладачів вокалу. Дехто намагається вчити співаків одночасно в двох манерах – автентичній (відкритий, вивідний звук) та народно-академічній (з використанням міксту, прикриттям верхніх звуків голосового діапазону)» (2012: 122). Певним чином слугуючи засобом формування виконавського універсалізму, така практика потенційно мстить у собі певну небезпеку як деструкції творчих орієнтирів співака, так і вокально-тех-

нічної дезорієнтації щодо реалізації голосового потенціалу. З огляду на значущість проблеми чіткої окресленості напряму професійної підготовки виконавця зацентруємо важливість первинної спрямованості методичних зусиль на виявлення специфіки та вокального потенціалу творчої особистості, що суголосно сучасній студентоцентрованої парадигмі освіти.

Із означеною методичною проблемою резонує і питання щодо визначення вибору творчих орієнтирів співака. Щільність сучасного художнього простору, впливовість значущість видатних вокалістів, які визначають слухацькі пріоритети та спрямовують слухацькі запити, зумовлюють у комплексі проблему виконавського епігонства. Наголосимо, що знайомство із виконавськими інтерпретаціями конкретних зразків народної пісенності є дієвим засобом розширення уявлень студентів щодо можливих варіантів їх репрезентації. Проте аналіз відомих виконань народної пісні має слугувати не автоматичному копіюванню виконавцями-початківцями впізнаваних виконавських манер. Збагачення слухового досвіду, що досягається «зануренням» у буття народної пісні у часопросторі виконавської практики, має стати основою формування співаком власної виконавської концепції на підґрунті виявлення найбільш дієвих засобів втілення глибинних, ментально детермінованих сенсів і їх особистісно забарвленої, творчої інтерпретації.

Питання забезпечення репертуару є перманентно актуальним у контексті музичної педагогіки. У процесі підготовки виконавця народної пісні ця проблема набуває особливої гостроти. З одного боку, це зумовлено потребою опанування фольклорними зразками у їх автентичній чистоті, розширення виконавських та репертуарних обріїв. Це безумовно передбачає активну експедиційну діяльність та опанування навичками фіксації народної пісенності, що в комплексі потребує активізації вдосконалення методичних засад науково-дослідницького виміру творчого образу виконавця народної пісні. З іншого боку, виконавська та компетентнісна гнучкість сучасного носія пісенної традиції пов'язана і з опануванням новітніх репрезентацій народнопісенної традиції у творчості сучасних композиторів України. Певні складнощі формування виконавської позиції виконавства постають перед співаком не тільки з огляду на

їх забарвленість атрибутивною для сучасного художнього мислення тенденцією всеохопного стильового синтезу, зокрема і повноправного, художньо переконливого поєднання маркерів народної пісенності та естрадного виконавства. Складнощі зумовлюються і феноменом «першого виконання» – репрезентації твору, яка потенційно торує вектори його подальшого слухацького сприйняття твору та слугує формуванню образу виконавця на рівні перцепції. Із цими нюансами пов'язані необхідність методичного забезпечення процесу формування виконавської концепції співака насамперед на інтелектуальному, когнітивному, концептуально-змістовому рівні. Репертуарні проблеми також корелюють із питанням методичного забезпечення інтенсифікації самостійного формування виконавцем кола засобів виразності, технічних прийомів та інтерпретаційної компоненти творчості, що слугуватиме процесу фахового становлення носія народної пісенності як універсальної творчої особистості.

Новітні виміри репертуарного кола виконавців народної пісні водночас із дифузиею царин музичного мистецтва та зміною локусу буття народно-пісенної традиції зумовлюють актуальність методичної проблеми підготовки співака до виконавської діяльності у «позафольклорному» просторі. Спів «просто неба», зберігаючись певним чином у контексті численних фестивалів, культурно-мистецьких проєктів, поєднується із сценічною практикою. Це спонукає до апробації здобутків естрадної вокальної педагогіки для формування навичок спільної роботи із звукорежисером, співу під фонограму тощо. Проте одним найбільш проблемних методичних пунктів у цій царині видається методичне обґрунтування навичок співу з мікрофоном, що суттєво впливає на звуковидобування, звуковедення, дихання, формування динамічного рельєфу, артикуляцію та водночас на виконавську пластику, значущу в контексті народно-пісенного виконавства.

Висновки. Сучасна мультикультурна аурі мета-стилю та інтонаційного мета-тезаурусу є потужним імпульсом вдосконалення методичних настанов професійного виховання співака – носія народно-пісенної традиції, якому належить особлива місія виконавського втілення позачасово актуальних ментальних, світоглядних настанов нації. У методичному дискурсі

реалізація цієї місії пов'язана із вирішенням проблем, які пов'язані з необхідністю:

– акцентуації ментальної детермінованості народнопісенного виконавства, що актуалізує зосередження уваги на формуванні осмисленої, інтеріоризованої ліричності і кордоцентризму як основ виконавської позиції та інтенсифікації культурологічної компоненти професійного виховання співака – осягнення специфіки феноменів етнічної та національної культури, особливостей націєтворення, ментального світу національної спільноти тощо;

– інтенсифікації творчого опанування локальної, регіональної специфіки народнопісенного виконавства та водночас інтеграції досягнень конкретних регіональних шкіл вокальної педагогіки та конкретизації методичних настанов за умов певної методичної уніфікації народного співу;

– первинної орієнтації на визначення вибору творчих орієнтирів співака та формування

власної виконавської концепції в умовах впливовості тенденції виконавського епігонства;

– забезпечення розширення репертуарних обріїв: автентичним зразками пісенності, що зумовлює потребу активного опанування навичок експедиційної діяльності, вдосконалення методичних засад науково-дослідницького виміру творчого образу виконавця народної пісні; авторськими інтерпретаціями народної пісенності, що пов'язано з інтенсифікацією настанов формування виконавської концепції співака на інтелектуальному, когнітивному, концептуально-змістовому, технічно-виразовому та інтерпретаційному рівнях;

– забезпеченням технічної підготовки виконавця до багатовимірної художньої практики.

Перспективи подальших досліджень полягають у методичному обґрунтуванні питань синтезу настанов народнопісенного та естрадного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Карчова Ю. І. Градації народнопісенного виконавства у сучасному національному художньому просторі. *Духовна культура України перед викликами часу*: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (м. Харків, 23 травня 2024 р.) / [редкол. А. П. Гетьман (голова), В. М. Пивоваров, О. В. Уманець, О. В. Прудникова]. Харків: Право, 2024 (До 220-річчя Нац. юрид. ун-ту ім. Ярослава Мудрого). С. 47–49.
2. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.
3. Лоцман Р. О. Методичні та українознавчі засади підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]. Серія : Педагогічні та історичні науки*. 2012. Вип. 10. С. 119–126.
4. Осадча В. М., Осипенко В. В. Методологічні засади та практика підготовки співаків народного спрямування. *Культура України*. 2013. Вип. 42. С. 87–97.
5. Остапчук Л., Сидорова І., Лановенко-Мельник Н. Автентична та народно-академічна манери співу: специфіка і шляхи професіоналізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 35. С. 29–39
6. Сінельніков І., Сінельнікова В. Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2023. Вип. 48. С. 79–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282455>
7. Синиця Р. І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. *Література та культура Полісся. Серія: філологічні науки*. 2021. Т. 10. 18ф. С. 128–140. DOI <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140>
8. Уманець О. В. Глокалізація. *Соціологія права: енциклопедичний словник* / уклад.: [Л. М. Герасіна, О. Ю. Панфілов, В. Л. Погрібна та ін.]; за ред. М. П. Требіна. Харків: Право, 2020. С. 186–188.
9. Цапун Р. В. Методи вивчення народного співу в студентському фольклорному колективі. *Наукові записки РДГУ*. 2006. Вип. 34. С. 129–132.
10. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. 264 с.

REFERENCES:

1. Karchova, Yu. (2024). Hradatsii narodnypisennoho vykonavstva u sychasnomu natsionalnomu khudozhnomu prostori [Gradation of folk song performance in the modern national artistic space]. *Dukhovna kultura Ukrainy pered vylykavy chasu: materialy V Vseukr. nauk.-prakt. konf. z mizhnar. uchastiu (m. Kharkiv, 23 travnia 2024 r.)* / [redkol. A. P. Hetman (holova), V. M. Pyvovarov, O. V. Umanets, O. V. Prudnykova] Karkiv: Pravo, 2024 (Do 220-ricchia Nats. Yurid. Un-tu im. Yaroslava Mudroho). S. 47–49. [in Ukrainian].
2. Karchova, Y. I. (2016). Ukrainiske narodnypisenne vykonavstvo v profesiinii muzychnii praktytsi ostannoii tretyny XX – pochatku XXI st. [Ukrainian folk song performance in professional musical practice last third of XX – beginning of XXI century]. (Abstract of doctoral dissertation). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy, Kharkiv, Ukraine. [in Ukainian].
3. Lotsman, R. O., (2012). Metodychni ta ukrainoznavchi zasady pidhotovky vykonavtsiv narodnoi pisni v umovakh suchasnoho mista [Methodical principles of professional preparation of performers of folk song in the modern city]. *Naukovi zapysky [Natsionalnoho pedahohichnoho univrsytetu im. M. P. Drahomanova]. Seria: Pedahohichni ra istorychni nauky*, 10. 119–126. [in Ukainian].
4. Osadcha, V. M., Osypenko V. V. (2013). Metodolohichni zasady ta pralytyka pidhotovky spivakiv narodnoho spriamuvannia [Methodological principles and practice used in training of folk singers]. *Culture of Ukraine*, 42, 87–97. [in Ukrainian].
5. Ostapchuk, L., Sydorova, I., Lanovenko-Melnyk, N. (2021). Avtenychna ta narodno-akademichna manery spivu: spetsyfika i shliakhy professionalizatsii [Authentic and folk-academic manners of singing: specifics and ways of professionalization]. *Humanities science current issues*, 35, 29–39. [in Ukrainian].
6. Sinelnikov, I., Sinelnikova V., (2023). Shliakhy nasliduvannia ta opanuvannia tradytsiinoi manery spivu neavtenychnymy vykonavtsiamy [Ways of emulating and mastering traditional singing styles by non-authentic performers]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Art*, 48. 79–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282455> [in Ukrainian].
7. Synytsya, R. (2021). Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnypisennoho vykonavstva: etnokulturolohichni aspekt [Modern issues of traditional song performance: ethno-cultural aspects]. *Literature and Culture of Polissya. Series "Philology Research"*, 103 (18f), 128–140. DOI <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-18f-103-128-140> [in Ukrainian].
8. Umanets, O. V. (2020). Glokalizataiya [Glocalisation]. *Sotsiologiya prava: entsiklopedychnyi slovnyk – Sociology of Law: encyclopedic dictionary*. M. P. Trebin (Ed.). (pp. 186–188). Kharkiv. Pravo. [in Ukrainian].
9. Tsapun, R. V. (2006). Metody vyvchennia narodnoho spivu v studentskomu folklornomu kolektyvi [Methods of studying folk singing in the student folklore collective]. *Scientific notes of RSHU*, vol. 34, 129–132. [in Ukrainian].
10. Shulhina, V. D. (2016). Ukrainiska muzychna pedahohika: pidruchnyk [Ukrainian musical pedagogy: textbook]. Kyiv: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 264. [in Ukrainian].

УДК 378.016:78(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-5>

Анжела КРУГЛЯЧЕНКО

старший викладач, циклова комісія фортепіано, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР, пр. Волі 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0003-4865-6925

Ірина МАЗУРОК

старший викладач, циклова комісія фортепіано, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР, пр. Волі 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0003-1089-424X

Світлана ЯБКОВСЬКА

викладач-методист вищої категорії циклової комісії народних інструментів, КЗВО «Луцький педагогічний коледж» ВОР, пр. Волі, 36, м. Луцьк, Україна, 43010

ORCID: 0000-0002-8456-5812

Бібліографічний опис статті: Кругляченко, А., Мазурок, І., Ябковська, С. (2024). Інноваційні технології в процесі інструментальної підготовки студентів коледжу: тестування слухових навичок. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-5>

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ КОЛЕДЖУ: ТЕСТУВАННЯ СЛУХОВИХ НАВИЧОК

Процес інформатизації музичної освіти нині перебуває на стадії інтенсивного зростання. Нові інформаційні технології, що виникають як наслідок загального процесу інформатизації суспільства, знаходять дедалі більше застосування в освітньому процесі при викладанні різних музичних дисциплін.

Наукова новизна. Важливу роль в організації сучасного навчального процесу виконують нові інформаційні технології у процесі відбору, накопичення, систематизації і передачі знань. Нові технологічні та методичні можливості, що надаються ними, є пріоритетними і в розроблюваних методиках контролю та тестування знань, умінь студентів. Інноваційні педагогічні технології сьогодні багато в чому пов'язують із впровадженням у навчання комп'ютера, засобів електронної комунікації, штучного інтелекту, онлайн – платформ та ресурсів (Воронова, 2018). Необхідність використання нових інформаційних технологій у всіх сферах життя продиктована розвитком нашого суспільства. Сучасна музична освіта не повинна відставати від вимог часу, а отже, викладач повинен використовувати комп'ютерні технології у своїй діяльності, отримуючи потужний стимул для власного професійного та творчого розвитку, покращуючи якість освіти. Багато комп'ютерних технологій орієнтовані на індивідуальний характер роботи, що відповідає особливостям занять музикою.

Методи. Для досягнення поставленої мети використані такі методи, як: обґрунтування, узагальнення, систематизація теоретичного та практичного матеріалу.

Мета роботи. Важливий аспект музичної освіти – тестування слухових навичок студентів, і саме в цьому питанні особливе місце займають інноваційні технології та штучний інтелект. Основна мета – визначити та окреслити основні форми та методи точної оцінки слухових можливостей студента-музиканта, на основі яких в перспективі розробити індивідуальну програму занять, спрямовану на вдосконалення слухових навичок.

У статті порушується питання про можливості використання інноваційних технологій для тестування та вдосконалення слухових навичок у музичному навчанні музикантів.

У висновку зазначено, що нові тенденції та передові інновації сприяють формуванню чітко окресленого алгоритму тестування слухових навичок, який кардинально змінює шляхи навчання майбутніх студентів – музикантів. Технологічний прогрес не просто вносить нове, але сприяє трансформації традиційних музичних технологій у навчанні. Оновлення звичного способу оцінки слухових навичок у студентів-музикантів відкриває низку можливостей для творчої реалізації викладача: педагог може записувати «зразки виконавчої діяльності», які потім демонструє студентам, використовує в роботі з ними освітню технологію онлайн-спарингу; дозволяє проводити урок онлайн, використовуючи інноваційні мультимедійні засоби та програмно-методичне забезпечення музичних інформаційних технологій; створює умови для креативного підходу до реалізації навчально-виховного процесу та формування майбутнього фахівця.

Однак необхідно розуміти, що досягнення інформаційних технологій лише допомагають в освітньому процесі, але не зможуть замінити професіоналізм, що будується на глибокому знанні традиції. Все це доводить, що впро-

вадження ефективних методів, організаційних форм, видів навчання, сучасних засобів і технологій індивідуального навчання студента -музиканта сприяє перетворенню традицій музичної освіти, удосконаленню навчального процесу та формуванню професіоналів найвищого рівня, а значить, розвитку та підвищенню рівня культури особистості та, як наслідок, академічної музичної культури в цілому.

Ключові слова: інноваційні технології в музичному навчанні, слухові навички, тестування слухових навичок, штучний інтелект, онлайн – платформи, III.

Angela KRUGLYACHENKO

senior teacher, cycle commission of piano, KZVO «Lutsk Pedagogical College» VOR, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0003-4865-6925

Iryna MAZUROK

senior teacher, cycle commission of piano, KZVO «Lutsk Pedagogical College» VOR, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0003-1089-424X

Svitlana YABKOVSKA

teacher – methodologist of the highest category of the cyclical commission of folk instruments, KZVO «Lutsk Pedagogical College» VOR, 36 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43010

ORCID: 0000-0002-8456-5812

To cite this article: Kruglyachenko, A., Mazurok, I., Yabkovska, S. (2024). Innovatsiyni tekhnolohiyi v protsesi instrumental'noyi pidhotovky studentiv koledzhu: testuvannya slukhovyykh navychok [Innovative technologies in the process of instrumental training of college students: testing of auditing skills]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-5>

INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF INSTRUMENTAL TRAINING OF COLLEGE STUDENTS: TESTING OF AUDITING SKILLS

The process of informatization of music education is now at a stage of intensive growth. New information technologies, arising as a result of the general process of informatization of society, are increasingly used in the educational process in the teaching of various musical disciplines.

Scientific novelty. *An important role in the organization of the modern educational process is played by new information technologies in the process of selection, accumulation, systematization and transfer of knowledge. The new technological and methodical possibilities provided by them are a priority in the developed methods of control and testing of students' knowledge and skills. Innovative pedagogical technologies today are largely associated with the introduction of computers, electronic communication tools, artificial intelligence, online platforms and resources into education. The need to use new information technologies in all spheres of life is dictated by the development of our society. Modern music education should not lag behind the requirements of the time, and therefore, the teacher should use computer technologies in his activities, receiving a powerful stimulus for his own professional and creative development, improving the quality of education. Many computer technologies are focused on the individual nature of the work, which corresponds to the specifics of music lessons.*

Methods. *To achieve the goal, the following methods were used: substantiation, generalization, systematization of theoretical and practical material.*

The purpose of the work. *An important aspect of music education is the testing of students' auditory skills, and it is precisely in this matter that innovative technologies and artificial intelligence occupy a special place. The main goal is to define and outline the main forms and methods of accurate assessment of the listening abilities of a student-musician, based on which in the future to develop an individual program of classes aimed at improving listening skills.*

The article raises the question of the possibilities of using innovative technologies for testing and improving auditory skills in music education of musicians.

The conclusion *states that new trends and cutting-edge innovations contribute to the formation of a well-defined algorithm for testing auditory skills, which radically changes the ways of learning future student musicians. Technological progress does not just introduce new things, but also contributes to the transformation of traditional music technologies in education. Updating the usual way of assessing the listening skills of music students opens up a number of opportunities for creative implementation by the teacher: the teacher can record «samples of executive activity», which he then demonstrates to the students, uses the educational technology of online sparring in his work with them; allows you to*

conduct a lesson online, using innovative multimedia tools and software and methodical support of music information technologies; creates conditions for a creative approach to the implementation of the educational process and formation of the future specialist.

However, it is necessary to understand that advances in information technology only help in the educational process, but cannot replace professionalism, which is built on deep knowledge of tradition. All this proves that the introduction of effective methods, organizational forms, types of training, modern means and technologies of individual training of a student-musician contributes to the transformation of the traditions of musical education, the improvement of the educational process and the formation of professionals of the highest level, which means the development and improvement of the level of personal culture and, as a result, academic musical culture as a whole.

Key words: *innovative technologies in music education, auditory skills, testing of auditory skills, artificial intelligence, online platforms, AI.*

Актуальність дослідження. Інформаційний простір ХХІ століття надзвичайно насичений, і залучення студентства до музичного мистецтва відбувається в умовах динамічних змін. Комп'ютерний простір стирає межі, розширює поле активності сучасних студентів і надає їм широкий спектр ресурсів для здобуття тих професійних знань, які необхідні для успішної реалізації навчальних цілей. Саме трансформаційні зміни у всіх сферах життя спонукають до використання нових інформаційних технологій в музичній освіті з метою формування тих необхідних професійних навичок, які стануть основою майбутньої професії.

Практичні навички – надзвичайно широке поняття. У звичному для музичного освітнього середовища трактуванні це насамперед сфера освоєння інструменту, техніки співу, диригування. У цьому значенні слова «навички» є необхідним виконавським комплексом, що передбачає володіння такими допоміжними діями, як читання з аркуша, запам'ятовування, імпровізація, а також специфічні музично-психологічні вміння (гра в ансамблі, в оркестрі, спів у хорі а cappella, спів та гра з оркестром і т. д.). У цій статті поняття навичок використовується у вужчому сенсі – стосовно музично-теоретичного навчання та тестування за допомогою інноваційних технологій.

На інноваційний розвиток суспільства орієнтовані закони України «Про інноваційну діяльність», «Про пріоритетні напрями інноваційної діяльності в Україні», Концепція науково-технічного та інноваційного розвитку України. У цих документах викладено сутність, умови і основні механізми інноваційної діяльності в сучасній Україні. На базі цих документів сформульовано мету інноваційної політики нашої держави – створення умов (економічних, організаційних, правових) для ефективного відтворення, розвитку і викорис-

тання науково-технічного потенціалу країни (Листопад, 2011: 43).

Створення технології слухового тестування сприймається як самостійна проблема інноваційної педагогіки, разом із тим вона орієнтована на використання комп'ютера, створення електронних посібників для музично-теоретичних дисциплін у сфері перевірочних вправ і процедур.

Розробка системи використання таких інноваційних форм як комп'ютерне тестування різних музичних знань, умінь та навичок, а також визначення педагогічних умов їх ефективного застосування є нагальними та актуальними. Слід зауважити, що інноваційні перетворення у сфері освіти загалом відбуваються досить активно, проте у музичних закладах досі переважають традиційні підходи до навчання. Це пов'язано з тим, що в освітніх установах досі залишаються невирішеними низка принципових питань, від яких залежить реалізація освітніх інновацій.

Для здобуття музичної освіти необхідний комплекс даних, що складається з почуття ритму, музичної пам'яті музичного слуху, координації слуху, зору та моторики, але найважливіше значення для професійного музиканта має музичний слух. Будь-які звукові явища людина сприймає органами слуху, але залежно від професії та природних даних, слух може, як фіксувати найдрібніші деталі, так і не помічати їх, бути більш – менш «гострим». Знайомі звукові явища слух сприймає як сигнал про те, що відбувається. Людина, яка не може класифікувати сприйняті сигнали без слухового досвіду у своїй пам'яті, буде безпорадна в оцінці звукових явищ.

Сприйняття музичного мовлення, втілення задуму композитора і донесення до слухача музичного образу неможливе без професійного, грамотного музичного слуху (Го, Дін, Санг,

2021). Теоретично в музиці, музичній психології та педагогіці поняття «музичний слух» існує давно. У цього поняття є два значення, поділ зумовлений функціонально-змістовими особливостями музичного мислення, слухача, композитора та виконавця, що містить у собі аналітичні та інтонаційно-цілісні сторони.

Музичний слух – це не лише визначення «висоти» звуків, «дотик» до музичного твору, це й усвідомлене запам'ятовування музичного матеріалу, і слуховий аналіз, і творче відтворення задуму композитора через звучання інструменту. Музичний слух – це сукупність здібностей, необхідні твори, виконання та активного сприйняття музики. Музичний слух передбачає тонке сприйняття як окремих музичних елементів чи якостей музичних звуків (висоти, гучності, тембру), так і функціональних зв'язків з-поміж них у музичному творі (ладове почуття, почуття ритму) (Го, Дін, Санг, 2021).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналітичне опрацювання проблеми застосування та впливу інформаційно-комунікативних технологій в освіті досліджували у своїх наукових розвідках В. Коткова, Л. Кравчук, С. Литвинова, О. Науменко, Л. Обух, Л. Петухова, О. Співаковський, О. Чайковська, К. Фадеєва, Н. Філіпенко та інші українські науковці. Зокрема, вивчення, систематизація, аналіз та використання освітніх інновацій є предметом наукових розвідок К. Ангеловські, В. Андрєєва, Х. Барнета, М. Богуславського, В. Взятишева, Д. Гамільтона, Н. Гросс, М. Майлса, В. Солодовнікова та ін. Теоретико-методологічні аспекти, сутність, структура освітніх інновацій та критерії їх оцінки висвітлено у працях М. Бургіна, Л. Даниленко, В. Лоренсова, М. Поташника, О. Хомерики та ін.

Мета – висвітлення специфіки тестування слухових навичок у студентів коледжу, систематизація видів тестів для використання їх у викладацькій практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Аналіз теоретичної літератури свідчить, що в останні роки помітно загострилася суперечність між дедалі більшими вимогами до професійних якостей музикантів та недостатньою їх музично-теоретичною підготовкою; необхідністю вдосконалення музично-теоретичних знань та навичок учнів та неадекватним цій

вимозі змістом навчальних програм, відсутністю системних методичних рекомендацій щодо створення педагогічних умов для модернізації навчального процесу в ході інноваційних перетворень. Все це і зумовило проблему, а також вибір нашої теми.

Музичний слух має складну структуру, містить безліч компонентів, спрямованих на сприйняття різних аспектів музики (звуковисотної і ритмічної, динамічної і тембрової). Звідси різні види музичного слуху.

Враховуючи особливості музичного слуху, існують способи, методики та інструментарій для перевірки цих слухових здібностей. Існує кілька методів та інструментів, які можуть допомогти у розвитку слухових навичок у музичному навчанні, зокрема: сольфеджіо, яке передбачає співання нот за допомогою їхніх назв (до, ре, мі тощо). Це допомагає студентам краще розуміти інтервали та мелодії.

Важливим практичним елементом є інтервальні вправи, виконуючи які, студенти набувають навичок розпізнавання та співання інтервалів (наприклад, великої терції, малої сексти), що допомагає розвивати слухове сприйняття.

Для формування ритмічного відчуття існують ритмічні вправи, такі, як плескання або гра на ударних інструментах. Важкою, але ефективною є транскрипція, тобто переписування музичних творів на слух, яка допомагає розвивати здатність розпізнавати ноти та акорди (Ройтенко, 2017, 103).

Серед усього переліку інструментів для студентів-музикантів розроблено спеціальні музичні застосунки, такі, як EarMaster, Tenuto та Perfect Ear, які пропонують інтерактивні вправи для розвитку слухових навичок; тюнер та метроном. Ці інструменти допомагають студентам тримати правильний тон та ритм під час виконання музики.

З метою самостійного опрацювання та повторюваності вправ існують онлайн – платформи, такі як Coursera та Udemy, що пропонують курси з музичної теорії та слухових навичок, які можна проходити у зручний час.

Нинішній рівень розвитку інноваційних технологій зумовив появу штучного інтелекту, який відкриває неабиякі можливості для навчання, має величезний потенціал для покращення освітнього процесу. Він може значно розширити можливості оцінки слухових нави-

чок у студентів, але й одночасно змінити алгоритм викладання та навчання, роблячи його більш інтерактивним, доступним та ефективним. Зокрема, для тестування слухових навичок у майбутніх музикантів використовують різні методи. Ось декілька з них:

Тест на музичну аптитуду – це стандартизований тест, який вимірює індивідуальні навички у сприйнятті музики. Музична аптитуда – це природна здатність людини до музики, що включає в себе слух, ритм, мелодію та музичну пам'ять. Один з популярних тестів – Advanced Measures of Music Audiation (AMMA), розроблений Гордоном.

Тестування слухового сприйняття: музиканти можуть визначати інтервали, акорди, ритми та інші музичні нюанси, просто слухаючи їх. Це називається “ear training” (тренування слуху) і є невід’ємною частиною навчання музики.

Дослідження аудіомоторної синхронізації: вивчається, як точно музиканти можуть синхронізувати свої рухи з музичним ритмом. Наприклад, порівнюють драмерів із вокалістами, щоб дослідити, як це впливає на їхні навички сприйняття музики. Загалом, тестування слухових навичок допомагає розуміти, як музика впливає на розвиток мозку та комунікаційні навички.

4. Аудіометрія: використовується для вимірювання слухових порогів на різних частотах. Музиканти можуть проходити як тональну, так і мовну аудіометрію.

5. Тестування на розпізнавання тонів: включає в себе завдання на розпізнавання нот, акордів та інтервалів. Це допомагає оцінити музичний слух.

6. Тестування на розпізнавання ритму: музиканти можуть бути запрошені відтворити або розпізнати ритмічні патерни, що є важливим для їхньої музичної діяльності.

7. Тестування на слухову пам'ять: оцінює здатність запам'ятовувати та відтворювати мелодії або ритми, що є критично важливим для музикантів.

8. Комп'ютеризовані тести: використання програмного забезпечення для тестування слуху, яке може включати інтерактивні завдання та ігри для оцінки слухових навичок.

9. Тестування на сприйняття гармонії: оцінює здатність музикантів розпізнавати гармонійні відносини між нотами.

10. Функціональна магнітно-резонансна томографія (фМРТ): використовується для дослідження активності мозку під час слухових завдань, що може дати уявлення про нейронні механізми слуху.

11. Слухові потенціали: вимірювання електричних сигналів, які виникають у відповідь на звукові стимули, що допомагає оцінити функцію слухового тракту. Ці методи можуть бути адаптовані в залежності від потреб конкретного музиканта та його спеціалізації (Ху Ю, 2021:1459).

Розвиток сучасних технологій штучного інтелекту в освітньому сегменті – це важливий вектор його еволюції, оскільки використання цієї технології в освітньому контексті може суттєво змінити процеси навчання і дозволити індивідуалізувати навчання здобувачів освіти та автоматизувати окремі процеси. Одночасно штучний інтелект може бути корисним інструментом для тестування слухових навичок студентів-музикантів (Ху Ю, 2021:1460). Він може автоматизувати деякі завдання, такі як: 1) визначення висоти звуку: ШІ може відтворювати ноти і просити студентів назвати їх, аналізуючи їхні відповіді на точність; 2) розпізнавання інтервалів і акордів: ШІ може відтворювати інтервали або акорди і просити студентів їх ідентифікувати; 3) визначення ритму: ШІ може відтворювати ритмічні візерунки і просити студентів їх повторити або позначити.

Крім того, штучний інтелект може: надати зворотний зв'язок: ШІ може аналізувати відповіді студентів і надавати персоналізований зворотний зв'язок, що допомагає їм покращити свої навички; створити індивідуальні завдання: ШІ може адаптувати завдання до рівня кожного студента, що робить навчання більш ефективним.

Штучний інтелект (ШІ) може значно покращити процес тестування слухових навичок у музичному навчанні, а саме: а) персоналізоване навчання, тобто ШІ може аналізувати індивідуальні потреби та рівень підготовки кожного студента, пропонуючи персоналізовані вправи та завдання. Це дозволяє студентам працювати над своїми слабкими місцями та покращувати свої навички більш ефективно; б) миттєвий зворотний зв'язок, тобто завдяки ШІ, студенти можуть отримувати миттєвий зворотний зв'язок про своє виконання. Напри-

клад, додатки на основі ШІ можуть аналізувати виконання музичних творів, вказуючи на помилки та пропонуючи способи їх виправлення. Цікавий формат співпраці викладача та студента – віртуальний репетитор. Деякі системи ШІ можуть виступати в ролі віртуальних репетиторів, які не тільки навчають музичної теорії та техніки, але й реагують на емоційний стан студента, надаючи більш цілісний підхід до навчання.

Аналітична робота штучного інтелекту дає змогу збирати та аналізувати дані про прогрес студентів, допомагаючи викладачам краще розуміти, які методи працюють найкраще і де потрібні додаткові зусилля.

Отже, для перевірки та вдосконалення музичного слуху застосовують значну кількість інноваційних технологій, які передбачають використання сучасних інструментів та програмного забезпечення. Використання цих технологій у рамках проведення тестування та навчання допомагає розвивати навички роботи з ними, що не лише підвищує якість освіти, а й готує студентів до роботи у сучасному цифровому світі, сприяє формуванню у майбутніх учителів музичного мистецтва не тільки високопрофесійних знань, умінь та навичок, дотриманню індивідуалізації і диференціації навчального процесу, а й розвитку у студентів потреби у педагогічно-творчому самовдосконаленні й самореалізації, у пошуку нових можливостей досягнення професійної мети (Попович, 2013).

Тестування слухових навичок у музичному навчанні є важливим етапом для розвитку музикантів. Ось деякі інноваційні підходи, які можуть бути корисними: 1) аудіометричні тести – вони вимірюють чутливість слуху до різних частот звуку. Інноваційні методи можуть включати використання портативних аудіометрів, які дозволяють проводити тести в різних середовищах; 2) тести на розпізнавання мелодій, які оцінюють здатність розпізнавати мелодії, акорди та ритмічні структури. Інноваційні підходи можуть включати використання

комп'ютерних програм для автоматичного аналізу результатів; 3) тести на відтворення мелодій, тобто студенти відтворюють мелодії, які вони почули. Інноваційні методи можуть включати використання віртуальних інструментів або програм для запису виконання; 4) тести на розпізнавання гармоній, які оцінюють здатність розпізнавати гармонійні послідовності. Інноваційні підходи можуть включати використання інтерактивних завдань на планшетах або смартфонах мети (Попович, 2013).

Отже, тестування слухових навичок може значно покращити музичне навчання з кількох причин, а саме: регулярне тестування – це розвиток слухового сприйняття, яке допомагає студентам краще розпізнавати різні звуки, інтервали та ритми, що є основою для виконання музики; покращує техніку виконання, сприяє розвитку когнітивних навичок, покращує вербальну пам'ять, здатність до читання та загальні розумові здібності; тестування надає студентам можливість отримувати зворотний зв'язок про їхній прогрес, що може бути додатковою мотивацією для подальшого навчання; інтеграція технологій, тобто використання сучасних технологій для тестування слухових навичок може зробити процес навчання більш інтерактивним та ефективним.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Нова ера технологічного прогресу та змін суспільних норм, зумовлює те, що формат музичної освіти також зазнає трансформації. Досліджуючи нові тенденції та передові інновації, які формують майбутнє музичної освіти, формується чітко окреслений алгоритм тестування слухових навичок, який революціонізує шляхи навчання майбутніх студентів -музикантів. Майбутнє музичної освіти наповнене новими та цікавими тенденціями та передовими інноваціями, які змінять наш підхід до навчання та сприйняття музики. Поєднання технологій із традиційними методами навчання – це лише деякі з трансформаційних тенденцій, що створюють новий формат музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воронова Н.С. Мультимедійні технології в освіті. 2018. URL: https://fitu.kubg.edu.ua/images/stories/Departments/kitmd/Internet_conf_17.05.18/s1/1_Voronova.pdf (дата звернення: 25.07.2024).
2. Го Р., Дін Дж. і Занг В. Реформа музичної онлайн-освіти та оптимізація бездротової мережі з використанням штучного інтелекту для навчання піаніно. Бездротовий зв'язок і мобільні комп'ютери, 2021, 6456734. <https://doi.org/10.1155/2021/6456734>.

3. Інформаційно-комунікаційні технології для педагогічних працівників (Практичний курс), укл. Д. А. Покришень, Є. С. Закревська, О. М. Корнієць, Ю. М. Літош, В. М. Ракута, О. О. Тихоненко. Чернігів: ЧОІППО імені К. Д. Ушинського, 2011. 62 с.
4. Листопад О.В. Інноваційний розвиток освіти й освітні інновації. Понятійно-термінологічний аналіз проблеми. Інновації у професійно-педагогічній підготовці майбутнього вчителя: методологічні, змістові та методичні аспекти : моногр. за ред. проф. А.А. Сбруєвої. Суми : МакДен, 2011. С. 43–60.
5. Попович Н. М. Проблема інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій у систему професійної підготовки майбутнього вчителя музики. Інформаційні технології і засоби навчання. 2013. № 1 (33). URL: <http://journal.iitta.gov.ua> (дата звернення: 26.07.2024).
6. Ройтенко Н. О. Концептуальні засади педагогічного супроводу вокального розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 2017. Вип. 155. С. 101–104.
7. Ху Ю. Прикладне значення системи штучного інтелекту в музичній освіті. 2021 р. 4-та Міжнародна конференція з інформаційних систем та комп'ютерної освіти (стор. 1459–1462). ACM. <https://doi.org/10.1145/3482632.3483173>.

REFERENCES:

1. Voronova N.S. (2018) Mul'tymediyni tekhnolohiyi v osviti [Multimedia technologies in education. URL: https://fitu.kubg.edu.ua/images/stories/Departments/kitmd/Internet_conf_17.05.18/s1/1_Voronova.pdf (access date: 07/25/2024) [in Ukrainian].
2. Guo, R., Ding, J., and Zhang, W. (2021) Reforma muzychnoyi onlayn-osvity ta optymizatsiya bezdrotovoyi mer ezhi z vykorystanniam shtuchnoho intelektu dlya navchannya pianino. Bezdrotovyu zv"yazok i mobil'ni komp'yutery [Online music education reform and wireless network optimization using artificial intelligence for piano learning. Wireless and Mobile Computing], 6456734. <https://doi.org/10.1155/2021/6456734> [in Ukrainian].
3. Informatsiyno-komunikatsiyni tekhnolohiyi dlya pedahohichnykh pratsivnykiv (Praktychnyy kurs), uкл. D. A. Pokryshen', YE. S. Zakrevs'ka, O. M. Korniyets', YU. M. Litosh, V. M. Rakuta, O. O. Tykhonenko. Chernihiv: CHOIPPO imeni K. D. Ushyns'koho (2011). [Information and communication technologies for pedagogical workers (Practical course) incl. D. A. Pokryshen, E. S. Zakrevska, O. M. Korniets, Y. M. Litosh, V. M. Rakuta, O. O. Tikhonenko. Chernihiv: CHOIPPO named after K. D. Ushinsky]. [in Ukrainian].
4. Lystopad O.V. (2011). Innovatsiynyy rozvytok osvity y osvitni innovatsiyi. Ponyatiyno-terminolohichnyy analiz problemy. [Innovative development of education and educational innovations] Sumy : MakDen. [in Ukrainian].
5. Popovych N.M. (2013). Problema intehratsiyi informatsiyno-komunikatsiynykh tekhnolohiy u systemu profesiyanoi pidhotovky maybutn'oho vchytelya muzyky. Informatsiyni tekhnolohiyi i zasoby navchannya [The problem of integration of information and communication technologies into the system of professional training of the future music teacher. Information technologies and teaching aids]. No. 1 (33). URL: <http://journal.iitta.gov.ua> (access date: 07/26/2024) [in Ukrainian].
6. Roytenko N. O. (2017) Kontseptual'ni zasady pedahohichnoho suprovodu vokal'noho rozvytku maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky, Conceptual principles of pedagogical support of vocal development of future teachers of musical art. Proceedings. Series: Pedagogical sciences] Vyp. 155. S. 101–104 [in Ukrainian].
7. Khu YU. (2021) Prykladne znachennya systemy shtuchnoho intelektu v muzychniy osviti. 2021 r. 4-ta Mizhnarodna konferentsiya z informatsiynykh system ta komp'yuternoyi osvity [Applied value of the artificial intelligence system in music education. 4th International Conference on Information Systems and Computer Education] (stor. 1459–1462). ACM. <https://doi.org/10.1145/3482632.3483173> [in Ukrainian].

УДК 780.647.2:781.6

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>

Віталій ОХМАНЮК

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Галина ІВЧЕНКО

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

ORCID: 0009-0008-1496-4077

Михайло КРЕТ

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

ORCID: 0000-0002-0052-1194

Віталій КОРЧИНСЬКИЙ

магістрант кафедри народно-інструментального виконавства факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Степана Бандери, 12, м. Рівне, Україна, 33028

ORCID: 0009-0002-0896-6187

Бібліографічний опис статті: Охманюк, В., Івченко, Г., Крет, М., Корчинський, В. (2024). Особливості інтерпретації Прелюдії і фуги d-moll № 6 з ДТК Й. С. Баха *Fine Art and Culture Studies*, 5, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ D-MOLL № 6 З ДТК (1 ТОМ) Й. С. БАХА

Виконання поліфонічних творів на баяні-акордеоні – проблема нині досить актуальна, в той же час дискусійна, з огляду на різні підходи до інтерпретації творів барокового репертуару. Зазначимо, що академічний баян-акордеон – це порівняно молоді інструменти. Вони не мають накопиченої століттями оригінальної літератури, зокрема, своєї класики (творів XVII–XIX ст.). У зв'язку з цим постає запитання, наскільки відповідним до епохи буде звучання бахівських поліфонічних творів, створених, здебільшого, для клавіру (клавикорду, органу, клавесину) в інших тембрових умовах.

У педагогічній роботі проблема розкриття сенсу музики Й. С. Баха особливо важлива. Що стосується прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» накопичено великий педагогічний досвід. Склалася усталена виконавська традиція, внутрішня суть даної музики буває закрита від виконавців. Метою статті постає завдання з'ясувати проблеми, особливості інтерпретації прелюдії і фуги d-moll № 6 з 1 тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха в баянно-акордеонному виконавстві.

Методологія роботи полягає у застосуванні таких методів, як: узагальнюючий, творчо-діяльнісний, порівняльний, системний аналіз літературних джерел, історико-культурологічний, абстрагуючий, синтез, хронологічний та типологічний.

Наукова новизна полягає у тому, щоб окреслити домінуючі тенденції у дискурсі художньо-естетичних орієнтацій сучасного баянно-акордеонного виконавства. Дослідити, які виконавські виражальні засоби та форми потрібно використовувати баяністам-акордеоністам, аби передати образно-значеннєвого змісту при виконанні Прелюдії і фуги d-moll № 6 з «Добре темперованого клавіру» (1 том) Й. С. Баха. Також окреслити характерні риси інтерпретацій Прелюдії і фуги у баянно-акордеонному виконавстві.

Висновки. Таким чином зазначимо, що на прикладі аналізу баянно-акордеонних інтерпретацій Прелюдії і фуги d-moll з першого тому «ДТК» визначили найхарактерніші показники загально-стильових тенденцій епохи бароко та композиторської техніки.

Отже, зауважимо, що сучасне баянно-акордеонне виконавство сягає перспективного рівня узагальнення, синтезу, органічного сплаву колишніх інтерпретаційних моделей, запропонованих піаністами. Розмаїті виконавські версії репрезентують закономірний поступ у безперервній естафеті інтерпретації музики Й. С. Баха.

Ключові слова: баянне виконавство, добре темперованийий клавір, бахівська музика, поліфонія, музична інтерпретація, бароко.

Vitalii OKHMANIUK

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 15 Kovelska Str., Lutsk, Volyn Region, Ukraine, 43016

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Halyna IVCHENKO

Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Arts, Faculty of Music, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

ORCID: 0009-0008-1496-4077

Mykhailo KRET

PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Vocal and Choral Arts, Faculty of Musical Arts, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

ORCID: 0000-0002-0052-1194

Vitalii KORCHYNSKYI

Master's Student of the Department of Folk and Instrumental Performance, Faculty of Musical Arts, Rivne State University of the Humanities, 12 Stepana Bandera Str., Rivne, Ukraine, 33028

ORCID: 0009-0002-0896-6187

To cite this article: Okhmaniuk, V., Ivchenko, H., Kret, M., Korchynskyi, V. (2024). *Osoblyvosti interpretatsiyi Preludyi i fuchy d-moll № 6 z DTK Y. S. Bakha v bayanno-akordeonomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of the Prelude and fugue D-moll No. 6 from WTC (Volume 1) by J. S. Bach in accordion performance]. Fine Art and Culture Studies, 5, 39–46, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-6>*

PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF THE PRELUDE AND FUGUE D-MOLL NO. 6 FROM WTC (VOLUME 1) BY J.S. BACH

The performance of polyphonic works on the bayan-accordion is a problem that is currently quite relevant and at the same time controversial, given the different approaches to the introduction of works by the baroque repository. It is worth noting that the academic bayan-accordion is a relatively young instrument. They have no original literature accumulated over centuries, including their own classics (works of the seventeenth and nineteenth centuries). In this regard, the question arises as to how appropriate to the era will be the sound of Bach's polyphonic works, composed mainly for the keyboard (clavichord, organ, cello) in other key conditions.

In pedagogical work, the problem of revealing the meaning of J.S. Bach's music is particularly important. With regard to the preludes and fugues of the Well-Tempered Clavier, a great deal of pedagogical experience has been gained. There are established performing traditions, and the inner essence of this music is sometimes hidden from performers.

The purpose of the article is to find out the problems and peculiarities of the interpretation of the Prelude and Fugue d-moll No. 6 from Volume 1 of J.S. Bach's «Well-Tempered Clavier» in bayan-accordion performance.

The methodology of the work is based on the use of such methods as: balancing, creative and activity, comparative, systematic analysis of literary sources, historical and cultural, abstracting, synthesis, chronological and typological.

The scientific novelty is to outline the dominant trends in the discourse of artistic and aesthetic orientations of contemporary accordion performance. To investigate which performing expressive means and forms should be used by accordionists in order to convey the figurative and semantic content when performing the Prelude and Fugue in D-moll No. 6 from the Well-Tempered Clavier (Volume 1) by J.S. Bach. Also, to outline the characteristic features of interpretations of the Prelude and Fugue in accordion performance.

Conclusions. Thus, it should be noted that, on the example of the analysis of the accordion and bayan interludes of the *Prelude and Fugue in D-moll from the first volume*, DTK identified the most relevant indicators of the general stylistic trends of the baroque epic and competitive tone.

Thus, it should be noted that modern accordion performance reaches a progressive level of harmonisation, synthesis, and organic harmony of the previous innovative models introduced by pianists. The various performances represent a legitimate step in the unbroken quest to interpret the music of J.S. Bach.

Key words: accordion performance, well-tempered harpsichord, Bach's music, polyphony, musical interpretation, Baroque.

Актуальність проблеми. Виконання поліфонії на баяні та акордеоні – проблема актуальна, в той же час дискусійна з огляду на різні підходи до інтерпретації творів барокового репертуару. Справа в тому, що академізований баян та акордеон – це порівняно молоді інструменти. Вони не мають накопиченої століттями оригінальної літератури, зокрема, своєї класики (творів XVII–XIX ст.). У зв'язку з цим виникає питання, наскільки адекватним буде звучання бахівських поліфонічних творів, написаних переважно для клавіру (клавесину, клавикорду, органу), в інших тембрових умовах.

На цей рахунок існують дві різні точки зору: перша – виконання на баяні та акордеоні тільки оригінальних композицій, тобто, написаних спеціально для баяна-акордеона, а друга – виконання в основному перекладення класичного репертуару, тобто, творів, спочатку створених для іншого інструмента, як правило, для клавіру (пізніше для фортепіано). Сьогодні стає все більш очевидним, що обидві точки зору – крайнощі. Зрозуміло, оригінальним творам має бути відведено значне місце в репертуарі баяніста-акордеоніста, так як вони визначають обличчя інструмента і долучають виконавців і слухачів до кращих здобутків світової класичної спадщини (Безугла, 2001, 37–41).

Важливою складовою сучасного репертуару баяніста-акордеоніста є цикл клавірних творів «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. Таким чином, дослідження спадщини композитора крізь призму баянно-акордеонного виконавства є актуальною проблемою сучасного музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З появою баяна-акордеона у професійному музичному мистецтві водночас розпочинається процес становлення науково-дослідницької та методологічної роботи, яка спрямована на формування теоретичної бази сучасного баянно-акордеонного виконавського мистецтва. До кінця 80-х років ХХ ст. з'являється ряд

теоретичних досліджень щодо важливих для музично-виконавської практики питань: систематизації штрихів – В. Власов, аплікатури – В. Беляков, Г. Стативкін, особливостям специфіки звуковидобування – Г. Гвоздев, фразування – Ю. Акімов, напрямку руху міху – М. Оберюхтін (Оберюхтін, 2000, с. 7).

Серед розвідок останніх років слід відзначити працю Є. Борисенка «Про органну та клавірну музику Баха і деякі особливості виконання її на акордеоні» (Борисенко, 2001, с. 63). У даній роботі автор прослідковує загальні тенденції у традиційному виконавстві доби бароко з метою умілого їх застосування в сучасних умовах. Дослідження Є. Борисенка присвячене розв'язанню проблем виконання бахівської музики на баяні-акордеоні та є підтвердженням комплексного підходу сучасного виконавства до питань теорії музичного мистецтва.

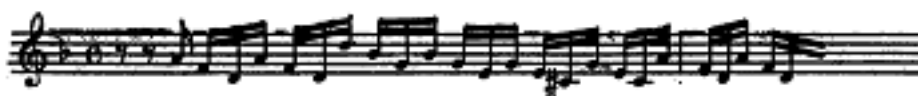
Метою статті постає завдання дослідити проблеми та особливості виконання, здійснити методико-виконавський аналіз прелюдії і фуґи d-moll № 6 з 1 тому циклу клавірних творів «Добре темперованого» клавіру» Й. С. Баха в баянно-акордеонному виконавстві.

Виклад основного матеріалу. *Прелюдія*, написана у двочастинній формі, має тонкий, майже філігранний мелодичний рисунок, і в той же час є достатньо гострою, характерною, своєрідною за колоритом, сповнена характеру благородства і тонких почуттів. Фактура ніби «зіткана» із гармонії, в якій «проглядається» прихована мелодія.

У другій частині твору настрої стає більш бурхливим і пристрасним: емоційна напруга посилюється такт за тактом, досягаючи найвищої точки на хроматичних послідовностях із зменшених квінт, що спускаються донизу. Така послідовність, на думку багатьох дослідників, передбачає подібні пасажі у Ф. Ліста та Ф. Шопена. У другій частині шістнадцяти тривалості, що створюють мелодію, повинні бти виконані дещо ширше і трохи виділеними.

Приклад 1

Прелюдия и fuga d-moll



Прелюдия легкого, тонкого, почти филигранного рисунка, в то же время достаточно острая, характер-

Всього прелюдія має 26 тактів, водночас її скорочений варіант, який міститься у Нотному зошиті В. Ф. Баха, має всього лиш 15 тактів (після 14-го такту звучить лише один мажорний тризвук). Таким чином, і у цьому

варіанті відсутні такти 15–26 з їхніми злетами і спадами, що закнчуються імпровізаційно введеною каденцією стверджувального характеру. Такі ж скорочення подаються у редакції Форкеля:

Приклад 2



Темп прелюдія не повинен бути дуже швидким. Найбільш адекватними інтерпретаційними версіями є ті, що виконуються у темпі *Allegro moderato* (редакції Черні, Казелли), або *allegro, ma non troppo* (Бішоф, Муджелліні), і особливо *Moderato* (Таузіг, д'Альбер, Ріман) або *Non allegro* (Бузоні) чи *Quieto* (Барток). Одиницею руху тут є не четверть, а восьма тривалість (приблизно ця восьма рівна 104), що дає можливість без поспіху виявити усі звивини мелодичного рисунку.

Стосовно артикуляції – у різних редакціях подаються різні відомості. Верхній шар фактури (розкладені акорди) в редакціях Таузіга, д'Альбера, Лонго та інших пропонується фразувати великими гармонічними фразами і виконувати їх *legato*, у редакції Бартока – *molto legato* (Карась, 2006, 156–165).

Натомість Бузоні пропонує штрих *non legato*, при цьому зазначаючи, що це такий ігровий прийом, який виконується еластичним ударом пальця, без допомоги зап'ястя. Цей рід удару відрізняється від власне *staccato* тим, що звуки повинні звучати хоч і роздільно один від другого, та якомога м'якше і довше. Вказуючи взагалі на важливість виконання *non legato* як такого роду туше, що найбільше відповідає при-

роді клавіру, редактор Бузоні різко критикує гру *legato*, оснований на наслідуванні вокальному мистецтву, і виступає за беззаперечну перевагу *non legato* над *legato* (Мищенко, 2007, с. 87).

Ще більш категоричним є редактор Казелла, який пропонує виконувати прелюдію *staccato*. Митець вважає, що прелюдія є п'єсою фантастичного і збудженого характеру, що маже повністю має бути виконана на особливому *staccato* пальців без участі руки (Берденнікова, 1999, 58–66).

На нашу думку, кожна із інтерпретаційних версій щодо артикуляції має свої переваги, водночас як у групуванні можливі варіанти і по 6 звуків, і по 12. Ці варіанти є правом вибору виконавця, який повинен покладатися на власне художнє бачення.

Стосовно артикуляції при виконанні на баяні – застосовуємо пальцеву артикуляцію для більш рельєфної імітації у правій руці мотиву. Пальцеві рухи мають бути енергійними, ніби карбуючи кожен звук (штрих *non legato*). Якщо баян багатотембровий, то граємо на регістрі «баян», або «баян з пікколо».

Динамічний план прелюдії в межах *pp – f*. Починаємо *p*, в третьому такті робимо невеличке *crescendo* до *f* у 4 т., після чого здійсню-

емо *diminuendo* і з 6 т. граємо *p*. З 13 т. робимо *crescendo* до *f* у 15 т., де йде стрімке *diminuendo* до *p* та *pp*. З 20 т. знову *crescendo* до *f* у завершальних акордах прелюдії.

Особливим є завершення прелюдії, де баяніст повинен імітувати *органне звучання*, і здійснити це як у пасажі нисхідними шістнадцятими

у групах по зменшених тризвучках, так і у повнозвучних акордах в останніх тактах. Воно контрастує із попереднім токатним рухом всієї прелюдії. Варто звернути увагу, також, щоб ці акорди не були перетримані у часі, так як це лише завершення першої частини поліфонічного циклу.

Приклад 3



Триголосо́на fuga має розспівну тему із чітко визначною кульмінацією, що створюється висхідним секстовим ходом.

Тема за будовою розпадається на дві частини. У першій частині – спокійний рух по звуках гами, у другій частині – мелодичне утворення, подібне за типом руху з групетто, в окремих редакціях позначене як трель, що разом із

висхідним розмахом і стрибком на сексту надає темі більш пристрасного характеру.

Позначення *staccato*, поставлене над звуком *b* (як свідчить Urtext – самим Й. С. Бахом), свідчить про певні артикуляційні наміри композитора: виділення переривання рівномірного руху через переривання спільного *legato*.

Приклад 4



Відповідь до теми є реальною. Її супроводжує виразне протискладнення, що майже

повністю складається із шістнадцятих.

Приклад 5



Протяжність фуги – 44 такти. Найчастіше її архітектонічна будова розглядається як тричастинна. Ріман і Бузоні вирізняють три частини по 12 тактів + 16 тактів + 16 тактів, при чому Ріман пояснює будову так: перша частина, експозиція та інтермедія – 9+3 такти, друга частина, розробка – 8+8 тактів, третя частина, кода – 10+6 тактів. Морган вирізняє 9+29+6 тактів, Перракіо – 7+31+6 тактів.

Проте, існує й інша інтерпретаційна версія стосовно форми фуги. Наприклад, Барток впевнено вважає форму фуги двочастинною – 20+24 такти, особливо підкреслюючи, що останні такти обидвох частин точно співпадають, при цьому перша частина закінчується в тональності домінанти, друга – в тональності тоніки.

У коді фуги є органічний пункт на тоніці зі збільшенням (подвоєнням) числа голосів, – прийом, що надає заключенню повнозвучного, величного характеру.

В інтерпретації темпу фуги серед музикантів немає суттєвих розбіжностей. Це, як правило, *Andante* або *Moderato* – в цілому стриманий темп зі спокійним рухом.

Слід пам'ятати, що однією з особливостей музики Баха є безперервність мелодичних ліній (Давидов, 1998, с. 117). Отож, під час зміни напрямку міха виконавцеві потрібно за допомогою рухів пальців пом'якшити надмірну різкість грані між фразами, «зв'язати» тему.

Динамічний план в межах *p* – *f*. Завдяки проведенню теми у різних голосах правої та лівої (виборної) клавіатур ми маємо можливість яскравіше показати її кожне проведення.

Починаємо грати тему у першому та другому голосах (3 т.) *p*, хоча нижній регістр другого голосу вже дасть іншу музичну фарбу. Третє проведення теми у лівій – виборній клавіатурі (6 т.) виконуємо *mf*. У 17 такті тема звучить *f* впродовж кількох тактів і відбувається спад динамічної напруги до *p*. Динамічне наростання наприкінці фуги, що відмічене у більшості редакцій, обґрунтоване збільшенням числа голосів, ущільненням музичної тканини. Тому з 35–36 тт. *crescendo* до завершальних акордів, де можна дозволити хороше *allargando* та логічно витриманий завершальний акорд, обумовлені підкресленням завершення цілого поліфонічного циклу.

Висновки. Таким чином зазначимо, що На прикладі аналізу баянно-акордеонних інтерпретацій Прелюдії і фуги *d-moll* з першого тому «ДТК» визначили найхарактерніші показники загально-стильових тенденцій епохи бароко та композиторської техніки (Дубій, 2003, с. 173), до яких відносимо:

1) варіювання як основоположний «технічний» засіб при розгортанні музично-барокових ідей, що знаходить своє втілення через «роззосередження» тонів теми засобами мелодичного чи гармонічного фігурування;

2) редукція голосів теми, введення до неї індивідуалізованого контрапункту, метроритмічна трансформація, розмивання контурів теми аж до її повного розчинення, зникнення *de facto*, або ж навпаки, поступова викристалізація тематичного матеріалу з мотивно-недиференційованого потоку;

3) секвенціювання, що може бути як способом тривалого збереження єдиного настрою, так і дієвим інструментом при «швидких» тональних переходах, має ряд суто барокових особливостей: практичне поєднання прийомів секвенції та імітації, перехід суто мелодичної секвенції у гармонічну, різноманітні способи ускладнення секвенції мелодичними, ладогармонічними та метроритмічними засобами;

4) повторення як невіддільна специфічна ознака барокового світобачення, яка під оглядом різномасштабного втілення може виконувати як аркоподібну функцію, так і визначати загальну архітектоніку музичного твору;

5) мотивне проростання, що забезпечує процесуально-фазовий рух форми. Зміни можуть відбуватися за рахунок внутрішнього розростання мотивних меж або внаслідок зовнішнього пластичного приєднання спорідненої інтонаційної ланки, що нівелює відчуття періодичності, надаючи розвиткові рис плинності, текучості;

6) елізія – прийом послідовного подрібнення теми. З одного боку, це сприяє концентрації образної виразності, детальному запам'ятовуванню тематичної тези, з іншого – її розосередженню, порушенню планомірності розвитку матеріалу. Останнє закономірно супроводжується змінами мелодичного

малюнка, інтервальної та ритмічної будови голосових ліній, гармонічного контексту, фактурного оформлення тощо;

7) система мелодико-тематичних перетворень, що включає в себе авгментацію, димінуцію, ракохід, інверсію, інверсію ракоходу, стрету, площинні перестановки голосів – вертикально-рухомий та горизонтально-рухомий контрапункти;

8) рондоподібність та варіаційність, що мають у побудові форми організуюче значення: визначають планування тем в експозиціях, вибір

матеріалу для розвиткових розділів форми, закономірності їх чергування та порушення із наступним обов'язковим відновленням та утвердженням панівного інтонаційного образу.

Таким чином, сучасне баянно-акордеонне виконавство сягає перспективного рівня узагальнення, синтезу, органічного сплаву колишніх інтерпретаційних моделей, запропонованих піаністами. Розмаїті виконавські версії репрезентують закономірний поступ у безперервній естафеті інтерпретації музики Й. С. Баха.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безугла Р. І. Ретроспективний аналіз розвитку українського баянного мистецтва. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Вип. 5. К., 2001. С. 37–41.*
2. Берденнікова К. М. Гомілетика як основа інтерпретації духовних творів Й. С. Баха. *Проблеми музичної інтерпретації. Київське музикознавство: Зб. статей. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 58–66.*
3. Борисенко Є. Про органну та клавірну музику Й.С. Баха та деякі особливості виконання її на акордеоні. *Донецьк: ТОВ Либідь, 2001. 100 с.*
4. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): *навч. посіб.* К.: Музична Україна, 1998. 236 с.
5. Дубій А. А. Символіка та діалектика чисел в інтерпретації «Маленької прелюдії» Й. С. Баха для органа e-moll. *Проблеми музичної освіти: Зб. статей. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 268 с.*
6. Карась С. До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні (на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. І.-Ф. : Плай, 2006. Вип. ІХ. С. 156–165.*
7. Міщенко О. В. Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів. *Дуети, тріо: навч. посіб.* Харків, 2007. 137 с.
8. Оберюхтін М. Особливості виконання фортепіанних творів Й. Гайдна і В. А. Моцарта на готово-виборному баяні. *Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 2000. 15 с.*
9. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): *моногр.* Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.

REFERENCES:

1. Bezuhla R. I. (2001). Retrospektyvnyy analiz rozvytku ukrayins'koho bayannoho mystetstva [Retrospective analysis of the development of Ukrainian Bayan art]. *Visnyk KNUKiM*, 5, 37–41 [in Ukrainian].
2. Byerdyennikova K. M. (1999). Homiletyka yak osnova interpretatsiyi duxovnyx tvoriv Y. S. Bakha [Homiletics as the basis of interpretation of the spiritual works of J. S. Bach's]. *Problemy muzychnoyi interpretatsiyi. Kyivsk'e muzykoznavstvo*, 2, 58–66 [in Ukrainian].
3. Borysenko YE. (2001). Pro orhannu ta klavirnu muzyku Y.S. Bakha ta deyaki osoblyvosti vykonannya yiyi na akordeoni [About organ and piano music Y.S. Bach and some features of its performance on the accordion] 100 s. [in Ukrainian].
4. Davydov M. (1998). Shkola vykonavs'koyi maysternosti bayanista (akordeonista) [School of performing skills of the accordionist (accordionist)]. *Navch. Posib*, 236 s. [in Ukrainian].
5. Dubiy A. A. (2003). Symvolika ta dialektyka chysel v interpretatsiyi «Malen'koyi prelyudiyi» Y. S. Bakha dlya orhana e-moll [Symbolism and dialectics of numbers in the interpretation of «Little Prelude» by J. S. Bach's for organ e-moll]. *Problemy muzychnoyi osvity: Zb. Statey*, 268 s. [in Ukrainian].
6. Karas' S. (2006). Do pytannya vykonavs'koho analizu deyakyykh aspektiv polifonichnoyi faktury na bayani (na prykladi «Dobre temperovanoho klaviru» Y. S. Bakha) [To the question of the performance analysis of some aspects of the polyphonic texture on the bayani (on the example of «Good tempered piano» by Y. S. Bach's)]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, IX, 156–165 [in Ukrainian].

7. Mishchenko O. V. (2007) Interpretatsiya muzyky baroko ansamblem bayanistiv [Interpretation of baroque music by an ensemble of accordion players]. *Duety, trio: navch. posib* Kharkiv, 137 s. [in Ukrainian].
8. Oberyukhtin M. (2000) Osoblyvosti vykonannya fortepiannykh tvoriv Y. Haydna i V. A. Motsarta na hotovo-vybornomu bayani. [Peculiarities of performing piano works by J. Haydn and V. A. Mozart on a ready-made bayan]. 15 s. [in Ukrainian].
9. Stashevs'kyi A. (2007) Velyki zhanry v ukrayins'kiy muzytsi dlya bayana (tendentsiyi rozvytku v ostanniy chverti XX ta na pochatku XXI st.) [Great genres in Ukrainian music for bayan (development trends in the last quarter of the XX and the beginning of the XXI century)]. *Monohr.*, 159 s. [in Ukrainian].

УДК 78.071.1:78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>**Мар'ян ПАНЬКІВ***аспірант, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна, 82100***ORCID:** 0009-0002-5946-4902

Бібліографічний опис статті: Паньків, М. (2024). Композиторська творчість в сучасному музикознавчому дискурсі: вектори дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ: ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕННЯ

В статті досліджено сучасні теоретичні концепції функціонування композиторської творчості. До уваги взято найбільш ґрунтовні музикознавчі праці, які є базовими у вивченні індивідуальності митця і його художньої діяльності.

Мета роботи – узагальнити сучасні теоретичні концепції функціонування композиторської творчості в контексті системного осмислення цього мистецького феномену.

Методологія дослідження є комплексною, зокрема використано методи: аналізу та синтезу, що дозволяє розглянути множинні музикознавчі розробки та об'єднати їх в єдину систему вивчення композиторської творчості; компаративний – спрямований на виявлення різних аспектів осмислення феномену композиторської діяльності, системний – обумовлює взаємозв'язок аналізованих наукових праць у музикознавчому дискурсі; узагальнення – забезпечує обґрунтованість і логічність зроблених в статті висновків.

Наукова новизна статті полягає у систематизації сучасних музикознавчих концепцій щодо композиторської творчості, що є важливим в аспекті комплексного дослідження діяльності митця.

В роботі узагальнено концептуальні положення фундаментальних наукових праць українських музикознавців щодо композиторської творчості. Відзначено, що концепція композиторської індивідуальності, запропонована І. Драч, базується на індивідуально-особистісному підході. Композиторську індивідуальність авторка трактує як «цілісність художнього світу митця», яка «у конкретному мовному матеріалі та системі образів» утворює індивідуальний авторський стиль. Цій думці суголосна точка зору Т. Гусарчук, яка наголошує на особистісних детермінантах в композиторській творчості, які проявляються передусім у індивідуалізації музичного стилю, який і є визначником творчої індивідуальності митця.

Сучасний ракурс дослідження феномену універсалізму творчої особистості музиканта репрезентовано в працях О. Коменди. Науковицею запропоновано дефініцію поняття «універсальна творча особистість», розроблено типологію універсальної творчої особистості музиканта.

Новітній погляд на вивчення композиторської творчості як інтерпретацію запропоновано Р. Каширцевим. Дослідник переконливо доводить, що інтерпретація «пронизує весь творчий процес композитора від самого початку, тобто від зародження ідеї». Вона обумовлюється внутрішніми й зовнішніми чинниками, де внутрішній чинник становить «творча індивідуальність митця», а зовнішній – «об'єктивні передумови написання твору».

Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості зазвичай становлять проблематику персоналізованих наукових досліджень, адже сучасна композиторська творчість репрезентує широкую жанрову і стильову палітру найрізноманітніших індивідуально-авторських інтерпретацій. Жанрово-стильова модель, як історично сформований феномен, становить універсальну аналітичну систему комплексного дослідження музичного твору і творчості митця.

Сучасні техніки письма, зокрема комп'ютерні технології, активно включаються в мовний словник новітньої композиторської стилістики. Їх застосування значно збагачує музично-звукову палітру, стимулює формування нової музичної жанровості, активізує самореалізацію музиканта-композитора і виконавця.

Актуальною в сучасній українській композиторській творчості постає тема національного. Як ментальне коріння вона проростає в творчості кожного українського митця, що виявляється на рівні жанрів (оперти на пісенно-танцювальні фольклорні національні витоки), стилістики (інтонаційно-мовних компонентах музичного висловлювання), художньо-образному наповненні творів.

У висновках наголошено, що сучасний музикознавчий дискурс репрезентує різні вектори дослідження композиторської творчості. В центрі уваги науковців незмінно залишається особистість митця – індивідуальність як універсум, що продукує «нові духовні смисли, відкриває нові звукові світи і художні структури, жанрово-стильові простори, техніки і системи звукоорганізації» що становлять парадигму сучасного музичного мистецтва і обумовлюють його подальший розвиток.

Ключові слова: композиторська творчість, індивідуальність, універсалізм, жанрова стилістика, інтерпретація, сучасні техніки письма, національне.

Maryan PANKIV

Postgraduate Student, Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University,
24 Ivan Franko St, Drohobych, Lviv Oblast, Ukraine, 82100

ORCID: 0009-0002-5946-4902

To cite this article: Pankiv, M. (2024). Kompozytorska tvorčist v suchasnomu muzykoznavchomu dyskursi: vektory doslidzhennia [Composer's Creativity in Modern Musicological Discourse: Research Vectors]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 47–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-7>

COMPOSER'S CREATIVITY IN MODERN MUSICOLOGICAL DISCOURSE: RESEARCH VECTORS

This article examines contemporary theoretical approaches to understanding the functioning of a composer's creativity. Key musicological studies foundational to exploring the individuality and artistic expression of composers are considered.

The purpose of this work is to synthesize modern theoretical frameworks that address composer creativity within a systematic interpretation of this artistic phenomenon. In this respect, the methodology of the research is quite comprehensive and combines the following procedures: analysis and synthesis, which enable uniting the results of various musicological observations in a single framework of a look into composer creativity; comparison is intended to reveal different aspects of the understanding of compositional activity; system analysis, which provides the establishment of links of musicological observations within the discourse; generalization-the conclusions are to be logically cohesive and well-substantiated.

The article's scientific novelty lies in the organization and evaluation of contemporary musicological concepts on composer creativity, a crucial aspect for a comprehensive study of artistic activity.

The paper synthesizes the core ideas from prominent Ukrainian musicological works on composer creativity. One more example is the concept of composition individuality by I. Drach, based on the personal method: according to him, such individuality is "the integrity of the artist's artistic world," which is embodied in one's own system of language and imagery and shapes the features of an individual style. It corresponds to T. Husarchuk's point, which puts an accent on the role of personal determinants in the composer's creativity, especially on the individualization of musical style as a structure expressing the composer's creative personality.

One can present O. Komenda's research where she proposes a definition of "universal creative personality" and a typology of the musician representatives as the new approach to the problem of universalism in a musician's creative personality. A new approach to the problem of composer creativity viewed from the position of interpretative activity is presented by R. Kashyrtsev. He convincingly argues that the interpretation saturates the whole process of creation, starting from a concept determined both by internal factors-like the creative individuality of the composer-and external ones like the objective conditions of creation.

Most often, the genre and stylistic features of the work of a composer are treated separately in special studies, because modern composition activity is extremely genre-diverse and individually stylized. A genre-stylistic model is that analytical tool developed in the historical process which allows for the comprehensive study of musical works and the artist's contribution to creativity.

With these modern composition techniques finding their place within the lexicon of modern styles-especially the use of the computer-their practice enriches the musical and sonic palette, fosters new musical genres, and enhances self-expression possibilities for composers and performers alike.

The national identity has remained one of the most urgent topics of contemporary Ukrainian music, organically connected with the works of Ukrainian composers. Its results are reflected in genres, often inspired by song and dance folklore; stylistics, like intonational and linguistic expressions; and the artistic and conceptual substance of the compositions.

In conclusion, contemporary musicological discourse encompasses multiple research vectors on composer creativity. The enduring focus on the composer's personality – the individual, which is viewed as a universe producing "new spiritual meanings, soundscapes, and artistic structures, as well as genre and stylistic spaces" – reflects the paradigm of modern musical art and points to its future development.

Key words: *composer's creativity, individuality, universalism, genre stylistics, interpretation, modern compositional techniques.*

Актуальність проблеми. Дослідження композиторської творчості кінця ХХ–початку ХХІ століть актуалізує низку специфічних проблем, що виникли внаслідок зміни парадигми творчого мислення й зумовили численність стильових напрямів, багатовимірність концепцій, розмаїття технік письма тощо. Крайня

індивідуалізація творчості, орієнтація на радикальне оновлення системи музичних засобів втілилась у створенні «індивідуальних проєктів», де композитор виступає не лише в ролі автора, а й режисера і певною мірою виконавця, що кардинально змінює принципи організації музичного твору і його функціонування в сис-

темі музичної комунікації. Всі ці трансформації процесів композиторської творчості привертають пильну увагу музикознавців, які, перебуваючи у діалозі з композиторською практикою, активно її досліджують, оновлюють підходи до усвідомлення сучасних творчих процесів, формують теоретичні моделі вивчення індивідуальної траєкторії митця в контексті соціокультурних координат його часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблемам композиторської творчості присвячено ряд ґрунтовних досліджень українських музикознавців. Концепція осмислення феномену художньої індивідуальності композитора запропонована в дисертаційному дослідженні І. Драч «Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка)». Композиторську індивідуальність авторка трактує як «цілісність художнього світу митця», яка «існує на всіх етапах його творчості і, згідно координуючих принципів, актуалізується у певних модулях» (Драч, 2005, с. 37). З позицій персонології композиторську індивідуальність осмислює й В. Даценко, справедливо наголошуючи, що на початку XXI століття спостерігається посилення інтересу науковців саме до особистості композитора, яка розглядається в контексті творчості, «з акцентом на особистісні детермінанти, що знайшли відображення в музиці» (Даценко, 2021, с. 174).

Важливе концептуальне дослідження музичної творчості, зокрема композиторської, становить дисертація О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» (Коменда, 2020), де науковиця репрезентує «діяльнісну теорію універсальної творчої особистості», зокрема «структурно-типологічні, культурно-історичні та системно-інтегративні (індивідуально-творчі) аспекти універсальної творчої особистості в українській музичній культурі» (Коменда, 2020, с. 23).

Сучасний погляд на композиторську творчість демонструють наукові розвідки Р. Каширцева (Каширцев, 2020; Каширцев, 2021). В руслі новітніх концепцій композиторської діяльності і функціонування музичного твору в соціокультурному просторі, дослідник, як представник сучасної композиторської школи, обґрунтовує власний погляд на «проблематику композиторської інтерпретації в музиці», яка,

на його думку, «не обмежується цариною різноманітних переробок вихідного музичного та немусичного матеріалу, а пронизує весь творчий процес від самого початку, тобто від зародження ідеї (до процесу створення якої також залучається інтерпретаційна складова)» (Каширцев, 2020, с. 193).

Один з аспектів дослідження композиторської творчості становить проблема національного. В українському музикознавстві періоду незалежності першість в цьому питанні належить І. Ляшенку (Ляшенко, 1991). Його концепція національного ґрунтується на комплексному осмисленні художнього цілого, як на рівні творчого процесу, зокрема композиторської стилістики, так і музично-історичних та етнокультурних чинників, що вплинули на творчий результат. Ідея національного в сучасному музикознавчому дискурсі розкривається переважно в контексті аналізу композиторської творчості. Цьому присвячено праці В. Данилець (Данилець, 2021), О. Катрич (Катрич, 1996), Л. Кияновської (Кияновська), О. Козаренка (Козаренко, 2001), О. Кушнірук (Кушнірук, 2009) О. Маркової (Маркова, 2007), Ю. Пальцевич (Пальцевич, 2008) та інших дослідників.

Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості – ще один актуальний напрям музикознавчих досліджень, спектр якого досить широкий: від композиторської жанрової стилістики в окремих видах мистецтва (Александрова, 2008; Бордашевська, Середюк, 2023; Салдан, 2005) до індивідуальних рис, що визначають оригінальний самобутній стиль кожного окремого автора (Біла, 2009; Грекул, 2016; Гуркова, 2016; Дробиш, 2022; Овсяннікова-Трель, 2021; Сташевський, 2004; Стрижиборода, 2020). Сучасна композиторська стилістика також досліджується в контексті розвитку музичних комп'ютерних технологій, які набувають значення важливого чинника композиторської творчості.

Мета роботи – узагальнити сучасні теоретичні концепції функціонування композиторської творчості в контексті системного осмислення цього мистецького феномену.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема вивчення феномену композиторської творчості надскладна і багатоаспектна, що зумовлює комплексний підхід у дослідженні як

самого художньо-творчого процесу, так і особистості митця, яка тісно пов'язана з соціальним контекстом певної історичної доби, тонко реагує на оточуючу дійсність, відображаючи її у своїй звуковій картині світу. Саме тому надважливим аспектом осмислення композиторської творчості є індивідуальність митця, яка, на слухну думку І. Драч, усвідомлюється як цілісність його художнього світу, причому «цілісність тут має принциповий характер як загальноструктурний принцип нового підходу, який спирається на феноменологічне “бачення” предмету...» (Драч, 2004, с. 351). Акцентуючи на цілісності, як особливій якості творчої індивідуальності, науковиця наголошує, що саме цілісність «у конкретному мовному матеріалі та системі образів» утворює індивідуальний авторський стиль (Драч, 2004, с. 350). Цій тезі суголосна думка Т. Гусарчук, яка вважає, що особистісні детермінанти композитора проявляються передусім в музичній творчості на рівні індивідуалізації музичного стилю, який і є визначником його творчої індивідуальності (Гусарчук, 2018, с. 37). Водночас, «виступаючи інтонаційним суб'єктом стилю, композиторська індивідуальність становить «складність, що еволюціонує» (Драч, 2004, с. 350). Динамічний сценарій розвитку особистості є «специфічним інтегральним утворенням, що здатне спричинити та корегувати мету, життєві плани, проєкти, хоч і відрізняється від них більшою мірою несвідомості. Разом з тим, всі останні імпліцитно включаються у структуру сценарію індивідуалізації в потенційних і несвідомих формах» (Драч, 2004, с. 103).

Художня індивідуальність крім того «може усвідомлюватись і пізнаватись <...> в аспекті загальних смислів, а також як унікальна у своїй неповторності даність, що реалізує свій власний потенціал» (Драч, 2004, с. 113). Т. Гусарчук вважає, що композиторська індивідуальність виявляється і через «індивідуально-особистісний креатокомплекс, основними компонентами якого є ментальні та вітальні аспекти структури особистості, а саме: специфіка світовідчуття, світоглядні позиції, спрямованість особистості, іманентні пізнавальні та психологічні властивості, а також загальнолюдський та професійний досвід, що включає вплив усіх зовнішніх чинників – виховання у родині, освіти, соціоісторичних умов, безпосереднього кола спілку-

вання, культурного середовища, змісту та умов професійної діяльності, стильових та жанрових детермінант стилю тощо» (Гусарчук, 2018, с. 37).

Важливе значення у розумінні індивідуальності митця належить діалогічності творчості, яка завжди має адресний характер. «Формою такого діалогічного буття <...> є твір» (Драч, 2004, с. 73). Чеський композитор й музикознавець Л. Яначек зазначав: «Закони музичних творів не є винятковими, вони збігаються із законами людського мислення» (Janáček, 1958, s. 170). Техніка письма композиторів також «є продуктом мисленнєвої парадигми, зумовленої художньою свідомістю. Взаємозумовленість світогляду й техніки композиції полягає в способі композиторського мислення» (Александрова, Шаповалова, 2020, с. 4). Таким чином, композиторська індивідуальність безпосередньо впливає на стилістику письма – авторський стиль митця. О. Александрова і Л. Шаповалова зазначають, що у процесі композиторського мислення «відбувається мислення не просто музикою, а й оперування всіма компонентами музичної мови (мелодикою, ладо-гармонічними комплексами, метро-ритмом, фактурою)», які «реалізуються в кінцевий продукт розумово-світоглядної діяльності композитора – музичний твір», який «стає суб'єктом нової духовної реальності» (Александрова, Шаповалова, 2020, с. 4–5).

Розмірковуючи про музичний твір І. Драч зазначає, що «духовний світ автора, трансльований у твір <...> існує і після фізичної смерті творця у житті людей наступних епох» (Драч, 2004, с. 73). Наведені узагальнення, вбачаються важливими в контексті визначення основоположного чинника музичної творчості, який становить індивідуальність митця.

До індивідуальних якостей особистості належить і багатоаспектна творча діяльність. Преважна більшість сучасних композиторів є не лише авторами музичних творів, вони охоплюють широку палітру творчості: виконавство, педагогіку, диригентську практику, наукове студіювання, громадську роботу тощо. Універсалізм творчої особистості, як особливе соціокультурне явище, є прикметою нашого часу (варто згадати імена українських митців: В. Зубицького, О. Козаренка, Я. Олексіва, В. Рунчака, І. Тараненка та інші). Наукове

осмислення цього феномену становить дисертація О. Коменди, де запропоновано дефініцію поняття «універсальна творча особистість», а також розроблено типологію універсальної творчої особистості музиканта (Коменда, 2020). За випрацьованою в роботі концепцією діяльнісного універсалізму, універсальна творча особистість, як структурно-типологічне, культурно-історичне та системно-інтегративне явище характеризується поєднанням «не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020, с. 94). Провідною діяльністю, за О. Комендою, є «діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків...» (Коменда, 2020, с. 381), вона «може визначатися як стосовно того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих здобутків в цілому» (Коменда, 2020, с. 94–95). Саме провідна діяльність, за твердженням О. Коменди, виступає головним критерієм визначення типу універсальної творчої особистості. Науковиця наголошує на існуванні шести типів універсальної творчої особистості, п'ять з яких визначаються саме «шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця»: «універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог». Шостий тип – «класичний універсал – утворений рівновагою всіх видів діяльності» (Коменда, 2020, с. 95).

Дисертаційна робота О. Коменди на сучасному етапі є найбільш ґрунтовним науковим дослідженням, що узагальнює напрацювання українських музикознавців з персонології і репрезентує новий погляд на типологію універсальної творчої особистості музиканта. Вона, безумовно, створює вагомий базис для вивчення композиторської творчості й розуміння мистецьких процесів.

Новітні наукові розвідки в царині композиторської творчості, спрямовані на осмислення цілісного звукотворчого процесу, певним чином ламають стереотипне уявлення про композиторську діяльність, включаючи її у русло інтерпретології, яка за сталими канонами вважалась територією виконавства. Зокрема з погляду

музикознавців О. Александрової і Л. Шаповалової, «за класичною формулою «композитор – творець, суб'єкт першого роду; виконавець – суб'єкт вторинний, медіатор інформації для інших» (Александрова, Шаповалова, 2020, с. 1). Водночас сучасна виконавська практика активно трансформує «класичну» формулу музичної комунікації – поширений акціонізм в мистецтві зміщує акценти з результату творчості на сам процес творення, де суб'єктом і об'єктом часто виступає сам митець (як приклад наведемо виступи І. Тараненка, де композитор особисто виконує свої фортепіанні твори, імпровізує, залучає елементи акторської гри у спілкуванні з слухачською аудиторією; включення публіки у музичне дійство також є важливим елементом творів В. Рунчака, які композитор-диригент, як координатор процесу, часто виконує в акціоністській манері). Розмірковуючи про композиторські новації В. Рунчак зазначає: «Естетика сучасного мистецтва і музики зокрема дозволяє робити усе, як музичне так і не-музичне, як звукове, так і не-звукове, театралізацію, поєднання різних видів мистецтва тощо. Головне, щоб це було зроблено талановито і майстерно» (Чеботар, 2024).

Переакцентування у складниках комунікаційної тріади відзначає й П. Кордовська, дослідниця «індивідуальних проєктів» С. Шарріно, зокрема вона констатує, що «наполегливе бажання коментувати свою музику видає у С. Шарріно інтерпретатора власної творчості, для якого автопрезентація стає важливим елементом комунікації із виконавцями та слухачами» (Кордовська, 2022, с. 42). Також музикознавця зауважує на зміщенні акцентів «з раніше визначальної волі творця на посередницьку», Сьогодні композитор часто «виступає посередником-комунікатором між виконавцем та слухачем», (Кордовська, 2022, с. 73), водночас роль останніх залишається не менш важливою в комунікативному процесі.

Новий погляд на композиторську інтерпретацію запропоновано Р. Каширцевим. Дослідницька концепція автора ґрунтується на твердженні, що «творча індивідуальність митця та об'єктивні передумови написання твору виступають у якості внутрішнього та зовнішнього чинників композиторської інтерпретації» (Каширцев, 2020, с. 194). Автор переконливо доводить, що погляди музикознавців на ком-

позиторську інтерпретацію як переробку нотного тексту (перекладення, транскрибування), за аналогією з виконавством, де композитор виконує роль посередника «між першоджерелом та виконавцем <...> продукує нову версію чужого твору або власний твір на чужому матеріалі <...> “знижують” потенціал композиторської інтерпретації» (Каширцев, 2020, с. 202). Композитор-дослідник стверджує, що інтерпретація «пронизує весь творчий процес від самого початку, тобто від зародження ідеї» (Каширцев, 2020, с. 193), яка також «потребує інтерпретаційного процесу <...>, щоб бути втіленою в тексті твору» (Каширцев, 2020, с. 203). Композиторський процес, на думку Р. Каширцева, передбачає особисте інтерпретування (тлумачення) «художньо-образного потенціалу, змістовного значення та відповідності творчому завданню того музичного тексту, який продукує та синтезує композитор» (Каширцев, 2020, с. 203). Його авторська інтерпретація обумовлюється внутрішніми й зовнішніми чинниками, де внутрішній чинник становить «творча індивідуальність митця», а зовнішній – «об’єктивні передумови написання твору» (Каширцев, 2020, с. 204). Думці Р. Каширцева співзвучні погляди й композитора М. Ковалінаса, який вважає «моделлю композиторської інтерпретації художній задум, а саме інтерпретацію тлумачить як нотне вираження художнього задуму, його графічну фіксацію» (Біла, 2009, с. 109–110). Отже, запропонована Р. Каширцевим теоретична концепція відкриває нові горизонти осмислення композиторської творчості загалом, а також творчих сценаріїв окремих особистостей, зокрема індивідуальної стилістики композиторського письма.

Жанрово-стильові аспекти композиторської творчості зазвичай становлять проблематику персоніфікованих наукових досліджень, адже, як слушно зазначає О. Овсяннікова-Трель: «Сучасна композиторська творчість представлена широкою палітрою жанрових і стильових концепцій, які втілюють найрізноманітніші індивідуально авторські інтерпретації...» (Овсяннікова-Трель, 2021, с. 5). Водночас, поняття стилістики належить як до творчості митця, так і будь-якого музичного твору, адже кожна окрема композиторська версія репрезентує особистісну рефлексію автора на світ, його власні почуття, втілені у певній

стилістиці, зумовленій історичними, соціальними, національно-культурними чинниками. Відомою є теза Є. Назайкінського, що стилістика належить творчій індивідуальності – майстру, який оперує жанрами і стилями у своїх творах, проте у індивідуальній манері композитора завжди виявляються риси стилю певної школи, епохи, національної культури тощо.

Н. Савицька у визначенні стилю акцентує увагу на особистісних характеристиках митця та хронотопічних властивостях цієї категорії, зокрема зазначає, що стилю, як художній універсалії, «підвладне відображення своєрідних рис мистецької особистості, її темпераменту, характеру, зовнішньої поведінки, способу життя», водночас стиль є «формою світоглядної позиції та способу художнього мислення у певному часовому та національно-культурному просторі» (Савицька, 2011 с. 327). Уточнюючий характер має міркування А. Каленіченко, який вважає, що «одним з найважливіших атрибутів стилю є наявність незмінної сукупності значної кількості самобутніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, позаяк менша їх кількість засвідчує тільки творчу манеру чи почерк» (Каленіченко, 2016, с. 107). В цьому аспекті вартим уваги вважаємо філософські судження О. Коннова, які доповнюють вищенаведену дефініцію. Науковець зауважує, що термін «стиль» вбирає в себе такі властивості як «відмітні особливості», «закономірність», «вираження», «завершеність, не надмірність», які є його предметним значенням. «Перші три атрибути стилю присутні у будь-якій речі автоматично. Вони сполучені й нероздільні. За їхньою присутністю маємо рівень стильової єдності, що називається манерою. Стиль з’являється, коли вдається досягнути довершеності <...>, цей рівень стильової єдності» можна вважати «досконалим стилем» (Коннов, 2015, с. 67). Узагальнюючи автор наголошує, що річ, що має стиль, є бездоганно цілісною і виразною індивідуальністю (Коннов, 2015, с. 67).

Категорії жанру і стилю тісно пов’язані і перебувають у постійній взаємодії, зокрема англійський дослідник А. Мур зазначає, що музичний твір виникає на перетині жанру та стилю (Moore, 2001, р. 434), а К. Біла наголошує: «жанр не існує поза стилем... Поняття “жанрово-стильова модель” представляє сам зв’язок

конкретного жанру зі стилем... Жанрово-стильова модель характерна для творів будь-якого стилю, напрямку, історичного часу тощо» (Біла, 2009, с. 107–108). В сучасних мистецьких реаліях, які характеризуються активним пошуком нових жанрових інваріантів, трансформаціями усталених жанрових моделей, важливим є усвідомлення генетичних основ жанру, що стане підґрунтям музикознавчого аналізу, який, за рекомендаціями В. Москаленка, має спиратись на розуміння особливостей жанру та стилю, до яких належить творчість композитора, визначення типових рис творчого почерку автора; розуміння деталей нотного тексту, визначення виразових засобів твору у їх відповідності жанровим та стильовим втіленням (Москаленко, 2013, с. 71). Отже, жанрово-стильова модель, як історично сформований феномен, становить універсальну аналітичну систему комплексного дослідження музичного твору і творчості митця.

Сучасні техніки письма, зокрема комп'ютерні технології, активно включаються в мовний словник новітньої композиторської стилістики. Як зазначає І. Гайденко, «універсальні програмні комплекси поєднують у собі всі можливості роботи над музичним твором», що дозволяє досягти «нового рівня музичної якості» (Гайденко, 2005, с. 10). Застосування комп'ютерних технологій у творчому процесі значно збагачує музично-звукову палітру, сприяє оновленню технік письма, стимулює формування нової музичної жанровості, активізує самореалізацію музиканта-композитора і виконавця. Водночас, процес засвоєння нових засобів музичного письма ще потребує поглибленого наукового осмислення як з позицій композиторської творчості, виконавства, так і слухачького сприйняття.

Актуальною в сучасній українській композиторській творчості постає тема національного. Як ментальне коріння вона проростає в творчості кожного українського митця, що виявляється на рівні жанрів (оперті на пісенно-танцювальні фольклорні національні витоки), стилістики (інтонаційно-мовних компонентах музичного висловлювання), художньо-образному наповненні творів. Національні риси творчості становлять об'єкт дослідження багатьох наукових розвідок українського музикознавчого дискурсу: аспекті фолькло-

ризму і неофольклоризму досліджено творчість В. Власова, В. Губаренка, А. Загайкевич В. Зубицького, Л. Колодуба, Б. Котюка, Я. Олексіва, В. Рунчака, М. Скорика, Є. Станковича та інших українських митців. Науковці зазвичай виявляють інтегрування фольклорних інтонаційних елементів і жанрів у тканину музичного твору, етнофонізм, стилізацію, як засіб відтворення українського крізь призму індивідуальності митця, що природно поєднується з сучасними прийомами композиторського письма. Міркування про національне в українській музиці вважаємо за доцільне завершити думкою видатного українського композитора М. Скорика: «Ми поступово стираємо межу між «чужим» і «своїм», між національними і глобальними цінностями на всіх рівнях, і це особливо виразно відчувається в сучасному мистецтві, а в музиці – зокрема. Бути переконаним національним митцем сьогодні – це прояв великої мужності.... Я переконаний, що жоден видатніший український композитор не оминув усвідомлення свого зв'язку з національним корінням і впливу тисячолітньої традиції <...>, чим своєрідніше він (це) усвідомлює і перевіряє в творчості, чим різноманітніше поєднує з усіма сучасними світовими художніми тенденціями митецького пошуку, не порушуючи при тім природності першоджерела, не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення, і здатний це зробити талановито і оригінально – тим більше він має право називатись національним митцем» (Кияновська).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сучасний музикознавчий дискурс репрезентує різні вектори дослідження композиторської творчості. В центрі уваги науковців незмінно залишається особистість митця – індивідуальність як універсум, що продукує «нові духовні смисли, відкриває нові звукові світи і художні структури, жанрово-стильові простори, техніки і системи звукоорганізації» (Коновалова, 2019, с. 43), що становлять парадигму сучасного музичного мистецтва і обумовлюють його подальший розвиток. Перспективним вбачаємо комплексне дослідження композиторської творчості з урахуванням систематизованих в статті концепцій функціонування діяльності митця.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Александрова Н. Літургична музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ–початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Baltija Publishing, 2020. Р. 1 –20.
3. Берегова О. Трансформація сучасного музичного мислення крізь призму творчості Сергія Зажитька. *Українське музикознавство*, 2017. Вип. 43. С. 81–93.
4. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111.
5. Бордашевська Я., Середюк І. Естетико-стильові пошуки українських композиторів ХХ століття у жанрах перекладу для альта. *Грааль науки*, 2023. № 25. С. 557–561.
6. Гайденко І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства :17.00.03. Харків, 2005. 19 с.
7. Грекул С. Жанрово-стильові аспекти творчості Вадима Ніколаєва: традиційне та інноваційне. *Музична наука на початку третього тисячоліття*, 2016. № 2. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/Grekul.pdf (дата звернення : 23.10.2024).
8. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 18 с.
9. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 533 с.
10. Данилець В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця ХІХ–початку ХХІ століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 220 с.
11. Даценко В. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 173–179.
12. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2005. 34 с.
13. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Суми. 2004. 439 с.
14. Дробиш А. Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти творчості : дис. ... д-ра філософії : 025. Київ, 2022. 371 с.
15. Каленіченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 106–113.
16. Катрич О. Національна специфіка української музики. *Український світ*, 1996. № 4. С. 4–36.
17. Каширцев Р. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків, 2021. 298 с.
18. Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти історичного музикознавства*, 2020. Вип. ХХІ. С. 193–217.
19. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Діалоги Мирослав Скорик – Любов Кияновська. *Бібліотека І*. URL : <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (дата звернення : 23.10.2024).
20. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 35 с.
21. Коенда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства :17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
22. Коннов О. Історична динаміка художнього стилю : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. 187 с.
23. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
24. Кордовська П. Музичний текст доби пост авангарду як індивідуальний проєкт (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно) : дис. ... д-ра філософії : 025. Харків, 2022. 244 с.
25. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2009. Вип. 2. С. 226–231.
26. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці : монографія. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
27. Маркова О. Концепція національного в музиці І. Ляшенка в умовах сучасного виконавського музикознавства. *Педагогіка вищої та середньої школи*, 2007. № 18. Ч. 1. С. 258–267.
28. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського. 2013. 134 с.

29. Овсяннікова-Трель О. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному мистецтві : монографія. Одеса : вид. дім «Гельветика», 2021. 448 с.
30. Пальцевич Ю. Формування національного стилю словацької композиторської школи у першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 21 с.
31. Савицька Н. Пізній композиторський стиль – досвід дефеніції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2011. Вип. 98. С. 325–339.
32. Салдан С. Жанрово- стильові моделі у ф ортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Луцьк, 2005. 190 с.
33. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 19 с.
34. Стрижиборода В. Гітарна творчість Штепана Рака: жанрово-стильовий та образно-тематичний аспекти. *Вісник КНУКіМ*, 2020. Вип. 42. С. 141–147.
35. Чеботар О. Володимир Рунчак – композитор-анатагоніст. Інтерв'ю з В. Рунчаком. 18.06.2024. URL : <https://theclaquers.com/posts/13318> (дата звернення : 26.10.2024).
36. Janáček L. Feljetony z «Lidových novin». Brně : Krajském nakladatelství, 1958. vyd. 1. 413 s.
37. Moore A. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music and Letters*, 2001. Vol. 82. Issue 38. P. 432–442.

REFERENCES:

1. Aleksandrova, N. (2008). Liturhichna muzyka yak zhanrovo-stylovyi fenomen v tvorchosti vitchyznianskykh kompozytoriv kintsia XX–pochatku XXI stolittia [Liturgical music as a genre and style phenomenon in the works of Ukrainian composers of the late XX–early XXI centuries] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva, 17.00.03. Odesa, 16 [in Ukrainian].
2. Aleksandrova, O., Shapovalova L. (2020). Formuvannia myslennia suchasnoho vykonavtsia v systemi intehralnykh zviazkiv teorii muzyky ta interpretolohii [Formation of the thinking of a modern performer in the system of integral connections between music theory and interpretation]. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU*. Kolektyvna monohrafiia. Riga, Baltija Publishing, 1–20 [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2017). Transformatsiia suchasnoho muzychnoho myslennia kriz pryzmu tvorchosti Serhiia Zazhytky [Transformation of contemporary musical thinking through the prism of Serhiy Zazhytko's work]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 43, 81–93 [in Ukrainian].
4. Bila, K. (2009). Zhanrovo-stylova model yak universalna analitychna systema [Genre and style model as a universal analytical system]. *Studii mystetstvoznnavchi*. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2 (26), 107–111 [in Ukrainian].
5. Bordashevskaya, Ya., Serediuk, I. (2023). Estetyko-stylovi poshuky ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia u zhanrakh perekladu dlia alta [Esthetic and stylistic searches of Ukrainian composers of the twentieth century in the genres of arrangement for viola]. *Hraal nauky*, 25, 557–561 [in Ukrainian].
6. Haidenko, I. (2005). Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasni kompozytorskii praktytsi [The role of music computer technologies in contemporary composing practice] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva, 17.00.03. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
7. Hrekul, S. (2016). Zhanrovo-stylovi aspekt tvorchosti Vadyma Nikolaieva: tradytsiine ta inovatsiine [Genre and style aspect of Vadim Nikolayev's work: traditional and innovative]. *Muzychna nauka na pochatku tretoho tysiacholittia*, 2. URL : http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/Grekul.pdf (Accessed 23.10.2024) [in Ukrainian].
8. Hurkova, O. (2016). Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyny XX stolittia [Creativity of I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian Music of the last third of the twentieth century] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva, 17.00.03. Kyiv, 18 [in Ukrainian].
9. Husarchuk, T. (2018). Fenomen tvorchoi individualnosti kompozytora v intonatsiinii dramaturhii dukhovnykh tvoriv (na materialy ukrainskoho muzychnoho mystetstva) [The phenomenon of the composer's creative individuality in the intonation dramaturgy of sacred works (based on the material of Ukrainian Musical Art)] : dys. ... d-ra mystetstvoznnavstva : 17.00.03. Kyiv, 533 [in Ukrainian].
10. Danylets, V. (2021). Stylyzatsiia hutsulskoho folkloru v ukrainskii muzytsi kintsia XIX–pochatku XX stolittia: kompozytorskyi i vykonavskyi aspekty [Stylization of hutsul folklore in Ukrainian music of the late nineteenth and early twenty-first centuries: compositional and performing aspects] : dys. ... kand. mystetstvoznnavstva, 17.00.03. Kharkiv, 220 [in Ukrainian].

11. Datsenko, V. (2021). Tvorchia individualnist kompozytora v ukrainskomu naukovomu dyskursi [Creative individuality of the composer in Ukrainian scientific discourse]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, 173–179 [in Ukrainian].
12. Drach, I. (2005). Aspekty vyjavu kompozytorskoj individualnosti u suchasni kulturi (na prykladi tvorchosti V. S. Hubarenka) [Aspects of the manifestation of composer's individuality in contemporary culture (on the example of V. S. Hubarenko's works)]: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 17.00.03. Kyiv, 34 [in Ukrainian].
13. Drach, I. (2004). Aspekty vyjavu kompozytorskoj individualnosti u suchasni kulturi (na prykladi tvorchosti V. S. Hubarenka) [Aspects of the manifestation of composer's individuality in contemporary culture (on the example of V. S. Hubarenko's works)]: dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 17.00.03. Sumy, 439 [in Ukrainian].
14. Drobysh, A. (2022). Leonid Lisovskyi: dzhereloznavchyy i zhanrovo-stylovyi aspekty tvorchosti [Leonid Lisovsky: source and genre-stylistic aspects of his work]: dys. ... d-ra filosofii : 025. Kyiv, 371 [in Ukrainian].
15. Kalenichenko, A. (2006). Napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainskii muzytsi [Directions, styles, currents and aesthetic situations in Ukrainian music]. *Ukrainske mystetstvovnavstvo : materialy, doslidzhennia, retsenzii*. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 106–113 [in Ukrainian].
16. Katrych, O. (1996). Natsionalna spetsyfika ukrainskoj muzyky [National specificity of Ukrainian music]. *Ukrainskyi svit*, 4, 4–36 [in Ukrainian].
17. Kashyrtsev, R. (2021). Interpretatsiinyi potentsial tembru ta faktury v orkestrovykh tvorakh kompozytoriv pershoj polovyny XX stolittia [The interpretive potential of timbre and texture in orchestral works by composers of the first half of the twentieth century]: dys. ... d-ra filosofii : 025. Kharkiv, 298 [in Ukrainian].
18. Kashyrtsev, R. (2020). Kompozytorska interpretatsiia: dialektyka vnutrishnikh ta zovnishnikh chynnykiv [Composer's interpretation: dialectic of internal and external factors]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, XXI, 193–217 [in Ukrainian].
19. Kyianovska, L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Dialohy Myroslav Skoryk – Liubov Kyianovska [Myroslav Skoryk: a man and an artist. Dialogues Myroslav Skoryk – Liubov Kyianovska]. *Biblioteka Yi*. URL : <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (Accessed : 23.10.2024) [in Ukrainian].
20. Kozarenko, O. (2001). Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytu [Ukrainian national music language: genesis and current development trends]: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 17.00.03. Kyiv, 35 [in Ukrainian].
21. Komenda, O. (2020). Universalna tvorchia osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [A universal creative personality in Ukrainian music culture]: dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 17.00.03. Kyiv, 519 [in Ukrainian].
22. Konnov, O. (2015). Istorychna dynamika khudozhnoho stylu [Historical dynamics of artistic style]: monohrafiia. Kyiv : Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova, 187 [in Ukrainian].
23. Konovalova, I. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: personal and activity aspects]: dys. ... d-ra mystetstvovnavstva : 26.00.01. Kharkiv, 630 [in Ukrainian].
24. Kordovska, P. (2022). Muzychnyi tekst doby post avanhardu yak individualnyi proekt (na materialii tvorchosti Salvatore Sharrino) [Musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on the work of Salvatore Charrino)]: dys. ... d-ra filosofii : 025. Kharkiv, 244 [in Ukrainian].
25. Kushniruk, O. (2009). Refleksiiia natsionalnoho v muzychnomu dyskursi [Reflection on the national in musical discourse]. *Aktualni problemy mystetskoj praktyky i mystetstvovnavchoi nauky*, 2, 226–231 [in Ukrainian].
26. Liashenko, I. (1991). Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi [National and international in music]: monohrafiia. Kyiv : Naukova dumka, 269 [in Ukrainian].
27. Markova, O. (2007). Kontseptsiiia natsionalnoho v muzytsi I. Liashenka v umovakh suchasnoho vykonavskoho muzykoznavstva [The concept of the national in I. Lyashenko's music in the context of modern performing musicology]. *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly*, 18, 1, 258–267 [in Ukrainian].
28. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on music interpretation]. Kyiv : NMAU im. P. Chaikovskoho, 134 [in Ukrainian].
29. Ovsiannikova-Trel, O. (2021). “Nova prostota” yak systemnyi zhanrovo-stylovyi fenomen v suchasnomu mystetstvi [“New simplicity” as a systemic genre and style phenomenon in contemporary art]: monohrafiia. Odesa : vyd. dim Helvetyka, 448 [in Ukrainian].
30. Paltsevych, Yu. (2008). Formuvannia natsionalnoho stylu slovatskoj kompozytorskoj shkoly u pershii polovyny XX stolittia [Formation of the national style of the Slovak School of Composition in the first half of the twentieth century]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva, 17.00.03. Kyiv, 21 [in Ukrainian].
31. Savytska, N. (2011). Piznii kompozytorskyi styl – dosvid defenitsii. [Late composer's style – the experience of defenestration]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I Chaikovskoho*, 98, 325–339 [in Ukrainian].

32. Saldan, S. (2005). Zhanrovo-stylovi modeli u fortepiannii tvorchosti lvivskoi kompozytorskoi shkoly XX stolittia [Genre and style models in the piano works of the Lviv School of Composition of the twentieth century] : dys. ... kand. mystetstvoznavstva, 17.00.03. Lutsk, 190 [in Ukrainian].
33. Stashevskiy, A. (2004). Baianne mystetstvo Ukrainy: tendentsii rozvytku oryhinalnoi muzyky ta individualne vtilennia zhanrovo-stylovoho aspektu u tvorchosti Volodymyra Runchaka [Ukrainian accordion art: trends in the development of original music and individual embodiment of genre and style in the work of Volodymyr Runchak] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva, 17.00.03. Kyiv, 19 [in Ukrainian].
34. Stryzhyboroda, V. (2020). Hitarna tvorchist Shtepana Raka: zhanrovo-stylovyi ta obrazno-tematychnyi aspekty [Guitar works of Stepan Rak: genre-stylistic and figurative-thematic aspects]. *Visnyk KNUKiM*, 42, 141–147 [in Ukrainian].
35. Chebotar, O. (2024). Volodymyr Runchak – kompozytor-anatahonist [Volodymyr Runchak – composer-anatagonist]. Interviu z V. Runchakom. URL : <https://theclaquers.com/posts/13318> (Accessed : 26.10.2024) [in Ukrainian].
36. Janáček, L. (1958). Feljetony z “Lidovych novin”. Brně : Krajském nakladatelství, 1, 413 [in Slovak].
37. Moore, A. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music and Letters*, 82, 38, 432–442 [in English].

УДК 78.071.1(438)(092):780.616.42.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

Людмила ПЕТРЕНКО

концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, пл. Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-5816-1980

Бібліографічний опис статті: Петренко, Л. (2024). Актуальні принципи виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur Фридерика Шопена у парадигмі трансформаційного видозмінення жанру. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

АКТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКЕРЦО № 4 E-DUR ФРИДЕРИКА ШОПЕНА У ПАРАДИГМІ ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО ВИДОЗМІНЕННЯ ЖАНРУ

Творчість Фридерика Шопена зараховано до найбільших скарбів світового мистецтва та, водночас, вона користується величезною популярністю серед музикантів-виконавців та слухачів і в реаліях сьогодення. Створивши більш ніж двісті творів для фортепіано, Шопен по праву вважається одним із сміливих новаторів у мистецтві, однак у його творчості практично не відчувається елементу «ламання старого», традиційно пов'язаного з новаторством: композитор оздобив мелодію, гармонію, музичну форму, трактовку жанрів, фортепіанну фактуру і саме звучання інструмента. Четверте скерцо E-dur, якому присвячено статтю, є вдалим досвідом перенесення цього жанру з оркестрової музики у фортепіанну. Створені Шопеном, розкриті та відтворені піаністами на концертній естраді музичні образи скерцо є постійним предметом творчо-виконавської інтерпретації.

Мета статті – у процесі аналізу трансформаційного шляху жанру скерцо з періоду його зародження до втілення у творчості Ф. Шопена, обґрунтувати своєрідність та актуальність виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur.

Методологія дослідження. При опрацюванні опублікованих матеріалів було використано аналітичний, історико-біографічний та системний дослідницькі підходи, виявлені у таких завданнях: 1) дослідити еволюційний шлях жанру скерцо; 2) у процесі виконавського аналізу четвертого скерцо виявити новаторські засоби виразності, які, певним чином, є основою побудови своєрідних інтерпретаторських концепцій.

Наукова новизна. У статті автор виклав власну виконавську ідею трактування скерцо № 4 Ф. Шопена, що базується, головним чином, на вагому історичному підґрунті розвитку жанру.

Висновок. Шопен асимілював у переосмисленні цього жанру досягнення Л. Бетховена, що створив класичний прототип скерцо у своїх творах, і на його основі винайшов новий жанровий взірець, наситивши його глибоким змістом та зробивши свої скерцо самостійно розвиненими п'єсами.

У процесі аналізу найважливіших аспектів виконання, притаманних четвертому скерцо, очевидними є новаторські засоби виразності, які складатимуть основу подальших інтерпретаційних версій твору: мелодика, що має синтетичний характер; гармонія, вишукана та складна; особлива ритміка, що вбирає в себе шопенівське *tempo rubato* та, нарешті, форма скерцо, котра базується на класичній тричастинності з рисами сонатності і у Шопена переростає у вільну форму.

На сьогодні фортепіанний стиль Шопена постійно та систематично вивчається. Шопенівська музика стверджує, що істинно великим є національно-грунтіве, широко асимілююче досягнення світового мистецтва, бо плідне те новаторство, котре слугує втіленню нового значущого змісту, розриває класичні традиції, відрізняється сміливістю і, разом із тим, об'єктивною обґрунтованістю.

Ключові слова: еволюція, піанізм, стиль, мелодика, формотворення.

Lyudmila PETRENKO

concertmaster of the department of orchestral string instruments, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-5816-1980

To cite this article: Petrenko, L. (2024). Aktual'ni pryntsypy vykonavs'koyi interpretatsiyi skertso №4 E-dur Fryderyka Shopena u paradyhmi transformatsiynoho vydozminennya zhanru [Actual principles of performance of Scherzo №4 E-dur by Frederic Chopin in the paradigm of the transformation change of the genre]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

ACTUAL PRINCIPLES OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF SCHERZO № 4 E-DUR BY FREDERIC CHOPIN IN THE PARADIGM OF THE TRANSFORMATIONAL CHANGE OF THE GENRE

Frederic Chopin's work is considered one of the greatest treasures of world art and, at the same time, it is extremely popular among performing musicians and in today's realities. Having created more than two hundred works for the piano, Chopin is rightly considered one of the bold innovators in art, however, the element of « breaking the old», traditionally associated with innovation, is practically absent in his work: the composer embellished melody, harmony, musical form, interpretation of genres, piano texture and the very sound of the instrument. The fourth scherzo E-dur, to which the article is devoted, is a successful experience of transferring this genre from orchestral music to the piano. Scherzo images created by Chopin, revealed and reproduced by pianists on the concert stage are a constant subject of creative and performing interpretation.

The purpose of the article – in the process of analyzing the transformation path of the scherzo genre from the period of its birth to its embodiment in the work of F. Chopin, to substantiate the originality and relevance of the performing interpretation of the scherzo № 4 E-dur.

Research methodology. Analytical, historical-biographical and systematic research approaches were used processing the published materials, identified in the following tasks: 1) to explore the evolutionary path of the scherzo genre; 2) in the process of the performance analysis of the fourth scherzo, to discover innovative means of expression, which, in a certain way, are the basis of the construction of original interpretive concepts.

Scientific novelty. In the article, the author presented his own performance idea of the interpretation of Scherzo 4 by F. Chopin, which is based, mainly, on the significant historical foundation of the genre's development.

Conclusion. Chopin assimilated in the rethinking of this genre the achievement of L. Beethoven, who created the classical prototype of the scherzo in his works, and based on it he invented a new genre model, saturating it with deep meaning his scherzos independently developed pieces.

In the process of analyzing the most important aspects of the performance inherent in the fourth scherzo, innovative means of expression are evident, which will form the basis of further interpretive versions of the work: melody that has a synthetic character; harmony, exquisite and complex; a special rhythm that incorporates Chopin's tempo rubato and, finally, the form of a scherzo, which is based on a classical three-part system with features of a sonata and in Chopin's work develops into a free form.

Today, Chopin's piano style is constantly and systematically studied. Chopin's music asserts that truly great is the nationally grounded, broadly assimilating achievement of world art, because fruitful is that innovation which serves to embody a new significant content, breaks classical traditions, is distinguished by courage and, at the same time, objective validity.

Key words: evolution, pianism, style, melody, formation.

Актуальність проблеми. Вплив музики на людську душу є дуже витонченим і в той же час найбільш потужним. Часто слухач із подивом виявляє, що твір, написаний багато років тому, розповідає про його власні почуття та сподівання, немов композитор зміг зазирнути в душу людини, яку ніколи не бачив. І значною мірою справжність зіткнення з прекрасним залежить від того, ким і як виконується твір. Справжній майстер знаходить у будь-якому, навіть найвідомішому творі, нові грані: це можливо завдяки тонким нюансам, динамічним і темповим відхиленням, різноманітності у видобуванні звуку та іншим виразним засобам. Ці виконавські грані простежуються і в інтерпретації обраного як об'єкт дослідження автором статті Скерцо № 4 польського композитора і піаніста Фридерика Шопена.

Неможливо істинно майстерно інтерпретувати Шопена, не досягнувши най характерних рис його стилю: Шопена як творчої особистості, з властивим їй образно-ідейним світом; Шопена

як унікального піаніста-віртуоза, з його методами та виконавськими переконаннями, і, нарешті, Шопена як композитора-новатора, що використав свою піаністичну майстерність у цьому аспекті і, таким чином, оздобив звучання фортепіано за допомогою індивідуальних прийомів і засобів. Четверте скерцо відноситься до групи творів пізнього періоду творчості композитора. Цей твір – зразок романтичного трактування скерцозності, оновлення тут зазнали практично всі аспекти музичної мови: мелодика, гармонія, особливості формотворення та драматургії. Так, виявлення глибинності та оригінальності новаторства Шопена у сфері скерцо, не досягнувши історичної еволюції цього жанру і у процесі аналізу та порівняння не з'ясувавши привнесених Шопеном індивідуальних стилістичних рис, котрі, у свою чергу, дають змогу говорити про трансформацію жанру в творчості композитора, буде вельми поверховим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. При написанні статті було опрацьовано низку

джерел, які присвячені: 1) проблемам інтерпретації музичного твору (Москаленко В. Г., 2013), (Хе Веньлі, 2020), (Morski K., 2004); 2) різним аспектам творчості Шопена (Волик О.О., 2018), (Волик О.О., 2021), (Ракул Ю., 2000); 3) питанням унікальних стилістичних рис творчої особистості (Томашевський М., 2005), (Івашкевич Я., 1989); 4) загальній картині фортепіанного мистецтва 19 сторіччя (Кашкадамова Н., 2006), (Александрова О.О., Цимбал О.М., 2021).

Мета статті – у процесі аналізу трансформаційного шляху жанру скерцо, починаючи з періоду його зародження до втілення у творах Ф. Шопена, обґрунтувати своєрідність та актуальність виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Шопен написав четверте скерцо у 1842 році після трагічної смерті одного з близьких його друзів Яна Матушинського. Для Шопена це був переломний період: він важко переживав розрив з батьківщиною, передбачав смерть батька (1844 р.) і розрив з Жорж Санд (1847 р.). Через три роки композитор важко захворів, а помер у 1849 році в Парижі. Називаючи свій твір – «скерцо», Шопен позначив присутність у його музичній мові характерних рис та особливостей цього жанру. *Скерцо* (від італ. scherzo, буквально – «жарт») у XVI столітті – позначення триголосних канцонет, одноголосних вокальних п'єс на тексти грайливого, жартівливого характеру (наприклад, К.Монтеверді «Музичні скерцо»). З початку XVII століття скерцо стає позначенням інструментальної п'єси, близької до капричіо, скерцо увійшло в інструментальну сюїту в якості частини твору (І.С. Бах Партити № 2,3). З кінця XVIII століття скерцо – одна з частин сонатно-симфонічного циклу (симфонії, сонати, рідше – концерту). Як позначення однієї з частин циклу термін «скерцо» вперше використав Й.Гайдн (в «Російських квартетах»), та ці скерцо істотно не відрізнялись ще від менуета.

На ранньому етапі формування жанру позначення Scherzo і Scherzando часом носили фінальні частини циклів, витриманих у парних розмірах. Класичний тип скерцо склався у творчості Л.Бетховена. Крупнішими майстрами скерцо, як частини сонатно-симфонічного циклу на Заході виявились у подальшому Ф. Шуберт та Ф. Мендельсон, що схилився

до своєрідної казкової скерцозності. Так, у XVIII столітті для скерцо є типовими розміри $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; швидкий темп, вільна зміна музичних думок. Скерцо, як правило, пишуться у тричастинній формі, де I і III розділи межують із тріо, більш спокійного та ліричного характеру, а іноді – у формі рондо, з двома різними тріо.

Скерцо (частково підготовлене вже у творчості Гайдна), склалося у Л.Бетховена як вираження гумору, жарту. У своїх творах Бетховен створив стійкий тип скерцо, який відрізнявся:

а) складною тричастинною структурою, що поділялася на короткі та чіткі епізоди і підкреслювала ефект «настирливого» повторення;

б) характерним тематизмом, що заперечував кантиленність і спирався на різкі стаккатні звучання;

в) прийомом протиставлення далеких регістрів і тембрів;

г) навмисним контрастом між енергійною подобою обрамляючих частин і більш статичною серединою;

д) швидким темпом і тридольним метром.

Про Шопена говорять, що він близький до класиків деякою точністю музичної форми. Справді, якщо згадати Шумана і Ліста зі свободою їхніх музичних форм, Шопен уявляється достатньо класичним. Тричастинна форма із тріо, наприклад, у скерцо, полонезах і інших творах, неначе є взірцем класичних тенденцій у його творчості. Тим не менш, подібне визначення досить умовне, тому що Шопен є надзвичайно самобутнім і класичне інтерпретує по-своєму, романтично.

Так, в музиці його творів контрастні образні зіставлення: похмура дійсність і світла мрія, ідеал; реальне та ілюзорне; реальне і «потойбічне»; «земне», «тріховне» і «небесне»; сповнене пристрастей людське життя і спокійна природа, – типові романтичні антитези. Контрасти такого типу не були принагідні музиці Гайдна, Моцарта, Бетховена, у всьому випадку, їх інструментальній творчості. Наприклад, тема «Людина і природа» вирішувалася віденськими класиками не у плані різкого протиставлення, контрастуючі образи знаходились наче в одній площині. Перераховані ж романтичні контрасти-антитези нерідко трактуються як ті, що лежать у різних площинах. Природно, що зіставлення розділів форми, що втілюють такі антитези, істотно відрізняється від класичного

зіставлення першої та середньої частини у тричастинній формі. Однак, безсумнівно, серед романтиків Шопен був найкласичнішим по духу. Дійсно, натура, характер, природні схильності Шопена, звернення до старого (класичного) і нового (романтичного) – все призводило до певної двоїстості. Саме життя вимагало, щоб він використовував обидва аспекти свого таланту – класичний і романтичний – і з'єднав їх в єдине неділиме ціле. Геній Шопена має ніби два обличчя: романтичні пориви співіснують з ясним, тверезим розумом, що мислить точно і раціонально. У багатьох своїх творах, у тому числі і скерцо, Шопен дає чудові взірці поєднання цих двох основ. Охопе за все він звертається до тричастинної форми, вдосконалюючи її та, разом з тим, знаходячи в ній приховані можливості, відкриваючи в ній нові грані. Більш того, він створює на її основі нові композиційні форми, що часто називають «вільними». Але у всіх випадках його форма є ясною точною структурою і зберігає при цьому великий внутрішній романтичний потенціал.

Так і скерцо у Шопена написані в жанрі, сформованому в добу Класицизму. Шопен не порушив контурів традиційної форми, у деякій мірі він зберіг і внутрішні зіставлення тематичного матеріалу, і деякі закономірності розвитку. Тим не менш, в його творчості цей жанр зазнав такого оновлення, що з трудом асоціюється зі своїм класичним прототипом і ніби розпочинає друге життя. Між шопенівськими та бетховенськими скерцо існує чимало подібного. Це, перш за все, невгамовно стрімкий рух. Але в скерцо Бетховена переважають світлі, радісні настрої, а скерцо Шопена – драматичні поеми, що заряджають пристрасним пафосом. У шопенівському скерцо немає й натяку на настрій гри або жарту. Це завжди глибока музика, збуджена, драматична, за винятком останнього скерцо, що схиляється до світлих, гармонійних образів. Разом з тим, виразні засоби шопенівських скерцо тягнуться у своїх витоках до бетховенських образів. Бо скерцозність у Бетховена визначала порушення, в іронічному плані, тієї врівноваженості, гармонійності, котра була ідеалом Класицизму. Шопен, посилюючи цю тенденцію, створив нову трактовку скерцозності – він акцентував риси, що виражають порушення гармонії і посилив драматичну сферу. Можна простежити, як у його скерцо своєрідно, роман-

тично і піаністично втілюються і бетховенський прийом різких стаккатних звучань, і контрастне протиставлення тембрів, і безупинний рух; як бетховенська рондообразність виростає у крупну, практично грандіозну форму, як тричастинна контрастність перетворюється на сонатність, баладна прискореність розвитку знищує безслідно «механістичність» класичної форми, а просторе викладання тем оновлює логічний стержень бетховенського скерцо.

Поєднання романтичної свободи і сміливості трактовки Шопеном музичної форми та його вірність духу класичного принципу відчутне, перш за все, у будові його скерцо, зокрема четвертого. «Взаємини жанру і стилю утворюють «великий текст» і «великий час» музики – її історичний ритм як порядок відповідальних за музичне смислотворення моментів» (Хе Венблі, 2020. с. 35). У цьому творі численні, дещо чудні тематичні утворення виключно природно змінюють одне одного. Але у підсумку весь перший великий розділ виявляється практично зовсім «правильною» сонатною формою. ГП (тт. 1-65) – незамкнений період повторної будови з двох тридцятидвохтактних речень, у кожному з яких є декілька тематичних елементів. ЗП (тт. 66-97) – удвічі коротша, подані схожі шестнадцятитакти, а всередині їх існують по два тематично різних елементи. ПП (тт. 98-145) у домінантовій тональності – період із типовим для класичних сонатних побічних партій розширенням другого речення: перше речення – 16 тактів, друге – 32 такта (каденції уторгнені). Після цього йде восьмитактний додаток. За експозицією слідує розвинута розробка, а потім – реприза. Єдине відхилення від типової сонатної схеми є у тому, що у репризі замість ПП показано перехід до середнього розділу скерцо – *Piu lento (cis-moll)*. Відхилення це досить виправдане: сонатна форма являє собою лише перший розділ великої тричастинності і ПП ще з'явиться у загальній репризі скерцо. Остання відтворює початкову сонатну форму з типовими для Шопена фактурними змінами та з більш раннім, аніж у першому випадку, «утинанням» (стисненням у кінці): після розробки замість репризи відразу йде кода. Велика тричастинна форма, перша частина котрої викладена у сонатній формі, була використана раніше Бетховеном у скерцо симфонії № 9. Там, однак, загальна реприза скерцо повторює I час-

тину буквально, а сонатна реприза у середині I частини також не має відхилень від загальноприйнятої схеми. Пізніше у такій же формі написане скерцо з Першої симфонії Бородіна. Не випадково ці обидва скерцо увіходять до складу симфонії: саме широкий симфонічний розвиток створює передумови для переросту простої тричастинної форми, типової для початкового розділу скерцо, у сонатну. Шопен же створив вільний варіант описаної форми у фортепіанному скерцо. Треба сказати, що лише перше скерцо Шопена написане у звичайній складній тричастинній формі, та не може буди зараховане до вільних форм. В інших же вільно і дуже різноманітно втілені ті чи інші сонатні співвідношення.

Таким чином, якщо у класичних творах скерцо було короткою інтермедією між діями драми, то в Шопена воно живе самостійним життям, окремо від циклу, як завершене вираження духовного життя композитора.

За винятком скерцо №1 h-moll, створення наступних творів цього жанру (скерцо №2 b-moll, №3 cis-moll, №4 e-dur) припадає на пізній період творчості Шопена. Характерно, що за своїм емоційно-образним змістом *четверте скерцо* є контрастним не лише трьом передуючим, але й, в цілому, сфері настроїв, що вирізняє пізній період творчості композитора. Цей твір тяжіє до світлих образів, що визивають асоціації з романтичними картинами «Шелестіння лісу», інші проникнуті «Манфредовським духом»: вируючий дух протесту, виклику – стихія цих творів. Структура скерцо №4, як зазначалось раніше, що базується на традиційній тричастинності з рисами сонатності (у першому та третьому розділах складної тричастинної форми) і зростає у Шопена в форму, що називають «вільною», зумовлює перебування у ній двох протилежних образних сфер: середній розділ скерцо, написаний у паралельній мінорній тональності (cis-moll) і за своєю емоційною наповненістю, і за викладенням музичної мови (тут типовий взірець шопенівської кантилені, що у його творах пізнього періоду є пріоритетною, і за характером звуковидобування і, пов'язаному з цим, темповому відношенні (Рій *lento*) контрастує оточуючим його частинам із властивою їм дробністю музичного матеріала, наявністю стакатних музичних фрагментів, блиском мілкої техніки у віртуозних

пасажах і у синтезі зі стрімким темпом (*Presto*) та мажорним колоритом (E-dur) створюючим легкий, ясний образ, крізь який все ж прориваються інколи напружені інтонації – відгуки не зовнішнього, а внутрішнього, прихованого від очей світу композитора.

Пластичність темпу, природність і органічність вираження нерозривно пов'язані у Шопена з мистецтвом співу на фортепіано. Композитор дуже рано дійшов висновку: людський голос – ідеальний носій почуттів, тобто найтонший інструмент виконання. Про вокальну природу шопенівського піанізма свідчить і його пристрасть до середнього регістру фортепіано, котрий ближче за все у теситурному і тембровому відношеннях до людського голосу (середній розділ скерцо); і ремарки, якими композитор супроводжує свій твір (*cantabile, cantilene, mezza voce, sotto voce, leggiero*); і широке дихання фразировки, що з'єднує окремі мотиви загальною динамічною лінією; і легатна інтерпретація фортепіанного звуку; і характер звуковидобування, що вимагає від виконавця володіння особливим співучим туше, що виключає різкий, грубий звук і в той же час сприяє рельєфності музичної мови. Шопен не припускає у виконанні емоційного перебільшення, черезмірної афектації, все, так чи інакше, підвладне контролю розуму та вимогам суворого смаку. «Знання, якими повинен володіти виконавець для якомога глибшого осягнення художнього світу композитора, охоплюють досвід інтерпретації опусу, що грається, уявлення в історичній перспективі про «образ» його творця, авторський і епохальний стилі» (Волик, 2021. с. 134). Це свідчить, що спів на фортепіано, до якого прагнув Шопен, не міг бути потужним, форсованим. Шопенівське туше Р. Брейтхаупт знаходив подібним до старорітальської техніки *mezza voce*, чия чарівність полягає у тонкому натяку на невисловлене. Так і музичну мову скерцо композитор уподібнює органічній людській мові, виразність котрої потребує особливого інтонування та фразування. Треба сказати, що музична тканина 1^{-го} і 3^{-го} розділів твору скоріше більш речитативна, декламаційна, ніж кантиленна, тому що складається з мілких мотивів, фраз, що виписані нотами, різними за тривалістю та штрихами, зумовлюючих, у свою чергу, розмаїття артикуляційних прийомів, поєднаних однією дов-

гою музичною думкою. Шопенівський ідеал – фраза широкого дихання, ніби убираюча в себе, подібно до багатоводної ріки, більш мілкі мелодичні притоки – мотиви. Звідси витікає одна з важливих задач виконавця – так зване «довге» мислення. У скерцо Шопен постійно чергує гру *legato* і *staccato* (1 розділ), однак будь-який різновид *staccato* використовується значно рідше, бо вокальні тенденції у його мистецтві зумовили злитний мелодичний характер пасажів. Фортепіано не було для Шопена безкольоровим інструментом – колорит, звукове забарвлення грали для нього велику роль. Тому особливо важливим у виконанні обраного твору є володіння та використання всіх кольорово-виразних можливостей туше. У скерцо необхідно приділити увагу диференціації звукових пластів: підкреслити головні, у конкретному музичному фрагменті, елементи та, навпаки, загушувати елементи другорядні, надати їм тембральної окраски, встановити необхідне звукове співвідношення, для чого виконавець, в першу чергу, повинен володіти ясністю звукових уявлень та мати достатню технічну розвинутість для їхнього втілення. Тут важливо також пам'ятати, що для Шопена тембр, звукове забарвлення були лише засобом для вираження художнього образу, а не самоціллю. «Характеристики образу «шопенівського фортепіано, що звучить», до яких вдаються у своїх висловлюваннях про спадщину майстра піаністи, так чи інакше викликають асоціації з відкриттями К. Дебюссі» (Волик, 2021, с. 138). В цьому принципова відмінність Шопена, наприклад, від імпресіоністів. В цілому, співучістю проникнута вся шопенівська музична тканина: лінія басового голосу, пасажі та гармонічні фігурації, контрапунктуючі голоси і підголоски. Розвинута система підголосочних ліній дала змогу говорити про підголосочну поліфонію як показову рису шопенівської фактури.

Приємом *legato*, котрим насичене скерцо, являє собою особливу складність у оволодінні, так як є далеким від будь-якого одного стандартного виду *legato*: у Шопена містяться позначення *leggiero e legato*, *leggiero e legatissimo* та сама шкала шопенівського *legato* (*poco legato*, *molto legato*, *ben legato*) свідчить про широкий підхід композитора до проблематики зв'язної гри. Виходячи з цього, всі шопенівські пасажі сприймаються мелодично, і головним піаніс-

тичним прийомом, що сприяє їх виконанню, буде збереження гнучкості кисті при будь-яких комбінаціях пальців, пластична зміна позицій руки за для досягнення м'якої звучності та природності. Кожна нота у Шопена має своє значення, думку, котру він надав їй. Тобіас Маттей, говорячи про чарівність шопенівських пасажів, відзначав, що їх виконання ґрунтується «на індивідуалізації звуків», котра робить гру більш цікавою у порівнянні із бездумним програванням. Завдання піаніста – одним узагальнюючим рухом руки, ніби на єдиному диханні, поєднати велику кількість нот у позиційних групах пасажів, де, у багатьох випадках, авторське позначення *leggiero* пов'язане із виробленням особливо блискучого *legato*, так званої, *jeu perle* («перлинної гри»). Для цього різновиду *legato* необхідні звукова рівність і точність доторкання пальців при мінімумі пальцевого розмаху (пальці практично не відриваються від клавіш) і збереженні гнучкості кисті. У деяких місцях у скерцо припускається і уявне (*pseudo*) *legato*, що досягається за допомогою педалі, а також швидкого переміщення пальців, котре приховує недоліки їх фізичного зв'язування. Для стилю виконання Шопена характерна також особлива манера злегка торкатися клавіш, пливти по них. По-іншому досягається *legato* середнього розділу, мелодична тканина, якого – характерний взірець шопенівської кантилени. Можна сказати, що Шопен відкрив *bel canto* фортепіанної гри: у цій частині скерцо поєднання виразної фразировки, внутрішньої злитності інтонацій та мотивів у границях мелодії, передача загальної динамічної лінії та мелодичної спрямованості фрази, дотик, що властивий руці піаніста, виявляючи якість звучання, грають роль голосових зв'язок співака. Руці Шопен довіряв живе дихання музики – при виконанні протяжних тем необхідно приділяти більше уваги доцільним рухам рук, аби не порушити плинності мелодії.

Відповідно до засобів артикуляції у Шопена знаходяться й засоби динаміки: композитор не терпів різкості і у цій сфері. У данному творі велика сила застосовується у рідких випадках, зокрема при переході до середнього розділу. Сам Шопен, що не мав міцного здоров'я, віддавав перевагу тихій, аніж гучній грі. Звідси, однак не витікає, що композитор-піаніст був прихильником черезмірно тихої гри – він

стверджував, що мелодія повинна звучати, що володіти *forte* не менш важливо ніж *piano*. Для четвертого скерцо більш характерні гармонійні протиставлення світла і тіні, взаємодія різних відтінків, поступове посилення та послаблення звучності (*crescendo* і *diminuendo*) для позначення як коротких динамічних підйомів і спадів, так і досить тривалих, що приводять або до кульмінації, або до повного згасання, вичерпування звучання. Але перевагу тут Шопен віддає середнім градаціям – у скерцо відсутні динамічні перебільшення і крайнощі. Характерно, що окрім *crescendo* та *decrescendo* (із додаваннями *rosso*, *rii*), що використовуються у вигляді хвильоподібної лінії, Шопен застосовує такі прийоми як *sforzando* (різке, коротке посилення звучності), *fr* (раптове, миттєве послаблення звучності), *smorzando* – ледь помітне послаблення вже значно ослабленого до цього звучання (впритул до його зниження). Шопен любляв акцентувати інтонаційно значимі звуки, звідси конструкція виконання у нього не була хиткою, розпливчатою. Акцентування у скерцо окрім *sf* містить ще й графічні позначення $>$ (динамічний акцент) та \wedge (агогічний). Шопен виділяє також хроматизми в мелодії, зміну гармонічних функцій для посилення емоційної виразності.

Треба відзначити, що при виконанні Шопена істотним є вірне розуміння почуття ритму в його творі. Сам композитор надав ритму великого значення: йому належать слова про те, що ліва рука повинна бути своєрідним диригентом, що організує гру піаніста. Разом із тим, Шопену була притаманна особлива манера віртуозності, котру він сам зазвичай позначав терміном *tempo rubato*. Це удаване протиріччя пояснюється тим, що зрозуміти шопенівське *rubato* неможливо, не відчуваючи загальної ритмічної лінії. *Rubato* Шопена означає невимушеність, але не безлад: ліва рука (особливо у середньому розділі скерцо) повинна суворо дотримуватися такту, в той час як права вдається до фантазування. Для піаніста така манера виконання уявляє собою чималу складність, цю манеру потрібно відчувати, розуміти: злити в одне ціле м'якість і твердість, гнучкість та визначеність, поєднати розміреність та закономірність природної шопенівської мови, в якій уповільнення не лише чергуються, але й компенсуються прискореннями. *Rubato* у Шопена

то виникає раптово, то готується передуючим епізодом; то зберігає певний імпульс руху, то видозмінює його у тій чи іншій мірі. Важливо, що *rubato* пов'язане не лише із темпоритмом, але і з артикуляцією, динамікою, колоритом звучання, що також необхідно враховувати при виконанні твору.

У процесі виконавського трактування скерцо неможливо не зачепити такого важливого аспекту як педалізація. Шопен шляхом своїх уявлень про застування педалі відкрив недосліджений світ нових звуків та вібрацій. Він розробив власну алхімію звуків, створюючи гармонії надзвичайної свіжості і, таким чином, відкриваючи нові обрії музичної поезії. Отже, Шопен проявив себе як новатор у цій сфері. Усвідомлюючи, що лише одними пальцями не втілити багатьох задач, композитор широко використовує у творі фактурну педаль, тобто педаль, зумовлену характером фактури. Шопен не фіксує у запису реальну музичну тканину, його запис враховує використання гармонічної педалі, позначення котрої вказують реальну тривалість басів. Тому, у першу чергу, виконавцю потрібно пізнати музичну ідею, котра в змозі визначити характер звучання та, звідси, узяття педалі. Багато що у педалізації визначається характером мелодичної лінії, її рельєфом, рухом; має значення і якість звуку, його заокругленість, повнота, протяжність. Там, де мелодія повинна ясно виділятися на гармонічному фоні, використання педалі більш часте і гнучке. Тонко відчував Шопен і своєрідність безпедальної звучності, моментами сухої, колкої, але, у контрасті з густою педальною звучністю, вельми цікавою і художньою необхідною. В цілому, педаль слугувала Шопену засобом збагачення звучання, засобом, що забарвлював звучання у свіжі тони, надав йому наспівності та протяжності. Шопен завжди вважав педаль одним з головних засновників краси та благородства фортепіанного звуку.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Шопен асимілював у переосмисленні цього жанру досягнення Л. Бетховена, що створив класичний прототип скерцо у своїх творах, і на його основі винайшов новий жанровий взірць, наситивши його глибоким змістом та зробивши свої скерцо самостійно розвиненими п'єсами.

У процесі аналізу найважливіших аспектів виконання, притаманних четвертому скерцо, очевидними є новаторські засоби виразності, які складатимуть основу подальших інтерпретаційних версій твору: мелодика, що носить синтетичний характер; гармонія, вишукана та складна; особлива ритміка, що вбирає в себе шопенівське *tempo rubato* та, нарешті, форма скерцо, котра базується на класичній тричастинності з рисами сонатності і у Шопена переростає у вільну форму. Шопенівська музика стверджує, що істинно великим є національно-

грунтівне, широко асимілююче досягнення світового мистецтва, бо плідне те новаторство, котре слугує втіленню нового значущого змісту, розриває класичні традиції, вирізняється сміливістю і, разом з тим, об'єктивною обґрунтованістю.

На сьогодні фортепіанний стиль Шопена постійно та систематично вивчається, що дає змогу говорити про неосяжні творчі пошуки виконавців у сфері втілення образів та ідей скерцо на концертній естраді та подальші інтерпретаційні дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Александрова О.О., Цимбал О.М. Зарубіжна музична література. Ч.2: навч.посіб. Харків, 2021. 123 с.
2. Волик О.О. Конфігурація піанізму та композиції у творчій свідомості Ф. Шопена. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб.наук.праць, Вип 2*. Харків, 2018. С. 109–113.
3. Волик О.О. Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації: автореф. дис...док. філософії:025.02. Київ, 2021. 226 с.
4. Івашкевич Я. Шопен: біогр. повість. Київ, 1989. 203 с.
5. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.
6. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена: науково-методичний нарис. Тернопіль: Астон, 2000. 80 с.
7. Москаленко В.Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. Нац. муз.акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. статей.Вип.20*. Київ, 2002. С. 3–13.
8. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб.* Київ, 2013. С. 7–34.
9. Ракул Ю. Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв'язку з інструментарієм. Фридерик Шопен. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. ст. Вип.9* Київ, 2000. С. 134–150.
10. Фридерик Шопен: збірник статей. Львів: Сполом, 2000. 400 с.
11. Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 203 с.
12. Bronarski L. Harmonika Chopina. Warszawa: Tow. Wyd. Muzyki Polskiej, 1935. 480 s.
13. Chominski J. M. Formy muzyczne. T.1. Krakow: PWM, 1954. 278 s.
14. Hudson R. Stolen Time: The History of Tempo Rubato. Oxford: Clarendon Press, 1994. 473 p.
15. Morski K. Interpretations of the Works of Chopin: A Comparative Analysis of Different Styles of Performance. *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004. 164 s.
16. Tomaczewski M. (2005). Chopin: czlowiek, dzieło, rezonans. Krakow: PWM.
17. Tomaczewski M. Fenomen i paradoks muzyki Chopina. *Ethos*, 73/74, 2006. 317–330 s.

REFERENCES:

1. Aleksandrova O.O., Tsybmal O.M. (2021). Zarubizhna muzychna literatura. CH 2 [Foreign musical literature P. 2]. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bronarski L. (1935). Harmonika Chopina [Chopin's Harmonica]. Warszawa: Tow. Wyd. Muzyky Polskiej [in Poland].
3. Chominski J.M. (1954). Formy muzyczne. T. 1 [Musical forms. T. 1]. Krakow: PWM [in Poland].
4. Frederic Chopin: collection of articles. (2000). L'viv: Spolom [in Ukrainian].
5. Hudson R. (1994). Stolen Time: The History of Tempo Rubato. Oxford: Clarendon Press [in English].
6. Jvashkevich Yu. (1989). *Chopin*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Kashkadamova N. (2006). Istoriya fortep'yannoho mystetstva 19 storichcha [History of piano art of the 19th century]. Ternopil': Aston [in Ukrainian].
8. Kashkadamova N. (2000). Fortepianne mystetstvo Shopena: nauково-metodychnyy narys [Chopin's piano art: a scientific and methodological essay]. Ternopil': Aston [in Ukrainian].

9. Khe Ven'ly. (2020). Khronotopichni zasady fortepiannoyi tvorchoosti F. Shopena: interpretatyvno-styl'ovyy pidkhd [Chronotopic principles of F. Chopin's piano work: an interpretive and stylistic approach]. Autoref. Diss...Ph.D. of art studies: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
10. Morski K. (2004). Interpretation of the Works of Chopin: A Comparative Analysis of Different Styles of Performance. *Chopin in Performance: History, Theory, practice*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [in English].
11. Moskalenko V.G. (2002). Pro rozumynnya muzychnoho tvoru [About understanding a musical work]. *Scientific journal National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: a collection of articles. Is. 20*. Kyiv, 3–13 [in Ukrainian].
12. Moskalenko V.G. (2013). Pro spetsyfiku muzychnoyi interpretatsiyi [About the specifics of musical interpretation]. *Lectures on musical interpretation: study guide*. Kyiv, 7–34 [in Ukrainian].
13. Rakul Yu. (2000). Pro fonichni osoblyvosti shopenivs'koho stylu u zv'yazku z instrumentariem. Fryderyk Shopen [About the phonic features of Chopin's style in connection with the instrumentation. Fryderyk Chopin]. *Scientific journal National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: a collection of articles. Is. 9*. Kyiv, 134–150 [in Ukrainian].
14. Tomaczewski M. (2005). Chopin: czlowiek, dzieło, rezonans [Chopin: man, work, resonance]. Krakow: PWM [in Poland].
15. Tomaczewski M. (2006). Fenomen I paradoks muzyki Chopina [The phenomenon and paradox of Chopin's music]: *Ethos. 73/74* [in Poland].
16. Volyk O.O. (2018). Konfiguratsia pianizmu ta kompozytsiyi u tvorchiy svidomosti F. Shopena [Configuration of pianism and composition in the creative consciousness of F. Chopin]. *Traditions and innovations in higher architectural and art education. Is.2: coll.of scien.works*. Kharkiv, 109–113 [in Ukrainian].
17. Volyk O.O. (2021). Poetyka etyudiv Fryderyka Shopena: muzykovedcha ta vykonavs'ka interpretatsiyi [Poetics of Frederic Chopin's etudes: musicological and performing interpretations]. Doctor of Philosophy thesis: 025.02. Kyiv [in Ukrsinian].

УДК 7.07/091:78.07/09::(781.6+785.7)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-9>

Наталія ГОРЕЦЬКА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Юрій ПОПОВ

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н., Попов, Ю. (2024). «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» Олів'є Мессіана у інтерпретації Йозефа Ерміна. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 67–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-9>

«РІЗДВО» З ЦИКЛУ «ДВАДЦЯТЬ ПОГЛЯДІВ НА НЕМОВЛЯ ІСУСА» ОЛІВ'Є МЕССІАНА У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЙОЖЕФА ЕРМІНІА

Й. Ермін – видатний український піаніст, соліст, артист камерного ансамблю, концертмейстер, що виступає з оркестрами різноманітних складів та веде активну концертну діяльність в Україні і за кордоном. Особливе місце в репертуарі Й. Ерміна належить музиці ХХ століття, і зокрема, творам видатного французького композитора Олів'є Мессіана. «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана є актуальним матеріалом наукових досліджень, особливо в західній музикології, однак робити, присвячених інтерпретаційній проблематиці – всього декілька (М. Рой, Ч. Сайферт, Ш. Андерсон, К. Нобл), дослідження ж українського контексту цієї проблематики навіть не розпочато.

Мета статті – визначити найбільш характерні особливості виконання композиції «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана у інтерпретації Й. Ерміна шляхом її порівняння з низкою інших її відомих виконавських версій.

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, композиційного, інтерпретаційного аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (дослідження зазначеної проблеми ніколи не проводилося, хоча воно має велике значення для українського фортепіанного виконавства).

Висновки. Інтерпретація Й. Ермінем композиції «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана може бути визначена як лірико-драматична «історія Різдва». В цілому вона близька до театралізованої інтерпретації цієї п'єси К. Гільдіга, але на відміну від неї, значно більш емоційна. Інтерпретації Й. Ерміна притаманна яскрава подієвість – результат динаміко-процесуального трактування композиції, що кардинально відрізняє її від статичної, медитативної інтерпретації цього твору І. Лоріо. Сказане дає підстави стверджувати безумовну оригінальність запропонованої Й. Ермінем виконавської інтерпретації – як на технологічному, так і на концептуальному рівнях, а також (на основі порівняння темпів) її типологічну спорідненість із інтерпретаційним підходом О. Мессіана. Учень М. Крушельницької, послідовник школи Г. Нейгауза, Й. Ермін зумів досягнути специфіку західноєвропейського раціонального ставлення до мистецтва в поєднанні з медитативними практиками Сходу. Притаманне піаністу прагнення «загострення, очищення слуху», стосується в т.ч. і його самонастанови на пошук оригінальних, незалежних від загальноприйнятих, «авторитетних» чи «модних» виконавських рішень. Очищення слуху, «робота з чистими вухами», «блаженний слух» у системі координат Й. Ерміна – це в т.ч. і про інтерпретаційні концепції, тісно пов'язані з етичними цінностями. Піаніст протиставляє «поетичність» українського піанізму «прозовому» виконавству західних піаністів. Запропонована ним лірико-драматична інтерпретація мессіанівського «Різдва» як власне «історії Різдва» яскраво підтверджує це.

Ключові слова: Й. Ермін, інтерпретація, «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», О. Мессіан, «Різдво», динаміко-процесуальне трактування композиції.

Nataliia GORETSKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Yurii POPOV

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9062-5116

To cite this article: Goretska, N., Popov, Yu. (2024). «Rizdvo» z tsykladu «dvadtsyat' pohlyadiv na nemovlyu isusa» Oliv"ye Messiana u interpretatsiyi Yozhefa Erminyа [«Christmas» from the cycle «twenty views of the infant jesus» by Olivier Messiaen, interpreted by József Ermínyi]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 67–77, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-9>

**«CHRISTMAS» FROM THE CYCLE “TWENTY VIEWS OF THE INFANT JESUS”
BY OLIVIER MESSIAEN, INTERPRETED BY JÓZSEF ERMÍNYI**

Yozeph Ermin is an outstanding Ukrainian pianist, soloist, chamber ensemble artist, concertmaster. He performs with orchestras of various compositions too and carries out the concert activities in Ukraine and abroad. The music of the 20th century, and in particular, the works of the outstanding French composer Olivier Messiaen occupies a special place in Yozeph Ermin's repertoire. Olivier Messiaen's “Vingt Regards sur l'Enfant Jésus” is a relevant material for scientific research, especially in Western musicology, but there are only a few works devoted to interpretive problems (Maurice Roy, Charles Seifert, Shave Anderson, Colin Noble). The research of Ukrainian context of this problem has not even begun yet.

The main objective(s) of the study is to determine the most characteristic features of Olivier Messiaen's cycle “Vingt Regards sur l'Enfant Jésus” in the interpretation of Ukrainian pianist Yozeph Ermin (on the example of “Noël”).

Methodology. Authors compare this interpretation with a number of other well-known interpretations and uses the next scientific methods: intonation analysis, compositive and interpretive analysis, methods of observation, comparison and generalization.

Scientific novelty of the research is determined by absolutely new problem, although at the same time it is very relevant (the research of the specified problem has never been conducted, although it has the great importance for Ukrainian piano performance).

Conclusions. Jozeph Ermin's interpretation of the composition “Noël” from Olivier Messiaen's cycle “Vingt Regards sur l'Enfant Jésus” can be defined as a lyrical-dramatic “Christmas Story”. In general, it is close to the theatrical interpretation of this composition by Kristoffer Hyldig, but unlike it, it is much more emotional. Yozeph Ermin's interpretation is characterized by vivid eventfulness. It is the result of a dynamic-processual interpretation of the composition, which radically distinguishes it from the static and meditative interpretation of this work by Yvonne Loriod. It gives the reasons to affirm the unconditional originality of the interpretation proposed by Yozeph Ermin – both as the technological as the conceptual level. Authors also claim (based on the comparison of tempos) the typological affinity of Yozeph Ermin's interpretation with the interpretive approach of Olivier Messiaen. Yozeph Ermin as a student of Maria Krushelnyska and a follower of the Heinrich Neuhaus's piano school managed to grasp the specifics of the Western European rational attitude to art in its combination with the meditative practices of the East. The pianist's inherent desire to “sharpen and purify the hearing” concerns, among other things, his self-directed search for original, independent from generally accepted, “authoritative” or “fashionable” interpretative solutions. Purification of hearing, “work with clean ears”, “blessed hearing” in Yozeph Ermin's system of coordinate includes interpretive concepts closely related to ethical values. The pianist contrasts the “poetry” of Ukrainian pianism with the “prose” of Western pianism. His lyrical-dramatic interpretation of Olivier Messiaen's “Noël” from cycle “Vingt Regards sur l'Enfant Jésus” as the actual “Christmas Story” vividly confirms this.

Key words: Yozeph Ermin, interpretation, “Vingt Regards sur l'Enfant Jésus”, Olivier Messiaen, “Noël”, dynamic-processual interpretation of the composition.

Актуальність проблеми. Й. Ермін – видатний український піаніст угорського походження, педагог, музично-громадський діяч, «один з найбільш інтелектуальних піаністів сучасної української школи» (Пилатюк, 2013), «мислитель звуком» (Word &

Voice, 2024), творець «музики світла» (Єфіменко, 2018). Піаніст-соліст, артист камерного ансамблю, концертмейстер, що грає з оркестрами різноманітних складів, веде активну концертну діяльність в Україні та за кордоном.

Величезний за обсягом репертуар Й. Ерміна в якісному плані універсальний: він охоплює твори від бароко до сучасності, включає музику радикального авангарду, твори композиторів ХХ століття, класико-романтичні композиції. Особливе місце в репертуарі Й. Ерміна належить музиці ХХ століття, тонким інтерпретатором якої він визнаний беззаперечно. Піаніст завоював собі ім'я виконанням творів В. Лютовського, К. Шимановського, К. Штокгаузена, Ф. Гласса, Л. Грабовського, Ю. Ланюка, В. Рунчака, О. Щетинського, Ю. Коффлера, Т. Маєрського, С. Туркевич, В. Бібіка та багатьох інших. Особливе місце в його репертуарі належить творам видатного французького композитора ХХ століття, піаніста, органіста, теоретика, педагога Олів'є Мессіана, і зокрема, композиціям з його знаменитого фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». Зокрема, Й. Ермін виконує чотири композиції циклу – №2 «Погляд Зорі», №4 «Погляд Богородиці», №13 «Різдво» та №19 «Я сплю, але моє серце пильнує». А саме: №№2,13,19 були записані в рамках музичного фестивалю «Стравінський та Україна» (Луцьк, 2008) (*Vingt regards sur... Йозеф Єрмін*), №4 – в рамках програми «Класика авангарду» (Львів, 2020) (Філармонія LIVE...). Виконавська майстерність Й. Ерміна, поза сумнівом, привертає увагу рецензентів, колег-піаністів, окремих музикознавців (Єфіменко, 2018; Пилатюк, 2013), однак ступінь її наукового дослідження на даний час перебуває все ще на початковому етапі. Тим більше, коли це стосується питання інтерпретації піаністом композицій зі знаменитого фортепіанного циклу одного з лідерів європейської музики ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана є актуальним матеріалом наукових досліджень, особливо в західній музикології. Однією з перших робіт, присвячених цій тематиці стало дослідження американської музикологині Бетті Морріс / Betty Morris / «Символізм і його значення в «Двадцяти погледах на немовля Ісуса» О. Мессіана» (1978), написане як друга частина її практики на присудження наукового ступеня доктора мистецтв, тобто як доповнення до серії концертів з творів композитора, в якій вона зосередила увагу на кількох аспектах – поясненні авторських ремарок,

назв п'єс та ладах обмеженої транспозиції (Morris, 1978).

У наступному десятилітті з'явилася дисертація південно-африканського піаніста та педагога Лорена Ді Бішельє / Laureen Di Bisceglie / «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»: аналіз» (1987), захищена в Південно-Африканському університеті Йоганнесбурга, в якій викладено творчу біографію композитора, подано детальний аналіз кожної з п'єс циклу та висловлено дискусійні моменти щодо впливів християнства на музичну мову О. Мессіана, значення для неї явищ природи, пташиного співу, кольорових асоціацій, числової символіки, позаєвропейських ритмів тощо (Di Bisceglie, 1987).

У 1992 році німецька музикологиня та концертуюча піаністка Зіглінд Брун / Siglind Bruhn / опублікувала дослідження «Символічні репрезентації божественних атрибутів у музичній мові Олів'є Мессіана на прикладі його фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», в якому вона торкнулася специфічних питань музичної мови композитора – ладів обмежених транспозицій, тематичних та символічних способів вираження містичних образів «божественної любові», обернених та необернених ритмів. На думку Зіглінд Брун, регулярність і симетрія панують у всіх музичних символах, що стосуються образів божественного – божественної любові, символів вічності. Асиметрія ж з'являється там, де композитор зображує зіткнення нескінченного з кінцевим – прояви вічного у часі, процеси росту і трансформації (Bruhn, 1992: 357).

Цього ж року корейський дослідник Хайвон Лі / Hyuweon Lee / захистив дисертацію на тему «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» Олів'є Мессіана: дослідження звучання, тембру і символу», у якій висловлюється припущення щодо важливості метафізичних аспектів у циклі та досягненнях О. Мессіана в сфері тембру. Зокрема, автор розкриває естетичні позиції композитора, засновані на католицькому віровіданні, числовій символіці, міфі про Трістана та сприйнятті явищ природи й звукокольорових синтезів, звертає увагу на використанні у циклі наскрізних тем, символіки чисел, описує темброві експерименти О. Мессіана пов'язані з його специфічною гармонією, ладами обмеженої транспозиції, додатковими звуками, особливими акордами (Lee, 1992).

У 1996 році німецька музикологиня Беата Карл / Beate Carl / опублікувала статтю «Ритм, метр і зв'язок між тривалістю тону та його висотою в фортепіанному циклі Олів'є Мессіана «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», в якій вона припускає, що у зв'язках між горизонталлю і вертикаллю у О. Мессіана вертикаль поступово починає домінувати, крім того, висотні параметри звуку поступово відходить на задній план, поступаючись місцем ритмічній організації (Carl, 1996).

Тоді ж канадський музикознавець Давид Рогозін / David Rogosin / у дисертації «Структурні аспекти фортепіанного циклу “Двадцять поглядів на немовля Ісуса”», що була захищена в Університеті Британської Колумбії, приділив особливу увагу дослідженню ладів обмеженої транспозиції та циклічної форми шляхом вивчення способів повторення і розробки тем й мотивів, які надають їй специфічної єдності (Rogosin, 1996).

У 2004 році іспанець Франциско Ціскар / Francisco Ciscar / у дисертації «Наближення до мови Олів'є Мессіана: аналіз фортепіанної композиції «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» дуже докладно розглянув музичні теми, символи, знаки, особливості формотворення циклу, його стильові зв'язки з григоріанським хоралом, співом птахів, в т. ч. домінантовий та обертоновий акорди, індуїстські ритми (тали), додаткові тривалості, необернені ритми, лади обмежених транспозицій, регістрові та тембро-фактурні ефекти та інше (Ciscar, 2004).

У 2005 році американський дослідник Крістофер Болбі / Christopher Bowlby / захистив дисертацію «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»: мессіанівські засоби передачі екстрамузичного підтексту», в якій торкнувся композиційних, ладовисотних, в т.ч. мелодично-гармонічних і тембральних аспектів цього процесу, числової символіки та особливостей художньої цілісності (Bowlby, 2005).

Дослідження Мішеля Стівенса / Michael Stephens / «Два шляхи прочитання «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана», захищене у Пітсбурзькому університеті у 2007 році, розкрило роль повторів у композиціях №4 («Погляд Богородиці») і №5 («Погляд Сина на Сина»), а також специфіку звуковисотних послідовностей в аспекті відповідності візуальним асоціаціям О. Мессіана (Stephens, 2007).

У 2008 році американська музикологиня Дженніфер Донельсон / Jennifer Donelson / захистила дисертацію «Музична техніка і символіка у «Ноелі» Олів'є Мессіана з циклу Двадцять поглядів на немовля Ісуса»: на захист слів і музики О. Мессіана». Вона приділила увагу поясненню коментарів О. Мессіана, зокрема, їхніх позамузичних сенсів. Дженніфер розглянула композицію «Ноель» (№13) з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» як структурну вершину циклу в аспекті її співвіднесення з передмовою О. Мессіана до видання “Durand Vingt Regards” (“Note de l’Auteur”), в якій було представлено її аналіз, а також співвідносно до тексту з особистого примірника композитора, що використовувався для запису циклу Мішелем Бероффом у 1970 році, а також співвідносно до версії коментарів щодо цієї композиції у мессіанівському «Трактаті про ритм» (Donelson, 2008).

У 2009 році американець Коул Бургер / Cole Burger / захистив дисертацію «Двадцять поглядів на немовля Ісуса О. Мессіана»: аналітичні, релігійні та літературні міркування», розглянувши ладові і ритмічні питання музичної мови О. Мессіана в контексті творчої біографії композитора та питання слухо-зорових відповідностей у «Двадцяти погледах на немовля Ісуса» (Burger, 2009: 2-3).

У 2013 році португальський музиколог Тьяго Діас / **Tiago Dias** / захистив дисертацію **«Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана в контексті релігійного споглядання», в якій** простежив шляхи духовного наближення до особливостей музичної мови Олів'є Мессіана, усвідомлені на основі аналізу зазначеного циклу для фортепіано, зокрема, ознак його єдності, однорідності та цілісності [(Dias, 2013).

У 2022 році американська піаністка і музикологиня Вів'єн Андерсен / Vivian Anderson / у творчо-науковому проєкті дослідила «Музичну техніку та релігійні символи «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана». На думку дослідниці, підхід О. Мессіана до написання музики веде не до наративного зображення народження Ісуса, а до споглядання цієї подорож через важливі теми, концепції та фігури, зосереджені навколо цієї події (Anderson, 2022).

Актуальність циклу О. Мессіана в музикознавчому середовищі сьогодні підтверджує

поява статті турецьких авторів Yiğit Salih Koi та Hakki Alper Maral, написаної у 2024 році, тематика якої стосується дослідження стилістичних моделей зазначеного циклу О. Мессіана. Автори досліджують книги, інтерв'ю, передмови та авторські пояснення щодо низки композицій циклу, схилившись до думки, що інтелектуальними основами стилістики О. Мессіана постають католицька віра, пташиний спів, індуїзм, символіка чисел і зв'язок між звуком і кольором (Koi & Maral, 2024).

В українському музикознавстві цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» побіжно розглянутий у роботах Тетяни Моторної, де вона вивчає його у порівнянні з ідеями та творчою спадщиною О. Скрябіна (Моторна, 2021: а, б).

Що стосується власне питань виконавської інтерпретації цього циклу, то тут можна згадати лише кілька робіт. Серед них – рецензія Моріса Роя / Maurice Roy / 1957 року на виконання (власне звукозапис) циклу Івонною Лоріо, на той момент Івонна Лоріо була практично єдиним інтерпретатором циклу. Схвальний тон рецензії Моріса Роя доповнюється його запевненням, що «сам композитор забезпечив «художнє керівництво» цим записом (Roy, 1957).

Перша власне наукова робота, в якій дотично висвітлено інтерпретаційні аспекти виконання циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» – це дисертація американського дослідника Чарльза Сайферта / Charles Seifert /, захищена у 1989 році, яка має назву «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана: історичне і педагогічне дослідження». Серед всіх інших питань в його дослідженні розглянуто проблеми першовиконання циклу Івонною Лоріо і її специфіку інтерпретації циклу, зокрема щодо перехрещення рук, специфічних пришвидшень і сповільнень, пасажів у протирухах, віртуозності стилю, трактування фортепіано як оркестру та інші (Seifert, 1989).

У 1999 році американець Шейв Андерсон / Shave Anderson / захистив дисертацію «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» Олів'є Мессіана: аналіз змісту, духовних значень та виконавської практики», в якій, окрім всіх інших питань, описав та проаналізував виконавський досвід Івонни Лоріо, зазначивши, що на її думку, окремі композиції О. Мессіана не були виконані коректно, і вона хотіла би опублікувати їх у власній редакції (Anderson, 1999: 6).

Нарешті, найбільш повною і фундаментальною роботою, присвяченою питанням виконавсько-інтерпретаційного аналізу циклу станом на сьогодні є дисертація австралійського піаніста і музиконавця Коліна Нобла / Colin Noble / «Дослідження проблем виконавської практики для фортепіано в “Квартеті на кінець Часу” (1941), “Видінні Амін” (1943) і “Двадцять поглядів на немовля Ісуса” (1944), захищена у 2017 році у Квінслендській консерваторії. В ній дослідник, передусім, аналізує запис циклу Івонною Лоріо, зроблений в Бремені у 1985 році, приділяючи особливу увагу питанням рубато та артикуляції. Узагальнюючи результати виконавського аналізу записів «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» та інших зазначених вище творів О. Мессіана у виконанні французького піаніста Мішеля Беррофа (Michel Béroff, 1969), французького піаніста П'єр-Лорана Емара (Pierre-Laurent Aimard, 2000), американського піаніста Пітера Серкіна (Peter Serkin, 1976) та британського піаніста Пітера Хілла (Peter Hill, 1988), Колін Нобл приходить до висновку про існування двох виконавських шкіл фортепіанної музики О. Мессіана (Noble, 2017: 177-205). Зокрема, дослідник зазначає, що будучи партнерами та співтворцями, Олів'є Мессіан та Івонна Лоріо все ж залишалися дуже сильними індивідуальностями. Це фундаментальне питання, на думку, Коліна Нобла, є дуже важливим, оскільки обоє – Олів'є Мессіан та Івонна Лоріо – сповідували різні ідеї щодо питань інтерпретації. Проводячи опитування зазначених піаністів щодо питань інтерпретації, він дізнався, що О. Мессіан був «поетом» (на думку Пітера Хілла) і завжди працював з нотами, не любив вносити в них зміни, після того, як твір було завершено; тоді як рекомендації Івонни зазначені виконавці пам'ятають як дуже чіткі та конкретні, переважно аплікатурні, темпові, щодо педалі (Noble, 2017: 177). По суті, вважає Колін Нобль, різні підходи до інтерпретації, які сповідували Олів'є Мессіан та Івонна Лоріо – це підходи концептуальний (Мессіан), з його схильністю до більш повільних темпів, і педагогічний (Лоріо), з її тенденцією до пришвидшення темпів, особливо з роками (Noble, 2017: 200).

Таким чином, незважаючи на частоту виконання цього циклу О. Мессіана, а загальноновизнано, що це найбільш часто виконуваний з усіх

фортепіанних творів композитора, кількість досліджень, присвячених власне інтерпретаційним питанням – дуже незначна, тим більше в українському музикознавстві, де станом на сьогодні їх взагалі немає, в тому числі не аналізуються особливості виконання «Двадцяти поглядів на немовля Ісуса» Й. Ермінем.

Мета дослідження – визначити найбільш характерні особливості виконання композиції «Різдво» з циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана у інтерпретації Й. Ермініа шляхом її порівняння з низкою інших виконавських версій цього твору, здійснених відомими західними піаністами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спостереження, запропоновані в цій статті, є результатом слухового та концертно-піаністичного досвіду авторів статті і базуються на порівнянні виконавських версій композиції №13 «Різдво», яка є однією зі стрижневих у цьому циклі. Згідно короткої ремарки О. Мессіана до цієї п'єси «Різдвяні дзвони вимовляють солодке ім'я Ісуса, Марії, Йосипа...», тобто таким чином композитор вказує на одне з найхарактерніших інтонаційних джерел цієї композиції – звучання дзвону в різних їхніх відтінках, тембрах і характерах, яке передається засобами фортепіано, і яке, передусім, визначає її інтонаційний зміст.

До порівняння з виконанням цієї композиції Й. Ермінем залучено виконання Івонни Лоріо (Olivier Messiaen... Yvonne Loriod), данського піаніста Крістоффера Гільдіга / Kristoffer Hyldig / (Olivier Messiaen... Kristoffer Hyldig), шотландського піаніста Стівена Осборна / Steven Osborn / (Messiaen... Steven Osborne), британського піаніста Ролфа Хайнда / Rolf Hind / (Rolf Hind...), французького піаніста П'єра-Лорана Емара / Pierre-Laurent Aimard / (Messiaen... Pierre-Laurent Aimard). Запропонований підхід має на мені не лише більш точно висвітлити особливості інтерпретації композицій циклу О. Мессіана українським піаністом (на прикладі композиції «Різдво»), але й супутньо переслідує завдання – поступово вводити українське фортепіанне виконавство у світовий контекст.

Розглянемо особливості інтерпретації композиції «Різдво» (№13) Й. Ермінем. Перша тема композиції *Très vif, joyeux* (Дуже жваво, весело) *comme des cloches* (як дзвіночки) одразу міс-

тить авторську вказівку на її жанрову природу. Вона широкохопна (від субконтроктави – до третьої октави в четвертій октави – в т. б), сповнена сильних акцентів, *ff* і насичена густим використанням педалі. Й. Ермінє виконує цю тему (власне початок п'єси) досить масштабно, оркестрально, багатозвучно, звучання йде «суцільним потоком». Він гостро акцентує кожен акорд, дуже багато використовує педаль, визвучуючи в результаті масу обертонів, які резонують між собою, немов «вібрація сфер». На відміну від І. Лоріо, яка виконує цю тему більш делікатно, дзвінко, немов кришталю, він грає з явним розмахом, масштабно, подієво. Не можна стверджувати, однак, що виконання Ермініа і Лоріо тут цілком полярні, адже, наприклад, Крістоффер Гільдіг виконує цю заглавну тему п'єси ще гучніше, активніше, яскравіше, ударніше і колоритніше, ніж Й. Ермінє, однак і більш деталізовано і диференційовано у фразах, водночас, можна сказати, з явною тенденцією до театралізації. Однак, на наш погляд, інтерпретація заглавної теми «Різдва» Й. Ермінем серед усіх аналізованих виконань найбільш тяжіє до визначення симфонізованого, драматичного образу.

Тема *Modéré, un peu vif* (Помірно, трохи жваво) сповнена різких внутрішніх контрастів – динамічних, артикуляційних, тембро-фактурних. Її заглавним мотивом є «мотив ксилофона» (*comme un xylophone* / як ксилофон), в ній використано мелізми, акценти і водночас багато *legato*, а також – оригінальне фразування, як наприклад у такті *fractionnement des accords de la 6 mesure*, де композитор спеціально вказує на необхідність чіткого, виразного розподілу акордових ланцюжків, розмежованих в т.ч. *sfz*. На відміну від делікатної інтерпретації Івонни Лоріо і П'єра-Лорана Емара, виконання яких дуже багато в чому співзвучні, і які в цій темі виходять за межі делікатності лише в «акордовому» такті – в бік загострення механістичного – абсолютно холодного і штучного звучання, Й. Ермінє дуже оригінально поступає в цій ділянці форми. Він насичує її дивовижною емоційністю і теплом. Ермінє розгортає перед слухачем внутрішньо-контрастний, вибуховий перший елементи теми, сповнений тонких, неочікуваних ритмо-темпових імпульсів, несподіваних динамічних сплесків, підкреслених артикуляційних контрастів. Але найцікавіше,

що він трактує «акордовий» такт абсолютно по-своєму – кожен з трьох акордових мотивів він виконує не як «застиглі кристали» (Лоріо, Емар), а з пришвидшенням, зі спрямуванням уперед, з прагненням до цілі, тобто власне як живий, бурхливий процес. Цікавими є й інші варіанти інтерпретації цієї ділянки форми. Наприклад, Ролф Хайнд виконує «акордовий» такт навіть з ознаками деякого «синкопування», таким чином, підкреслюючи ритмічну нерегулярність, і таким чином, намагаючись вирватися із зачарованого кола механічної статичності, і це при тому, що його виконавське прочитання цього матеріалу в цілому досить близьке до французького варіанту. Стівен Осборн в цьому місці пропонує затаєне, сповнене приглушеної тривожності, «матове» виконання, тобто компенсує графічну прозорість мессіанівського нотного тексту зворотнім чином – пошуком ірраціонально-містичних нюансів художнього образу. Крістоффер Гільдінг в «акордовому» такті наближається до версії Ролфа Хайнда, однак більш сильно виявляє бажану метро-ритмічну «нерегулярність», яка в нього сприймається як «боротьба з перешкодами». Схильний же до емоційних перебільшень Крістоффер Гільдінг навіть першу фразу *Modere, un peu vif* виконує більшими «ривками», ніж власне Й. Ермін. В цьому контексті версія Й. Ерміна виявляється найбільш гуманістичною, антропоцентричною, насиченою «потом і кров'ю», власне найбільш виразно людською, тілесною в найкращому розумінні цих сенсів.

Особливо хочеться звернути увагу на центральний елемент цього розділу (т. 15 від початку композиції), що розпочинається елегантним висхідним пасажем шістнадцятих, який немов «вливається» у секундові кластери. Цей такт тричі повторюється підряд (у Мессіана такий принцип повторності дуже органічний для його композиторської техніки). Так от цей «острівець краси» І. Лоріо виконує надзвичайно ніжно, витончено, фантастично, в цілком притаманній їй «кришталевій» манері, П.-Л. Емар – виконує пасаж як уведення в кластери (це цілком індивідуальний підхід серед аналізованих), К. Гільдінг – окремо кожен звук, внаслідок чого ця ділянка форми звучить дуже повітряно, як «павутинка», а Й. Ермін – еліний з усіх – з неймовірним, фантастичним *legatissimo*, дуже легко, невагомо, але водночас

зв'язно, пов'язуючи всі звуки пасажу в єдине ціле, як немов в округлу низку перлин.

Розділ *Très modéré* (Дуже помірено) є одним з найліричніших в композиції. Він супроводжується ремарками О. Мессіана – *tendre* (ніжно) та *rubato*, останнє вказує на тенденцію до порушення метроритмічної регулярності у бік вільного, більш гнучкого виконання виписаних тривалостей. В цій ділянці форми панує стишена динаміка, *tenuto*, фразове *legato*, вузький (середній) регістр, переважна акордова, однак небагатозвучна, скромна фактура. Таким є власне початок *Très modéré*, бо як буде видно в подальшому, розділ є загалом неоднорідним. В ньому вперше з'являється тризвучний мотив, який можна умовно означити як «увага!», саме така його семантична функція впродовж усієї композиції, на наш погляд. Цей мотив складається з трьох шістнадцятих, це октави в великій октаві і контроктаві, що виконуються *pp staccato*. Він, як лейтінтонація, повторюватиметься час від часу в подальшому. Його мелодичний варіант прозвучить і в завершенні композиції. Після цього мотиву йде багатозначна однотактова пауза (їх є три таких у всій композиції, дві оточують з обох боків зазначений чотиритакт, третя вживається у схожому контексті в завершенні зазначеного розділу форми), тож і їхню композиційно-драматургічну роль важко переоцінити. Після першої такої паузи уже згаданий чотиритакт є ще одним цікавим варіантом ліричної теми. Як все це виконується?

І. Лоріо грає *Très modéré* неймовірно проникливо, пісенно, легатно, немов під вуаллю, майже безпедально. Мотив «уваги» звучить в неї дуже сухо і хрипло, вона робить дуже виразну паузу, матеріал після якої сприймається як «дуєт» добре розуміючих один одного співрозмовників. Версія П'єр-Лорана Емара в цілому близька версії Лоріо, проте початок розділу в нього – ще більш матовий по колориту, як «місячне світло», мотив «уваги» звучить «скрадливо». Близькою до Емара є виконавська версія цього розділу форми Стівена Осборна, який виконує *Très modéré* дуже приглушено, немов завмираючи, намагаючись досягнути ледь чутних, делікатних ефектів відлуння. Цікавим є «входження» С. Осборна в паузу – попередній рух немов розтає в ній (жоден з інших виконавців не використовує цього «шансу»). Дуже-дуже тихо, немов навчі-

почки, немов «доторк до немовля» виконує *Trés modéré* Крістоффер Гільдінг. Пісенно, тихо, сокровенно, самозаглиблено, але без перебільшень грає цей розділ форми Ролф Хайнд, однак після «загрозливого» мотиву і паузи завершення розділу у нього виходить несподівано швиденьким, немов «похапцем».

Як виконує *Trés modéré* Й. Ермін? По-перше, з виразною, добре відчутною на відміну від інших виконавських версій педаллю, що надає звучанню багатого обертонового колориту. Загальний настрій – не притаманний жодному іншому виконанню цього розділу – скорботно. Безумовно, ліричний відтінок у цій виконавській версії також присутній, але тут власне є приглушена, неявна, непоказова, однак відчутна «шостим чуттям» скорботність. Сильне *rubato* – найбільш виразне власне у інтерпретації Й. Ермін. Завдяки цим рисам розділ звучить не просто роздумливо, але немов «зачудовано». Тривожний мотив «уваги» приводить до виразної паузи, але яка завдяки попередній педалі «вібує» попередніми звучаннями. Вона найбільш цікава з усіх проаналізованих, наповнена смислами, мов спогад про минуле. Так само продовження цього розділу після паузи у Й. Ермін також виконується на виразній педалі, завдяки чому воно виявляється дуже колористичним – «мерехтить», «сяє», мов голос, що долинає «з іншого світу» (відіграє роль тут і залучення верхнього регістру, і тристрічкова фортепіанна фактура та ін.).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Переходячи до узагальнення особливостей проаналізованих виконавських версій можна відзначити, що тоді як версія І. Лоріо може бути описана на метафоричному рівні як версія «кришталевих розсіпів», адже вона холодна на дотик, немов сповнена казково-фантастичного колориту, але разом з тим – ідеально правильна, багатогранна, ідеально структурована, виміряна і вивірена. Близька до неї концептуально та й за виконавськими деталями інтерпретаційна версія «Різдва» П.-Л. Емара. Інтерпретація Р. Хайнда в запропонованій системі координат – лірична, С. Осборна – містична, К. Гільдіга – театралізовано-колористична. Нарешті, інтерпретація Й. Ермін найбільш точно може бути описана як лірико-драматична «історія Різдва», саме історія, тобто як певна розповідь, що містить

сюжет, персонажів, їхню поведінку, певні рольові функції. В цілому інтерпретація мессіанівського «Різдва» Й. Ермін близька до театралізованої версії цієї п'єси К. Гільдіга, але на відміну від неї, її зовнішньої ефектності, значно більше наповнена внутрішніми емоціями, теплом, не виставленим на показ, але добре відчутним. Інтерпретації Й. Ермін притаманна яскрава подієвість – результат динаміко-процесуального трактування композиції, що кардинальним чином відрізняє її від статичної, медитативної інтерпретації І. Лоріо. Відмінність інтерпретації Й. Ермін від інтерпретації І. Лоріо підтверджує і порівняння їхніх темпових особливостей. Так, виконання Івонни Лоріо триває 4 хв. 12 сек., Крістоффера Гільдіга – 4 хв. 78 сек., Стівена Осборна – 4 хв. 11 сек., Ролфа Хайнда – 4 хв. 3 сек., П'єра-Лорана Емара – 4 хв. 4 сек., Йозефа Ермін – 4 хв. 70 сек. Тобто, ми бачимо – дві дуже швидкі інтерпретації (Хайнд, Емар), дві помірно швидкі (Лоріо, Емар) і дві доволі, досить значно повільні (Гільд, Ермін). Якщо співвіднести ці факти з висновком Коліна Нобля щодо різних підходів до інтерпретації, які сповідували Олів'є Мессіан та Івонна Лоріо, які він визначає як концептуальний підхід у О. Мессіана, з його схильністю до більш повільних темпів, і педагогічний підхід у І. Лоріо, з її тенденцією до пришвидшення темпів (Noble, 2017: 200), то сказане дає підстави стверджувати не лише безумовну оригінальність запропонованої Й. Ермінем інтерпретації – як на технологічному, так і на концептуальному рівнях, але і власне її типологічну спорідненість (в т.ч. виходячи з порівняння темпів) із інтерпретаційним підходом О. Мессіана.

Підводячи підсумки, необхідно зазначити, що горизонти творчої індивідуальності Й. Ермін визначаються його універсальним ставленням до мистецтва. За висловом піаніста, «музика не залежить від епохи – вона просто є, або її не існує». Учень Я. Гергей та М. Валковської (Ужгород), М. Крушельницької (Львів) та Є. Малініна (Москва), формуючись як послідовник школи Г. Нейгауза, кумирами якого були і залишилися С. Ріхтер та В. Софроніцький, Й. Ермін зумів вийти за межі цієї школи, досягнувши специфіку західноєвропейського раціонального ставлення до мистецтва в поєднанні з медитативними практики філософії Сходу.

В основу творчого методу піаніста покладено оригінальний синтез західного і східного світосприйняття, результатом якого є інтелектуалізована емоція, і яскравим прикладом якої є інтерпретація піаністом чотирьох вибраних композицій із фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (№2 «Погляд Зорі», №4 «Погляд Богородиці», №13 «Різдво» та №19 «Я сплю, але моє серце пильнує»), одна з яких, а саме «Різдво» (№13) детально розглянута у даній статті.

Як демонструє проведений аналіз, в основу оригінального виконавського методу Й. Ерміня покладено прагнення «загострення, очищення слуху», тобто в т.ч. і настанова на пошук оригінальних, незалежних від загальноприйнятих, «авторитетних» чи «модних» виконавських

рішень. Очищення слуху, «робота з чистими вухами», «блаженний слух» у системі координат Й. Ерміня – це і про особливості формування репертуару, і про еталони виконавської драматургії, і про способи звукоутворення, які невід’ємні від процесу слухання (вслухання), і які тісно пов’язані з процесом духовного очищення, тобто з особливостями світогляду, духовними, етичними та художніми цінностями.

Піаніст протиставляє «поетичність», «ямбово-хореїчну ритмічність» гри української школи «речитативній, прозовій» грі західних піаністів, які значно більшу увагу приділяють різноманітній артикуляції. Лірико-драматична інтерпретація Й. Ермінем мессіанівського «Різдва» як власне «історії Різдва» переконливо доводить це.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Єфіменко А. Ельбфілармонія в Гамбурзі. *Українська музика*. 2018. №2(28). С. 112–120.
2. Моторна Т. Ф. а Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів’є Мессіана): автореф. дис... канд. мистецтвознав. 26.00.01. Київ, 2021. 22 с.
3. Моторна Т. Ф. в Фортепіанний цикл О. Мессіана «20 поглядів на немовля Ісуса» в аспекті зв’язку зі спадщиною О. Скрябіна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. №2. С. 287–291.
4. Пилатюк О. Порівняльний аналіз виконань фортепіанного концерту пам’яті Барвінського Віктора Камінського (Етелла Чуприк, Оксана Рапіга, Йозеф Ермін). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. №29. С. 52–61.
5. Філармонія LIVE: Класика авангарду / Avant-garde classic. URL : https://www.youtube.com/watch?v=93dE_9hIa_M (дата звернення 12.10.2024).
6. Anderson S. D. *Vingt Regards sur L’Enfant-Jésus bu Olivier Messiaen: An Analysis of Its Content, Spiritual Significance and Performance Practice*. Treatise. The University of Texas at Austin. 1999.
7. Anderson V. J. *Two Lecture Recitals: 1. Exploring the Inspiration and Style of Cheril Frances-Hoad’s “Homages. Book 1” and Caroline Shaw’s “Gustave le Gray”. 2. Musical Techniques and Religious Symbolism in Olivier Messiaen’s “Vingt Regards Sur L’Enfant-Jésus”*. Treatise. Florida State University. 2022. 54 p.
8. Bowlby C. S. *Vingt Regards sur I ’Enfant-Jesus: Messiaen’s Means of Conveying Extra-musical Subtext*. Thesis PhD. University of Washington, 2005.
9. Bruhn S. Symbolic Representations of Divine Attributes in the Musical Language of Oliver Messiaen Exemplified in ill’s Piano Cycle “Vinght Regards Sur L’Enfant Jesus”. *Symmetry: Culture and Science*. 1992. Vol. 3. No.4. P. 341–357.
10. Burger C. P. *Olivier Messiaen’s Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*. Treatise. The University of Texas at Austin. 2009. 104 p.
11. Carl B. Rhythmus, Metrum und die Verknüpfung von Tondauer und-höhe in Olivier Messiaens Klavierzyklus „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus”. *Die Musikforschung*. 1996. 49 (4). P. 383–402.
12. Ciscar F. J. C. *Aproximación al Lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la Obra Para Piano Vingt Regards Sur L’Enfant – Jesús*. Tesi Doctoral. Universitat de València. 2004. 534 p.
13. Di Bisceglie L. G. *Olivier Messiaen. “Vinght Regards Sur L’Enfant-Jesus”: an Analysis* : Thesis PhD. University of the Witwatersrand. Johannesburg. 1987.
14. Dias T. «Olivier Messiaen. Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus Uma Contemplanção Religiosa». Escola Superior de Música e Espectáculo Instituto Politécnico do Porto. 2013.
15. Donelson J. *Musical Technique and Symbolism in Noël from Olivier Messiaen’s Vingt Regards sur l’Enfant Jésus: A Defense of Messiaen’s Words and Music*. Thesis PhD. The University of Nebraska. 2008.
16. Koi Y. S., Maral H. A. Stylistic Patterns in Messiaen’s Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus. *Akui Amader*. Cilt X – Sayı, 19 – Ocak. 2024. P. 94–111.
17. Lee H. *Olivier Messiaen’s “Vingt Regards sur l’Enfant-Jesus” : A study of sonority, color, and symbol*. Thesis PhD. University of Cincinnati, 1992.

18. Messiaen, Olivier (1944): *Vingt regards sur l'enfant-Jésus, suite pour piano* – Pierre-Laurent Aimard. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=XMwI2X3goo8>
19. Messiaen – *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* – Steven Osborne. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=EsNqp0Nhviw>
20. Morris B. A. W. Symbolism and Meaning in “Vingt sur L'Enfant-Jesus” by Olivier Messiaen: a Lecture Recital, together with three recitals of selected work dissertation. Thesis PhD. North Texas State University. 1978.
21. Noble C. D. G. An Exploration of Performance Practice Issues for the Piano in Olivier Messiaen's *Quatuor pour le fin du Temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943) and *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944): Thesis (PhD Doctorate. School Queensland Conservatorium. 2017. 349 p. DOI: <https://doi.org/10.25904/1912/1836>
22. Olivier Messiaen: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Kristoffer Hyldig, piano). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=y0C0BLQ1aa0>
23. Olivier Messiaen – *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944). Pianist: Yvonne Loriod. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ovMnmIoZh74>
24. Rogosin D. Aspects of Structure in Olivier Messiaen's *Vingt Regards Sur L'Enfant Jésus*. Thesis PhD. University of British Columbia. 1996. 251 p.
25. Roy M. *Vingt Regards Sur L'Enfant Jésus*. *Revue des Deux Mondes*. 1957. 15 Janvier. P. 369–371.
26. Rolf Hind performs Messiaen's ‘Vingt regards sur l'enfant-Jésus’. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2W34IlnsDX8>
27. Seifert C. E. Messiaen's “Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus:” A historical and pedagogical study”. Thesis PhD. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.
28. Stephens M. Two ways of looking at Messiaen's *Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus* with Baptism (an original composition for chamber orchestra). Thesis PHD. University of Pittsburgh. 2007. 149 p.
29. *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (Olivier Messiaen) – Йожеф Єрмін. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=96IjX3ilfF0> (дата звернення 12.10.2024).
30. *Word & Voice*. Барвінський. Право на особисте. 2024. URL : <https://slovoigolos.com/en/shows/barvinsky-the-right-to-the-private> (дата звернення 12.10.2024).

REFERENCES:

1. Yefimenko, A. (2018). *Elbfilarmoonia v Hamburzi* [Elbphilharmonie in Hamburg]. *Ukrainska muzyka*. 2(28), 112–120 [In Ukrainian].
2. Motorna, T. F. a (2021). *Idei misterialnosti u muzychnii kulturi KhKh stolittia (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Oliv'ie Messiana)* [Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (on the example of the piano work of Olivier Messiaen)]. Thesis PhD. Kyiv [In Ukrainian].
3. Motorna, T. F. b (2021). *Fortepiannyyi tsykl O. Messiana «20 pohliadiv na nemovlia Isusa» v aspekti zviazku zi spadshchynoiu O. Skriabina* [The piano cycle of O. Messiaen “20 views of the baby Jesus” in the aspect of connection with the heritage of O. Scriabin]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 287–291 [In Ukrainian].
4. Pylatiuk, O. (2013). *Porivnialnyi analiz vykonan fortepiannoho kontsertu pamiati Barvinskoho Viktora Kaminskoho (Etella Chupryk, Oksana Rapita, Yozhef Ermin)* [Comparative analysis of performances of the piano concert in memory of Barvinsky Viktor Kaminsky (Etella Chupryk, Oksana Rapita, Jozef Ermin)]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, 29, 52–61 [In Ukrainian].
5. *Filarmonia LIVE: Klasyka avanhardu / Avant-garde classic*. Retrieved from : https://www.youtube.com/watch?v=93dE_9hIa_M
6. Anderson, S. D. (1999). *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus bu Olivier Messiaen: An Analysis of Its Content, Spiritual Significance and Performance Practice*. Treatise. The University of Texas at Austin [In English].
7. Anderson, V. J. (2022). *Two Lecture Recitals: 1. Exploring the Inspiration and Style of Cheril Frances-Hoad's “Homages. Book 1” and Caroline Shaw's “Gustave le Gray”. 2. Musical Techniques and Religious Symbolism in Olivier Messiaen's “Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus”*. Treatise. Florida State University [In English].
8. Bowlby, C. S. (2005). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus: Messiaen's Means of Conveying Extra-musical Subtext*. Thesis PhD. University of Washington [In English].
9. Bruhn, S. (1992). *Symbolic Representations of Divine Attributes in the Musical Language of Oliver Messiaen Exemplified in its Piano Cycle “Vingt Regards Sur L'Enfant Jesus”*. *Symmetry: Culture and Science*, 3(4), 341–357 [In English].
10. Burger, C. P. (2009). *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*. Treatise. The University of Texas at Austin, 104 [In English].
11. Carl, B. (1996). *Rhythmus, Metrum und die Verknüpfung von Tondauer und-höhe in Olivier Messiaens Klavierzyklus „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus”*. *Die Musikforschung*, 49(4), 383–402 [In German].

12. Ciscar, F. J. C. (2004). Aproximación al Lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la Obra Para Piano *Vingt Regards Sur L'Enfant* – Jesús. Tesis Doctoral. Universitat de València, 534 [In Spanish].
13. Di Bisceglie, L. G. (1987). Olivier Messiaen. “Vinght Regards Sur L'Enfant-Jesus”: an Analisis : Thesis PhD. University of the Witwatersrand. Johannesburg [In English].
14. Dias, T. (2013). «Olivier Messiaen. Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus Uma Contemplanção Religiosa». Escola Superior de Música e Espectáculo Instituto Politécnico do Porto [In Portuguese].
15. Donelson, J. (2008). Musical Technique and Symbolism in *Noël* from Olivier Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*: A Defense of Messiaen's Words and Music. Thesis PhD. The University of Nebraska [In English].
16. Koi, Y. S., Maral, H. A. (2024). Stylistic Patterns in Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. *Akü Amader*, X(19), 94–111 [In Turkish].
17. Lee, H. (1992). Olivier Messiaen's “Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus” : A study of sonority, color, and symbol. Thesis PhD. University of Cincinnati [In English].
18. Messiaen, O. (1944): *Vingt regards sur l'enfant-Jésus, suite pour piano* – Pierre-Laurent Aimard. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=XMwI2X3goo8>
19. Messiaen – *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* – Steven Osborne. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=EsNqp0Nhviw>
20. Morris, B. A. W. (1978). Symbolism and Meaning in “Vingt sur L'Enfant-Jesus” by Olivier Messiaen: a Lecture Recital, together with three recitals of selected work dissertation. Thesis PhD. North Texas State University [In English].
21. Noble, C. D. G. (2017). An Exploration of Performance Practice Issues for the Piano in Olivier Messiaen's *Quatuor pour le fin du Temps* (1941), *Visions de l'Amen* (1943) and *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944): Thesis (PhD Doctorate. School Queensland Conservatorium, 349 DOI: <https://doi.org/10.25904/1912/1836> [In English].
22. Olivier Messiaen: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Kristoffer Hyldig, piano). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=y0C0BLQ1aa0>
23. Olivier Messiaen – *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944). Pianist: Yvonne Loriod. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ovMnmIoZh74>
24. Rogosin, D. (1996). Aspects of Structure in Olivier Messiaen's *Vingt Regards Sur L'Enfant Jésus*. Thesis PhD. University of British Columbia, 251 [In English].
25. Roy, M. (1957). *Vingt Regards Sur L'Enfant Jésus*. *Revue des Deux Mondes*, 15 Janvier, 369–371 [In French].
26. Rolf Hind performs Messiaen's ‘Vingt regards sur l'enfant-Jésus’. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2W34IlnsDX8>
27. Seifert, C. E. (1989). Messiaen's “Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus:” A historical and pedagogical study”. Thesis PhD. University of Illinois at Urbana-Champaign, [In English].
28. Stephens, M. (2007). Two ways of looking at Messiaen's *Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus* with Baptism (an original composition for chamber orchestra). Thesis PHD. University of Pittsburgh, 149 [In English].
29. *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (Olivier Messiaen) – Jozef Ermin. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=96IjX3ilfF0>
30. *Word & Voice*. Barvinskyi. Pravo na osobyste [Barvinskyi. The right to personal] (2024). Retrieved from : <https://slovoigolos.com/en/shows/barvinsky-the-right-to-the-private> [In Ukrainian].

УДК 792.73:784.011.26]:351.858(477)»20»(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-10>

Тамара ТЕСЛЕР

кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри естрадного та народного співу, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0003-2076-2136

Людмила КРАСОВСЬКА

доцент кафедри музично-драматичного театру, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-6146-4288

Бібліографічний опис статті: Теслер, Т., Красовська Л. (2024). Сучасна українська вокальна естрада як засіб культурної дипломатії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 78–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-10>

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Сучасна українська вокальна естрада є перманентним компонентом художньої панорами України поч. ХХ ст., позначеним статусом новітнього, стильового та виразового мобільного виразника національної системи цінностей та засобу її трансляції у світовому художньому просторі та формуванням нових обривів функціонування в статусі засобу сучасної культурної дипломатії. **Мета статті** – виявлення концептуальних, тематично-образних, стильових та виразових особливостей національної вокальної естради як засобу сучасної культурної дипломатії. **Методологічними основами** дослідження слугували компаративні настанови, які уможливили застосування інструментарію культурологічного, аксіологічного та виконавського підходів у єдності з методами стильового аналізу, дедукції та індукції тощо. **Наукова новизна статті** зумовлюється позиціонуванням сучасної естради у вимірах культурної дипломатії та виявленні пов'язаних із цим її концептуальних, стильових та виразових особливостей. **Висновки.** У творчості Руслани, Джамали, «Kalush Orchestra», Аюона та JerryNeil (у межах Євробачення та в колаборації із зарубіжними виконавцями тощо) культурно-дипломатичний потенціал сучасної національної вокальної естради слугує формуванню інноваційного, мобільного, етнічно виразного та багатогранного образу України, позначеного осягненням значущості національної та європейської ідентичності. На основі апробації значущих тем загальнолюдського буття сучасна українська естрада проєкціює у світовий простір нові грані іміджу національної культури, пов'язані з: актуалізацією найдавніших пластів національного інтонаційного тезаурусу в їх локусній унікальності; концептом історичної пам'яті та створенням на основі архетипу Дому музичного образу України в його етнічній багатовимірності та європейській маркованості; концептуальною репрезентацією образу України крізь призму загальнолюдських архетипів – Матері, Дому, Мови, Дитинства, утілених у синтезі автентики та сучасних стильових мейнстримів естради; апеляціями до архетипів Діви Марії, Матері, Жінки та Милосердя як маркерів сучасного образу України, етно-код якого органічно вписаний в європейський культурний та стильовий ландшафт.

Ключові слова: вокальна естрада, стиль, автентика, національна культура, національна ідентичність.

Tamara TESLER

PhD in Art Studies, Senior Lecture, Department of Pop and Folk Singing, Kharkiv State academy of Culture, 4 Bursatsky uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-000-2076-216

Ljudmila KRASOVSKA

Associate Professor at the Department of Musical Dramatic Theate, Kharkiv State academy of Culture, 4 Bursatsky uzviz, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-6146-4288

To cite this article: Tesler T. Krasovska L. (2024). Contemporary Ukrainian vocal variety art as a means of cultural diplomacy. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 78–85, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-10>

CONTEMPORARY UKRAINIAN VOCAL VARIETY ART AS A MEANS OF CULTURAL DIPLOMACY

The contemporary Ukrainian vocal variety art is a permanent component of the artistic panorama of Ukraine in the early XX century, marked by the status of the newest, style and expressive mobile exponent of the national system of values and a means of its transmission in the world artistic space and the formation of new horizons of functioning as a means of modern cultural diplomacy. The purpose of the article is to identify the conceptual, thematic, figurative, stylistic and expressive features of the national vocal variety art as a means of contemporary cultural diplomacy. The methodological bases of the study were comparative guidelines, that did possible to use the tools of cultural, axiological and performance approaches in unity with the methods of style analysis, deduction and induction, etc. The scientific novelty of the article is determined by the positioning of contemporary variety art in the dimensions of cultural diplomacy and the identification of its conceptual, stylistic and expressive features. Conclusions. In the work by Ruslana, Jamala, Kalush Orchestra Alyona Alyona and Jerry Heil (within Eurovision and in the collaboration of the foreign artists, etc.) the cultural-diplomatic potential of the contemporary national variety art serves to form an innovative, mobile, ethnical expressive and multifaceted image of Ukraine, marked by the comprehension of the significance of national and European identity. Based on the testing of significant themes of universal human existence, contemporary Ukrainian variety art projects new facets of the national culture image into the world space, including: actualization of the most ancient layers of the national intonation thesaurus in their locational uniqueness; the concept of historical memory and the creation of the musical image of Ukrainian in its ethnic multidimensionality and European labeling based on the archetype of the Home; conceptual representation of the image of Ukraine through the prism of universal archetypes – Mother, Home, Language, Childhood, embodied in the synthesis of authenticity and modern variety art style mainstream; appeals to the archetypes of the Virgin Mary, Mother, Woman and Mercy as markers of the modern image of Ukraine, whose ethnic code is organically inscribed in the European cultural and stylistic landscape.

Key words: vocal variety art, style, authenticity, national culture, national identity.

Актуальність проблеми. У сучасному культурному просторі України естрадному вокальному мистецтву належить особлива роль сфери відбиття традицій і новацій, національних та світових художніх спрямувань. Із сер. ХХ ст. його буття визначається вагомістю «філармонізації» пісенної традиції, її жанровим урізноманітненнями актуалізацією національного поетичного спадку, синтезуванням із джазом і народнопісенними традиціями, насиченням стильовими спрямуваннями світової вокальної естради (Рябуха, 2017: 14).

Межа ХХ–ХХІ ст. у царині вокальної естради водночас із посиленням взаємодії зі світовим ринком шоу-бізнесу (Чеботарь, 2020: 342) демонструє актуалізацію концептів історичної пам'яті, інтенсифікацію значущості національних ментальних настанов й архетипів, а також апробації плюралістичних варіантів індивідуалізованого синтезу маркерів народнопісенної традиції в її сольних та ансамблевих, гуртових інтерпретаціях. Концептуальні модифікації сучасної української вокальної естради переконливо закарбовують її функціональну трансформацію, за якої вона набуває статусу новітнього, жанрового, стильового та виразовомобільного виразника національної системи

цінностей та засобу її трансляції у світовому художньому просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій уможливує констатацію активного формування естрадознавчого дискурсу в сучасному національному гуманітарному знанні. Зростання уваги науковців до феномену сучасних стилістичних вимірів вокальної естради в різних дослідницьких модусах відбивають розвідки таких науковців, як Т. Самая, яка фіксує «накладання» елітарної та масової культур у культурній парадигмі ХХІ ст., прояви якого закарбовані «авангардними формами джазу, і синтетичними напрямками театральної естради в рок-музиці, і поп-напрямами – урбаністичним романсом, класичним кросовером тощо» (2020: 321), С. Манько, яка досліджує полістилістичні вектори буття естради у творчості сучасних виконавців (2017), В. Тормахова, яка зазначає значущість автентичних народнопісенних традицій і апробації WorldMusic у національному просторі естради (2007), Т. Рябуха, яка констатує сучасне синтезування в її естетичних параметрах естради, класичної, фольклорної та естрадно-джазової манер співу (2017: 11), І. Федорова та ін. До питань феноменології й онтології національного вокального естрад-

ного мистецтва звертаються такі науковці, як Н. Дрожжина, О. Іщенко, Г. Карась, І. Бобул, який виявляє такі тенденції його розвитку, як «театралізація, фестивалізація, академізація та персоналізація» (2018: 172), Т. Каблова та В. Тетеря, Д. Кочержук, М.Мозговий (2007), Н. Овсяннікова, М. Фісун, А. Фурдичко та ін.

Констатуємо формування в сучасному музикологічному дискурсі з питань специфіки вокальної естради формування нового дослідницького модусу, пов'язаного із її проєкцією у контекст національної ідентичності. Це виявляється зокрема у розвідках А. Бурлаки, яка визначає українську естрадну пісню як засіб трансляції культурної ідентичності (2023: 5), Ю. Карчової, яка визначає новації народнопісенного виконавства в національній сучасній естраді як доцентровий чинник «збереження національної художньої картини світу й іманентних основ ментальності» (2021: 110). Таке позиціонування національної естради та водночас акцентуація у сучасній музикології значущості євроінтеграційного вектору її сучасного буття (Дружинець, 2021) спонукають до висвітлення концептуальних і стильових параметрів української вокальної естради та її функціональної специфіки у контексті репрезентації нового, сучасного образу України у світовому просторі.

Зазначимо, що потенціал національної естради щодо світової промоції такого образу країни перебуває на периферії уваги науковців, попри увагу до питань культурної дипломатії у працях А. Татарнікової, Г. Луцишин та А. Гончарук, Н. Кащенко, яка визначає культурну дипломатію як «комплекс цілеспрямованих дій, спрямованих на обмін ідеями, інформацією, цінностями, традиціями, віруваннями та іншими аспектами культури з метою сприяння міжкультурному взаєморозумінню» (2023: 93), А. Рудневої, Ю. Мальованої та М. Арсенюк, які акцентують важливу роль культурної дипломатії «у формуванні та відтворенні національної ідентичності» (2024: 65).

Мета дослідження – виявлення концептуальних, тематично-образних, стильових та виразових особливостей національної вокальної естради як засобу сучасної культурної дипломатії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Значущість культурної дипломатії, яка у сучас-

ному полілозі культур постає як «могутній інструмент формування позитивного іміджу держави у світовому співтоваристві» (Руднева, Мальована, Арсенюк, 2024: 64), зумовлює актуалізацію соціальної функції національного мистецтва як репрезентанта системи цінностей нації. Статус такого репрезентанта в умовах сучасного плюралізму взаємопроникнення та взаємовпливів стильових векторів, індивідуалізованих інтерпретацій синтезу традицій та новацій набуває сучасна українська вокальна естрада. Чинниками такої концептуальної та функціональної переорієнтації видається можливим визначити її первинну жанрову, стильову, виразову мобільність, здатність до проєкції в різні тематично-образні площини та водночас до дихотомічної єдності суб'єктивного та колективного начал.

Проте зазначимо, що українська естрада первинно маркована і вкоріненість у національний інтонаційний тезаурус, атрибутивними зв'язками з фольклорними витоками пісенності (Бурлака, 2023: 80, 82; Мозговий, 2007: 6, 12; Рябуха, 2017: 7), актуалізація яких на поч. ХХІ ст. стала імпульсом до формування культурно-дипломатичних вимірів її функціонування. Вагомим чинником інтенсифікації таких вимірів видається можливим зазначити також персоналізуючи маркованість естради, зокрема і національної. У зв'язку із цим науковці акцентують, що персоналізація загалом є властивістю вокально-естрадного виконавства (Бобул, 2018: 171) та «осередком естрадної аксіології гри є вокальний мелодичний вислів –образний самовияв артиста, що набуває індивідуально-стильового характеру завдяки особистісним рисам виконавця» (там само). Персоналізуючі виміри культурно-дипломатичної місії української естради резонують із піднесенням значущості громадянського начала у творчих орієнтирах митців. О. Уманець зазначає, що «особливої вагомості громадянська позиція митця як інфлюенсера, здатного впливати на громадську думку, визначати спрямування духовних пошуків особистості та суспільства, набуває а сучасних умов, позначених потужними процесами консолідації нації, інтенсифікації національної ідентичності» (Уманець, 2023: 132).

Наочно виявлена на концептуальному рівні та виразнена в стильових і виразових

конструктах творчих світів, громадянська, моральна, естетична позиція сучасних українських естрадних виконавців стає потужним засобом привернення уваги світової спільноти до новітнього образу України і значущим компонентом культурної дипломатії. Однією з площин його діяльнісного втілення є Євробачення, яке з 1956 р., попри певні сучасні нюанси концепції, має місією консолідацію європейської спільноти на мистецькому, пісенному ґрунті. Зазначимо, що протягом 2003–2024 р. Євробачення стало майданчиком репрезентації жанрової, стильової та виразового різноманіття національної вокальної естради, що відбила участь О. Пономарьова, Руслани, А. Данилка, Тіни Кароль, Alyosha, Мікі Ньютон, Злати Огневич, Марії Яремчук, Джамали, Гайтани, Melovin, AlyonaAlyona & JerryHeil та гуртів «Грінджоли», «O. Torvald», «GO-A», «KalushOrchestra», «Tvorchi». Амплітуда досягнень, безумовно, є значною, як і амплітуда концептуальних, естетичних, тематично-образних, стильових та виразових параметрів творчості виконавців, проте найбільший суспільний резонанс та увагу світу привернули насамперед національно виражені репрезентації національної естради.

Ю. Карчова зазначає, що «ментальна й архетипові маркованість рис народнопісенної виконавської парадигми є основою її сучасного осмислення як однієї зі стилетворних і концептотворних основ творчої позиції виконавця, амплітуда коливань якої мі національними та мультикультуральними спрямуваннями визначає унікальність постаті сучасного митця (2023: 65). У творчості Руслани (Руслани Лижичко) увагу світової спільноти в межах Євробачення привернула насамперед масштабність такої амплітуди творчих спрямувань. Один її полюс визначався своєрідним ренесансом автентичного начала в його стихійній, нестримній, архаїчній щирості та надемоційності. Його безпосередніми виразовими утіленнями на переможному виступі співачки на світовому пісенному форумі стали апеляції до найдавніших пластів національного інтонаційного тезаурусу в їх локусній унікальності. Сугестивно-магічна повторюваність ритмомем у «Диких танцях» акцентувала дихотомічну індивідуально-колективну природу фольклорних витоків та створило простір емоційного поза-національного єднання аудиторії.

Водночас у «Диких танцях» Руслани увиразнилася перформативність як одна з провідних рис сучасного вокального естрадного мистецтва. Перформативність у синтезі з автентикою як «посиланням» на найдавніші пласти художньої пам'яті, на наш погляд, стали цементуючою ланкою компонентів новаційного спрямування – «драйв-етно-рок», стильовими маркерами якого стали надвисокий динамічний тонус, емансипація ритму в ієрархії засобів виразності, експресивна пластика, підкреслена регіональна специфіка. Як результат, мистецький меседж Руслани створив нові параметри багатовимірного художнього іміджу України, позначеного винятково інтенсивним переформатуванням меж перцептуально усталеного лірико-пісенного образу.

Мікстова аура «Диких танців» резонувала з мультикультуральними інтенціями сучасності, а інтенсифіковані автентичні витоки та певним чином «фовістична» експресія формували уявлення про національну культуру як винятково мобільну, самобутню та активну в проявах власної ідентичності та локусній різнобарвності. Визначаючи провідні вектори розвитку української естради поч. ХХ ст. А. Бурлака, акцентує вагомість «звернення до національних традицій, зокрема до автентичної пісенної культури в пошуку нової української ідентичності» (2023: 95). Культурний імпульс, що його було створено Русланою, став саме таким нестримним і тому притяжним своєю природою, неприхованою щирістю потягом до утвердження нової ідентичності на основі декларації вічної значущості та життєвості найдавніших ментальних пластів, фундаментальних витоків буття національної спільноти, інтегрованої у сучасний світовий простір.

Актуалізація концепту історичної пам'яті стала концептуальною основою репрезентації світовій спільноті мультикультурного образу України в пісні «194» Джамали (Сусани Джамаладінової). З одного боку, це зумовлювалося поєднанням різних культурних площин на мовному рівні – кримсько-татарської, що створювали виразну етнічну основу художнього образу, та англійської, яка слугувала його проєкції у світовий культурний простір. Із цією амплітудою «етнічне – світове» резонувала й інтонаційна та темброва дихотомічність пісні «1944», у якій органічно поєдналися маркери

інтонаційно-тембрового тезарусукаримсько-татарського народу – алюзії макаму, тембр етнічних духових інструментів, мелізматичні імпровізації та «універсальні», закріплені на рівні перцепції інтонами естрадного мистецтва та ритмонемі перкусії.

З іншого боку, культурна багатовимірність художнього образу пісні співвідносилася з полістилістичними принципами виконавської манери співачки, яка синтезує академічний, народний та естрадний вокал. Творі орієнтири співачки урізнобарвлює застосування «стилістики джазу, соулу, з широким діапазоном мелізматички, госпела, блюзу та «Worldmusic» (Манько, 2017: 237), а також риселектронної та поп-музики, численних технічних, виразових прийомів, які маркують провідні стильові спрямування естрадного вокалу. У пісні «1944» це виявляється в органічному концептуально обґрунтованому зверненні до белтингу, суб-тону, *vibrato* *dirty*-тонів (що співвідноситься з інтонаційною несталістю української народнопісенної традиції та водночас із унікальною системою інтонування музики Сходу).

С. Садовенко зазначає, що «цінним феноменом української культури є збереження автотонного культурного коду та наявність перспектив для етнофутуристичного розвитку, що передбачає поєднання сучасного культурного дискурсу, модерністської та постмодерністської культурної мови (2019: 250). Пісня «1944» стала новаційним для світової спільноти наративом щодо історичного шляху України, насиченого болючими втратами таких автотонних культурних кодів, просякненого актуалізацією архетипу Дому внаслідок етноциду, меседжем, який актуалізував історичну пам'ять та закладав основи бачення спільного світового майбутнього, позначені осягненням принципової неможливості розвитку людства в умовах депортаційних трагедій спільнот. Акцентуємо, що такий футуристичний, соціальний меседж водночас формував і нове бачення концептуальних меж українського мистецтва естради, яка такої, що здатна до апробації значущих тем загальнолюдського буття.

Її новаційні виміри, пов'язані із проекцією автентики в провідні стильові спрямування естради, репрезентував у межах Євробачення гурт «KalushOrchestra» з піснею «Stefania». Вербальними опорами пісні стали лексеми

«мати», «поле», «колискова», «рідне слово», що резонують із архетипами Матері, Дому, Мови, Дитинства. На стильовому та інтонаційно-тембровому рівні ці позачасові у своїй значущості концепти постали одночасно у двох площинах. Автентично визначена царина їх відтворення пов'язана з інтонами колискової, як одного з найдавніших жанрів фольклорної спадщини в її загальнолюдській значущості, а також із локусно характерним тембром тилинкита іманентними рисами національної народнопісенної традиції – відкритим звукоутворенням, посиленням вигуків у «звукову далечінь» тощо.

На концептуальному рівні це забезпечило актуалізацію значущих архетипів як регулятив-конструктив картини світу за умов сучасної ревізії аксіологічних настанов. Репрезентація архетипів крізь призму автентичного виміру образу України стала основою перехрестя загальнолюдського та національного духовного досвіду, на якому «традиційні, фольклорні форми художньої діяльності дають можливість людям різних національностей повернутися до своїх джерел, усвідомити осмислити свою етнічну приналежність, долучитися до традицій минулого через відродження регулятивних і контролюючих функцій культури, якими вона володіла в період позитивної стабільності» (Садовенко, 2019: 256).

М. Дружинець наголошує, що «євроінтеграційний вектор сучасного українського естрадного музичного мистецтва виявляється <...> у поєднанні національно маркованих елементів української музичної культури з надбанням європейської та світової популярної музики» (2021: 180–190). Із таким синтезом у «Stefania» пов'язана інша концептуальна та стильова площина репрезентації світові образу України крізь призму загальнолюдських архетипів. Вона знайшла виявлення в насичених алюзіями та метафорами типових рецитаціях *Rythmical American Poetry*, які мають витокami поза-національну субкультуру хіп-хопу (проте позначену маркерами афро-американської культури). Виразність синтезу поза-національного стильового спрямування та його національно маркованої версії, вагомість якої у художньому просторі України виявляється в започаткуванні фестивалю-премії Rap.ua Awards, слугує активній промоції концептуальної та стильової бага-

товимірності національної музичної естради як компонента сучасного образу України.

У синтезі стилів та кризь призму усталених архетипів Діви Марії, Матері, Жінки та Милосердя постає образ України в пісні «Teresa&Maria» Alyonaalyona (Альона Савраненко) та JerryHeil (Яна Шемаєва). Зазначимо, що синтез загальнолюдського та національного вимірів художньої рефлексії у творчості співачок був певним чином започаткований у 2022 р. в альбомі «DaiBoh», у записі якого взяли участь європейські виконавці – Ela (Німеччина), Gedz (Польща), GingerMane (Латвія) та MonikaLiu (Литва). Просякнення альбому та «Teresa&Maria» маркерами етно-коду слугує органічному вписуванню сучасного українського мистецтва в його естрадній репрезентації у світовий культурний ландшафт. Виявленням етно-коду української естради стає в «Teresa&Maria» опора на народно-пісенні традиції – відкрите звукоутворення, своєрідні алюзії введення додаткових приголосних унаслідок акцентуації ритмом, які поєднуються з такими маркерами естрадного вокалу як белтинг, vibrato, реп-стилістикою та водночас алюзіями академічного вокалу.

Значущим у репрезентації образу України у культурно-дипломатичних вимірах на виразовому рівні є візуальна компонента сучасної музичної естради. Синтетичність і перформативність естрадного мистецтва повною мірою знаходить вираження у візуальному синтезі знаків світової та національної культури: у пісні «1944» це виявляється у системі кольорів, які резонують із державною символікою кольорів, та у візуальному ефекті проростання дерева – символу Древа життя, вкоріненого

в загальнолюдську духовну пам'ять; у пісні «Stefania» – у наявно вираженому контрасті-співставленні національно маркового одягу виконавців та субкультурно орієнтованого візуального образу backdance.

Висновки. У різноманітті інтерпретацій сучасна національна естрада в межах культурної дипломатії стає важливим чинником формування інноваційного, багатогранного, етнічно виразного та різноманітного, мобільного та динамічного образу України, позначеного осягненням атрибутивної значущості національної та європейської ідентичності. У творчості Руслани, Джамали, «KalushOrchestra», Alyona та JerryHeil (у межах Євробачення та колаборацій із зарубіжними виконавцями тощо) культурно-дипломатичний потенціал сучасної національної музичної естради виявляється в апробації значущих тем загальнолюдського буття. На концептуальному, стильовому та виразовому рівнях це конкретизується в: актуалізації найдавніших пластів національного інтонаційного тезаурусу в їх локусній унікальності; втіленні концепту історичної пам'яті та створенні на основі архетипу Дому мультикультурного музичного образу України в його етнічній багатовимірності та європейській маркованості; концептуальній репрезентації образу України кризь призму загальнолюдських архетипів – Матері, Дому, Мови, Дитинства в синтезі автентичної виразності та стильових мейнстримів сучасного естрадного мистецтва; в апеляціях до архетипів Діви Марії, Матері, Жінки та Милосердя як маркерів сучасного образу України, етно-код якого органічно вписаний в європейський культурний та стильовий ландшафт.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 219 с.
2. Бурлака А. В. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурі: дис. д-ра філософії: 034. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2023. 194 с.
3. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІст. як фактор євроінтеграції української культури: дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 226 с.
4. Карчова Ю. І. Народнопісенне виконавство у творчості Мар'яни Садовської. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Вип. 61. Т. 2. С. 64–69.
5. Карчова Ю. І. Народнопісенне мистецтво у творчій діяльності гуртів «Go-A» та «Курбаси»: градації модифікації фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип. 42, Т. 1. С. 109–115.

6. Кашенко Н. Шляхи впровадження традицій культурної дипломатії на сучасному етапі розвитку держави. *Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти. Серія «Екологія. Публічне управління та адміністрування»*, 2023. Вип. 3. С. 92–97.
7. Манько С. Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ століття (на прикладі українських сучасних артистів). *Культура України*, 2017. Вип. 57. С. 232–240.
8. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 19 с.
9. Руднева А. О., Мальована Ю. Г., Арсенюк М. С. Культурна дипломатія як інструмент формування іміджу України. *Регіональні студії*, 2024, № 37. С. 63–67.
10. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. 18 с.
11. Садовенко С. Хронотопіаксіосфери української художньої культури: Монографія. Київ: НАКККиМ, 2019. 356 с.
12. Самая Т. В. Естрадознавство – наука про естрадне мистецтво. *АРТ-платформа*, 2020. Вип. 1. С. 317–335.
13. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: автореф. дис.канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2007. 17 с.
14. Уманець О. В. Право на свободу творчості: етичний та правовий виміри. *Актуальні проблеми соціального розвитку в суспільстві змін: матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (27-29 квітня 2023 р., м. Харків)*. Харків: Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут», 2023. С. 132–134.
15. Чеботарь М. Ю. Вокальна естрада України в культурному просторі ХХІ ст. *АРТ-платформа*, 2020. Вип. 1. С. 336–350.

REFERENCES:

1. Bobul, I. V. (2018). Zhanrovi formy tasty lovi konotatsii vokalno-estradnoho vykonavstva v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [Genre forms and style connotations of vocal-pop performance in the musical culture of Ukraine at the end of the XX – beginning of the XXI century] (Candidate's thesis). Kyiv: National Academy of Ukraine of Culture and Arts Management Staff [in Ukrainian].
2. Burlaka, A. V. (2023). Ukrainska estradna pisnia v suchasni masovii khudozhnii kulturi [Ukrainian pop song in the modern mass artistic culture] (Candidate's thesis). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Druzhynets, V. I. (2021). Estradne muzychne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI st. yak faktor yevrointehratsii ukrainskoi kultury [Ukrainian pop music art of the late XX – early XXI century as a factor of European integration of Ukrainian culture] (Candidate's thesis). Kyiv: National Academy of Ukraine of Culture and Arts Management Staff [in Ukrainian].
4. Karchova, Yu. (2023). Narodnypisenne vykonavstvo u tvorchosti Mariany Sadovskoi [Folk-song performance in the work by Mariana Sadovska]. *Current issues of the humanities*, 61, vol. 2, 64–69 [in Ukrainian].
5. Karchova, Yu. (2021). Narodnypisenne mystetstvo u tvorchii idiiialnosti hurtiv «GO-A» ta «Kurbasy»: hradatsii modyfikatsii folkloru [Folk-song art in the creativity of the groups «GO-A» and «Kurbasy»: grading folklore modification]. *Current issues of the humanities*, 42, vol. 1, 109–115 [in Ukrainian].
6. Kashchenko, N. (2023). Shkyakhy vprovadzhenia tradytsii kulturnoi dyplomatii na suchasnomu etapi rozvytkuderzhavy [Ways of implementing the tradition cultural diplomacy at the current stage of state development]. *Scientific Bulletin of Vinnitsia Academy of Continuing Education. Series «Ecology. Public Administration»*, 3, 92–97 [in Ukrainian].
7. Manko, S. (2017). Polistylistychnist estradnoho vokalnoho mystetstva na pochatku XXI stolittia (naprykladi ukrainsky khsuchasnykh artistiv) [Vocal pop art polystylism of the early 21st century (the case of modern Ukrainian singers)]. *Culture of Ukraine*, 57, 232–240 [in Ukrainian].
8. Mozhovyy, M. P. (2007). Stanovlennia i tendentsiyi rozvytku ukrainskoi estradnoi pisni [Formation and tendencies of development of the Ukrainian pop song] (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
9. Rudneva, A., Malyovana Yu., Arsenyuk M., (2024). Kulturnadyplomatiia yak instrument formuvannia imidzhu Ukrainy [Cultural diplomacy as a tool for forming the image of Ukraine]. *Regional studies*, 37, 63–67 [in Ukrainian].
10. Ryabuha, T. M. (2017). Vytoky ta intonatsii niskladovi ukrainskoi pisennoi estrady [Origins and intonation parts of Ukrainian song variety art] (Extended abstract of candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
11. Sadovenko, S. (2019). Khronotopyarsiosfer yukranskoi khudozhnoi kultury: Monohrafiia [Chronotopes of the Axiosphere of Ukrainian Artistic culture: a monograph]. Kyiv: NAKKКиМ [in Ukrainian].

12. Samaya, T. V. (2020). Estradoznavstvo – nauka pro estradne mystetstvo [Variety studies – the science of variety art]. *Art-platFORM*, 1, 317–335[in Ukrainian].
13. Tormakhova, V. M. (2007). Ukrainska estradna muzyka i folklor [Ukrainian pop music and folklore] (Extended abstract of candidate's thesis). Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
14. Umanets, O. V. (2023). Pravo na svobodu tvorchsti: etychnyi ta pravovyivymiry [The right to freedom of creativity]. Aktualni problemy sotsialnoho rozvytku v suspilstvizmin: materialy I Mizhnarodnoinukovo-praktychnoikonferentsii (27–29 kvitnia 2023 r., m. Kharkiv). (pp. 132–134). Kharkiv:Natsionalny i tekhnichnyi universytet «Kharkivskiyi politekhnichnyi institut» [in Ukrainian].
15. Chebotar, M. Yu. (2020). Vokalna estrada Ukrainy v kulturnimu prostori XXI st. [Variety vocal art of Ukrainian in the cultural space of XXI century]. *Art-platFORM*, 1, 336–350 [in Ukrainian].

УДК 785.7:78.082.3:780.643.2:780.616.432(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-11>

Роман ФОТУЙМА

аспірант Школи Докторської Музичної Академії імені Кароля Ліпінського у Вроцлаві; викладач кафедри дерев'яних духових інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0009-0006-5654-2812

Бібліографічний опис статті: Фотуйма, Р. (2024). Сонатина для саксофона і фортепіано Сергія Леонтєва як сучасний елемент українського камерного репертуару для духових інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 86–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-11>

СОНАТИНА ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО СЕРГІЯ ЛЕОНТЬЄВА ЯК СУЧАСНИЙ ЕЛЕМЕНТ УКРАЇНСЬКОГО КАМЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Мета дослідження. Розкрити особливості сучасного українського камерного твору – Сонатини для саксофона і фортепіано Сергія Леонтєва. Проаналізувати біографічні дані та творчий шлях молодого композитора, чий опуси вже здобули визнання у сучасному музичному просторі. **Методологія дослідження** ґрунтується на музично-текстологічному та емпіричному методах аналізу. Важливим елементом статті є аналіз виконавської проблематики. Біографічні данні С. Леонтєва та історична інформація щодо написання твору досліджена на основі власних інтерв'ю з композитором. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному музикознавстві буде проаналізовано закономірності та характерні риси української сонатини для саксофона і фортепіано ХХІ століття на прикладі конкретного твору. Буде проведено детальний аналіз його форми та виконавської проблематики. А також розглянуто творчий доробок молодого, але вже відомого українського композитора Сергія Леонтєва. **Висновки.** Стрімкий розвиток саксофонного виконавства протягом останніх років приваблює все більше українських композиторів. Поруч з вже добре знайомими опусами Л. Колодуба, В. Рунчака, І. Тараненка, які можна сміливо назвати «стандартами» українського саксофонного репертуару, з'являються все нові твори, а до їх створення все частіше долучаються митці молодших поколінь. Серед них яскраво вирізняється композитор Сергій Леонтєв, в доробку якого на момент написання статті вже є сім творів для цього духового інструмента. В його творчості саксофон використаний у різних виконавських складах та жанрах – від мініатюри-соло до подвійного концертино з оркестром. Сонатина для саксофона і фортепіано С. Леонтєва яскраво репрезентує творчість митця, в якій найчастіше поєднується традиційна музична форма і сучасний зрозумілий мелодизм. В творі композитор доволі широко використовує виконавські можливості інструментів, таким чином даючи змогу музикантам показати себе у вигідному світлі. Деяко наближений до голлівудської кіномузики стиль, в якому найчастіше працює композитор, дозволяє виконувати її для дуже широкого кола слухачів.

Ключові слова: саксофон, фортепіано, камерна музика, українська музика, сучасна музика, духові інструменти, сонатина, Сергій Леонтєв.

Roman FOTUIMA

Graduate Student at the Doctoral School of The Karol Lipinski Academy of music in Wroclaw; Teacher at the Department of the Woodwind Instruments Ukrainian National Thaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Horodetsky Str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0006-5654-2812

To cite this article: Fotuima, R. (2024). Sonatyna dlia saksofona i fortepiano Serhiia Leontieva yak suchasnyi element ukrainskoho kamernoho repertuaru dlia dukhovykh instrumentiv [Sonatina for saxophone and piano by Sergii Leontiev as a modern element of the Ukrainian chamber repertoire for wind instruments]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 86–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-11>

SONATINA FOR SAXOPHONE AND PIANO BY SERGII LEONTIEV AS A MODERN ELEMENT OF THE UKRAINIAN CHAMBER REPERTOIRE FOR WIND INSTRUMENTS

Research Objective. To reveal the characteristics of the contemporary Ukrainian chamber work – the *Sonatina for saxophone and piano* by Sergii Leontiev. The aim is to analyze the biographical data and creative path of the young composer, whose works have already gained recognition in the modern musical landscape. **Research Methodology.** The study is based on musical-textological and empirical methods of analysis. An essential element of the article is the examination of performance-related challenges. The biographical data of Sergii Leontiev and historical information about the composition of the work were obtained through personal interviews with the composer. **Scientific Novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, the patterns and characteristic features of a 21st-century Ukrainian composer's sonatina for saxophone and piano will be analyzed using a specific work as an example. A detailed analysis of its form and performance-related challenges will be conducted. Additionally, the creative output of the young yet already renowned Ukrainian composer Sergii Leontiev will be examined. **Conclusions.** The rapid development of saxophone performance in recent years has attracted increasing interest from Ukrainian composers. Alongside well-known works by L. Kolodub, V. Runchak, and I. Taranenko, which can be confidently referred to as «standards» of the Ukrainian saxophone repertoire, new compositions continue to emerge, with younger generations of artists contributing more frequently to this field. Among them, Sergii Leontiev stands out prominently, with seven works for this wind instrument already included in his oeuvre at the time of writing. In Leontiev's compositions, the saxophone is employed in various performance contexts and genres, ranging from solo miniatures to double concertinos with orchestra. His *Sonatina for saxophone and piano* vividly exemplifies his artistic approach, which often combines traditional musical forms with modern, accessible melodicism. The work explores full range of expressive capabilities of the instrument, allowing performers to showcase their skills effectively. The style in which the composer predominantly works, somewhat reminiscent of Hollywood film music, enables his compositions to appeal to a broad audience.

Key words: saxophone, piano, chamber music, Ukrainian music, modern music, wind instruments, sonatina, Sergii Leontiev.

Актуальність проблеми. Увага сучасних українських композиторів до духових інструментів та зростаюча кількість нових творів спонукає глибше дослідити та розкрити дану проблематику. Стаття є першим дослідженням, в якому приділено увагу творчому шляху Сергія Леонтєва та його саксофонним творам. Вперше проаналізована його *Сонатина* для саксофона і фортепіано, що створена в 2020 році.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанню розвитку саксофонних творів та історії виконавства приділяють увагу дослідники різних країн світу. Історію саксофонного репертуару досліджує Польський науковець Яцек Делонг в науковій праці *Mu, saksofon*. В британському збірнику статей *The Cambridge Companion to the Saxophone* розглядається історія саксофона, його репертуару, класичний та джазовий напрямки розвитку цього інструменту. У довіднику *Londeix Guide To The Saxophone Repertoire* Брюса Ронкіна в енциклопедичному форматі викладено весь саксофонний репертуар (в тому числі й українських композиторів), що створювався від появи інструменту до 2012 року. Творчість українських композиторів та їх твори для саксофону конкретизовано вивчають звичайно ж саме вітчизняні науковці. Український саксофонний доробок в своїх працях досліджували

Михайло Мимрик, Антоніна Понькіна, Дмитро Максименко, Лілія Максименко та інші.

Зрозуміти рівень впливу кіномузики (зокрема голлівудської) на творчість С. Леонтєва ми можемо проаналізувати його власне дисертаційне дослідження *Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа* та статтях *Музика тривожного очікування як один із художніх прийомів у практиці композиторів Голлівуду*, *Роль музики у створенні контексту фільмів жанру "action"*, *Роль класичної музики в драматургії ігрового фільму (на прикладах сучасного західноєвропейського та американського кінематографа)*. В українській науковій літературі ми не знаходимо напрацювань, що докладно аналізують творчість цього композитора. Таким чином дане дослідження буде корисним як музикознавцям так і виконавцям та сприятиме розширенню знань стосовно української духової музики останніх років, глибшого її розуміння й розширення репертуарних можливостей серед саксофоністів.

Виклад основного матеріалу. На сьогоднішній день український саксофонний репертуар дуже активно розвивається. Останнє десятиліття ознаменувалося появою величезної кількості творів для цього інструмента. До них

належать опуси для саксофона соло, камерних ансамблевих складів дует саксофон-фортепіано чи квартет саксофонів, а також твори для саксофона з оркестром. До поповнення репертуару тільки за 2023–2024 роки долучилися такі композитори як Євген Геплюк, Роман Горобець, Сергій Зажитко, Сергій Леонтєв, Андрій Мерхель, Юрій Пікуш, Сергій Пілютиков, Володимир Рунчак, Рената Сокачик, Борислав Стронько, Андрій Фомін та інші. Серед вище зазначених композиторів хотілося б відмітити молодого, але вже добре знаного Сергія Леонтєва, який протягом останніх років надзвичайно часто звертався до цього інструмента. При порівнянні кількості написаних ним саксофонних творів з іншими опусами, можна прийти до висновку, що саксофон на даний момент займає одне з важливих місць в його творчості.

Сергій Леонтєв – український композитор та виконавець (клавесин, орган) нової генерації, а також науковець, що працює в сфері музики до кінематографу. Член Національної спілки композиторів України та Української асоціації електроакустичної музики, лауреат Премії ім. Левка Ревуцького. Народився 10 січня 1991 року в невеликому мальовничому місті Канів Черкаської області. Батько композитора Анатолій Леонтєв – фізик за освітою, кандидат фізико-математичних наук, мати – Любов Леонтєва – викладачка. Батьки Сергія також художники-аматори та багато малюють у вільний час. Їх картини часто з'являються на виставках в місцевих картинних галереях. Тому з самого малку майбутній композитор ріс одночасно в атмосфері науки, творчості і мистецтва.

Початкову музичну освіту Сергій Леонтєв отримав в Канівській Дитячій школі мистецтв. Вже в цей час він почав займатися композицією – одним з перших викладачів Сергія був відомий український композитор, також канівчанин за походженням, Іван Тараненко. 2008 року Леонтєв вступає на теоретичний відділ Черкаського музичного училища ім. Семена Гулака-Артемівського (нині Черкаський музичний коледж). Під час навчання продовжує займатися композицією у Володимира Нестеренка, який в той час виконував обов'язки завідуючого музично-теоретичним відділом училища. Оркестрове мислення композитора почало формуватися під впливом занять з диригування в класі Бориса Саввопуло та інструментування у Олексан-

дра Дяченка. В цей період у Сергія Леонтєва з'явилися перші професійні опуси – симфонічні поеми *На вершині самотності* (2009 р.) та *Дух Північного моря* (2010 р.), прем'єра яких одразу була виконана оркестром Черкаської обласної філармонії.

Сергій вступив до Національної музичної академії України (НМАУ) в 2010 році, де навчався композиції в класі професора Ігоря Щербакова та оркеструванню у професорки Лесі Дичко. В студентські роки факультативно відвідував заняття з клавесину в класах викладачів Світлани Шабалтіної та Ольги Шадриної-Личак, а також органу під керівництвом Галини Булибенко. Був слухачем офіційних курсів *Berklee College of Music* за напрямками *Introduction to Music Production* та *Developing Your Musicianship*. Відвідував майстер-класи з кіномузики під керівництвом Річарда Белліса та Майкла Прайса. По закінченню магістратури в 2015 році одразу вступив до аспірантури при кафедрі теорії музики НМАУ (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства Микола Ковалінас). У 2016 році, отримавши стипендію *Gaude Polonia* від Міністерства культури Польщі, протягом одного семестру проходив стажування в Музичній академії імені Кароля Шимановського в м. Катовіце, де мав можливість вдосконалювати свою майстерність під керівництвом професора Марека Топоровського. В цей час Сергій Леонтєв як клавесиніст та органіст бере участь в концертах у Франції, Австрії, Польщі та Україні. В січні 2020 року Сергій з успіхом захищає дисертацію на тему «Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографу».

Після закінчення НМАУ Сергій Леонтєв працював викладачем у Канівському гуманітарному інституті (2015–2016 р.) та Канівському коледжі культури і мистецтв (2019–2020 р.), де читав лекції з історії кіномузики. З 2020 по 2023 рік займав посаду наукового співробітника в музеї при Шевченківському Національному заповіднику в м. Каневі. Там композитор працював над дослідженням українського образотворчого мистецтва та спадщини видатного українського поета та художника Тараса Шевченка. Наразі Сергій Леонтєв активно працює як композитор-фрілансер: пише музику для різних виконавських складів,

робить оркестрування та аранжування, створює музику до українського та зарубіжного кінематографу.

Не зважаючи на молодий вік, Сергій вже написав музику до більше ніж десяти короткометражних та повнометражних ігрових, документальних і анімаційних фільмів. Проте доробок композитора багатий не тільки на кіномузику, він налічує також хорові та симфонічні опуси, камерно-інструментальні мініатюри, вокальні та електроакустичні твори.

До найважливіших опусів свого доробку Сергій Леонтєв долічує:

– *Молитва* (2014) на слова Т. Шевченка для мішаного хору

– *In the Cradle of Evening Sun* (2015) для гучжену¹ та електроніки

– Симфонічна сюїта *Панерові птахи* (2016–2019)

– *Prelude and Postlude* (2018–2020) для клавесина

– *Сонатина* (2020) для саксофона альта і фортепіано

– *Концертно* (2021) для саксофона сопрано, фортепіано і струнного оркестру

– *Ноктюрн* (2022) для саксофона альта, фортепіано і струнного оркестру

– *Маленька Бахіана* (2023) для віолончелі, клавесину і струнного оркестру.

В творчому доробку Сергія Леонтєва на даний момент є сім творів для саксофона: *Український диптих* (2017) для саксофона альта і фортепіано, *Сонатина* (2020) для саксофона альта і фортепіано, *Концертно* (2021) для саксофона сопрано, фортепіано і струнного оркестру, *Ноктюрн* (2022) для саксофона альта, фортепіано і струнного оркестру, *Adagio* (2022) для саксофона альта, фортепіано і струнного оркестру, *Etude-Postlude* (2023) для саксофона соло та *Елегія – за мотивами вірша В. Симоненка «Лебеді материнства»* (2023) для саксофона тенора або альта, скрипки і фортепіано.

Сонатина для саксофона альта і фортепіано була написана С. Леонтєвим в 2020 році на прохання інструментального дуету в складі саксофоніста Романа Фотуйми і піаністки Дар'ї Шутко. В 2022 році за підтримки краудфайн-дінової компанії, організованої польськими музикантами, твір був опублікований видавни-

цтвом *Ars musica*. Імпульсом до появи музичного тематизму *Сонатини* стала ностальгія за подорожами, які стали неможливими під час пандемії коронавірусу протягом 2020 року. Як каже сам Сергій Леонтєв:

Сонатина – своєрідна музична подорож до Нью-Йорку, в якій об'єдналися як мої власні спогади про поїздку до Америки 2011 року, так і враження від перегляду фільмів класики кінематографу: комедій Вуді Алена, а також стрічки «Сніданок у Тіффані». Я хотів, щоб твір отримав джазові риси, але при цьому не губив світлої легкості, котра характерна для музики 60-х років ХХ століття.²

Сонатина насичена синкопами та гармонією притаманними джазу. Сучасні виконавські прийоми (*growl*, *bisbigliando*) та регістр *altissimo* використані надзвичайно продумано та лаконічно. Твір можна вважати класичним прикладом сонатини. Він написаний у формі сонатного *Allegro* зі вступом та кодою.

Відкриває *Сонатину* повільний **вступ** насичений блюзовими інтонаціями, що плавно вводить слухача в ностальгічну атмосферу музики. В цьому розділі композитор одноразово, але дуже вдало використовує прийом *bisbigliando* на довгій ноті. Такий засіб виразності додає партії саксофона ефекту тремтіння. Подібна сучасна виконавська техніка дає змогу урізноманітнити звучання духового інструмента, втілює ідею швидкого, дещо механістичного *vibrato*.

В основі рухливої **Головної партії** *Сонатини* лежить тема, ядро якої складається з групи чотирьох шістнадцятих нот і одної вісімки, що багаторазово повторюється та трансформується в численні переклички між саксофоном і фортепіано. Як зазначав сам композитор: «в цьому місці я хотів передати не стільки тиск багатомільйонного Мангеттена, а скоріше метушливість ранкового Брукліна»³. Поступово Головна партія насичується перегукуваннями між обома інструментами. Під час виконання цього розділу виконавцям слід бути особливо уважними в питанні ансамблю. Зв'язуюча партія в *Сонатині* відсутня, а замість неї цю роль відіграють трелі саксофона і висхідні арпеджіо у фортепіано в тактах 48–50.

² Інформація отримана з особистого інтерв'ю з С. Леонтєвим, проведеного 6 лютого 2022 року.

³ Ibidem

¹ Гучжен – китайський народний інструмент.

Витоком тематизму кантиленної **Побічної партії**, подібно як і до вступу *Сонатини*, є блюзові інтонації. Плавна, прониклива мелодія саксофона розвивається на фоні побудованого на арпеджіо супроводу фортепіано, який «має нагадувати легке похитування хвиль Атлантики та Гудзона»⁴. В гармонічному плані також відбувається свого роду «похитування» між мажором та мінором. Побічна партія починається з септакорду шостого ступеня (VI7), котрий розв'язується в мінорний тонічний квартсектакорд (t64). Такий гармонічний план придає музиці ефект «паріння над водою» за рахунок коливання між мажором і мінором та слабкої тональної стійкості акордів. Виконуючи цю частину варто бути особливо уважним до темпу, адже не дивлячись на те, що Побічна партія має кантиленний характер, композитор застосовує темпову позначку *Allegretto*. Таким чином, незважаючи на зміну характеру виконавці мають дотримуватися принципу «руху вперед», який відповідним чином передаватиме інтонації похитування задумані композитором в цьому розділі.

Розробка написана в простій тричастинній формі. Перша її частина складається з двох речень побудованих на розробці ядра Головної партії (чотири шістнадцятки та вісімка). Перше речення звучить в тональності *es-moll*, друге речення (*cis-moll*) являє собою більш розгорнутий фрагмент цієї теми. Середня частина розробки проводиться в тональності *a-moll* та є кульмінацією даного розділу твору, а також і всієї *Сонатини*. В цій кульмінаційній частині тематичне ядро знаходиться в партії фортепіано, в той час як саксофон грає контрапункт, який побудований на другому елементі Головної партії, але у дещо зміненому вигляді. Третя (місцева репризна) частина Розробки (*G-dur – Es-dur*) ніби повертає нас до початку цього розділу, але вже в новому мажорному звучанні. В середній частині розробки композитор використовує реєстр *altissimo* та сучасну виконавську техніку *growl* у саксофона, що робить кульмінацію *Сонатини* ще більш яскравою. Варто зазначити, що в 113 такті Сергій Леонтєв зазначає саме “*soft growl*” спонукаючи таким чином саксофоніста змінити тембр, але зберегти культуру звучання та «не перекрити» партію фортепіано. Найвищим звуком

саксофона (в Розробці, а також і всій *Сонатині*) стає нота мі 4-ї октави до якої саксофоніст має прийти швидким пасажем тридцять другими нотами *quasi gliss*. Подібний вихід до високої ноти є доволі складним, і потребує від виконавця неабиякої майстерності володіння інструментом. За для того, щоб дати можливість саксофоністам різного рівня (наприклад студентам) грати цей твір композитор зазначає такти 119–123 як *octava ad lib.*, таким чином дозволяючи партії духового інструмента уникнути четвертої октави.

Реприза в *Сонатині* нединамізована, проте в ній все ж присутні деякі нові риси. Після точного повторення Головної партії, дещо розширена зв'язка переводить Побічну партію до основної тональності. Другий фрагмент Побічної партії (де тема проходить у фортепіано) модулює в VI ступінь *fis-moll*, що придає музиці додаткової виразності. Завершується Побічна партія на тонічному органному пункті, який являє собою домінанту до тональності коди. Виконуючи *Сонатину*, варто звернути особливу увагу на другу половину Побічної партії (такти 203–225) адже тут тематизм партії саксофона отримує дуже виражені риси імпровізаційності покладені на сталу пульсацію вісіmkами в партії фортепіано. Таким чином виконавці мають балансувати між відносною свободою «розписаної імпровізації» та ансамблевою синхронізацією між обома голосами.

Кода *Сонатини* складається з двох елементів. Перший являє собою повторення вступу *Moderato ad lib.* в новій тональності *h-moll*, виконує функцію арки, що повертає слухача до початкового настрою твору. Другий елемент коди – тема Головної партії *Vivo*, яка несподівано вривається на останніх тактах, значно динамізує закінчення *Сонатини*, надаючи фіналу твору додаткової ефектності та блиску. Завершує твір маркатований акорд *ff* в тональності *e-moll*. В коді виконавці мають бути уважними, поєднуючи ці два різнохарактерні елементи. В такті 234 композитор зазначає *in tempo non rit.*, і таким чином нагадує про сталість пульсації та небажаність заповільнення. Закінчення *Vivo* в свою чергу має несподівано «увірватися» та супроводжуватися активним *crescendo* на короткому проміжку часу в партіях обох інструментів.

⁴ Ibidem

Отже створюючи *Сонатину* для саксофона і фортепіано Сергій Леонтєв звернувся до принципу побудови твору на двох основних темах: ліричній (вступ, Побічна партія та початок коди) й енергійній (Головна партія, Розробка та фінал коди). Розвиток та різноманітність музичного матеріалу він втілює за рахунок активних та динамічних змін в тональному плані твору, який можна описати такою схемою:

– *Вступ* (1-14 тт.) – *a-moll*

– *Експозиція*: Гол. партія (15-52 тт.) – *e-moll*;

Поб. партія (53-92 тт.) – *g-moll*

– *Розробка* (93-132 тт.) – *es-moll – cis-moll – a-moll – G-dur – Es-dur*

– *Реприза*: Г.п. (133-175 тт.) – *e-moll*; П.п. (176-225 тт.) – *e-moll – fis-moll*

– *Кода* (226-241 тт.) – *h-moll – e-moll*

Висновки. Значна увага до саксофона серед українських композиторів призводить до активного розвитку репертуару. Поруч із вже добре знаними серед виконавців опусами Л. Колодуба, В. Рунчака, І. Тараненка, які можна сміливо назвати «стандартами» українського саксофонного репертуару, з'являються все нові твори, а до їх створення частіше долучаються саме митці молодших поколінь. Широкі можливості цього інструмента приваблюють все більше митців, які продовжують з ним експериментувати та втілювати свої творчі ідеї. З'являються твори як для саксо-

фона соло, так і для різних інструментальних складів за його участю. Серед молодих митців яскраво виділяється ім'я композитора Сергій Леонтєва, який протягом останніх років дуже активно долучився до розвитку репертуару цього інструмента. Його творчий доробок налічує сім творів для саксофона, представлених у різних жанрах та інструментальних складах. Завдяки доступному, кінематографічному стилю музичного мислення Сергій Леонтєва, його твори можуть виконуватися для широкого кола слухачів і тому користуються великим попитом серед виконавців. Ці композиції часто виконуються в Україні, а також неодноразово звучали за її межами – зокрема в Польщі, Німеччині та Іспанії. *Сонатина* для саксофона і фортепіано займає особливе місце в творчості Сергій Леонтєва. Вона стала одним з небагатьох українських саксофонних творів написаних в жанрі сонатини протягом останніх десятиліть. Використання сучасних виконавських технік *growl* і *bisbigliando*, а також регістру *altissimo* дозволяють саксофоністам яскраво проявляти свої виконавські можливості на сцені. Лаконічна одночастинна форма *Сонатини*, поєднана з доступним для широкого кола слухачів мелодизмом, робить цей твір надзвичайно привабливим як для вишуканого слухача так і для широкого кола меломанів – поціновувачів саксофонного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ : ТОВ «Задруга». 2010. 319 с.
2. Максименко Д. П. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 203 с.
3. Максименко Л. В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. 292 с.
4. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2013. 17 с.
5. Понькіна А. М. Саксофон в музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харків. держ. унів. мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 236 с.
6. Delong J. My, Saksofon. PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011. 136 s.
7. Ingham R. The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge University Press, 1999. 246 p.
8. Ronkin B. Londeix Guide to The Saxophone Repertoire. Roncorp, 2012
9. Офіційний сайт С. Леонтєва: <https://www.sergeileontiev.com/>

REFERENCES:

1. Apatskyi V. M. (2010). Istoriiia dukhovoho muzychno-vykonavskoho mystetstva. [The history of wind music and performing arts.]. Kyiv: TOV «Zadruga». 319. [in Ukrainian].

2. Maksymenko D. P. (2018). Yevropeyskyi saksofonnyi kontsert: teoretychni zasady ta vykonavski inspiratsii. [European saxophone concert: theoretical foundations and performance inspirations]. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv. 203. [in Ukrainian].
3. Maksymenko L. V. (2020). Regionalni vymiry akademichnoho saksofonnoho mystetstva Ukrainy. [Regional dimensions of academic saxophone art in Ukraine]. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka. Lviv. 292. [in Ukrainian].
4. Mymryk M. R. (2013). Saksofon v ukrainskii kamernii muzytsi kintsia XX – pochatku XXI stolittia: kompozytorska tvorchoist i vykonavska praktyka. [The saxophone in Ukrainian chamber music of the late 20th and early 21st centuries: compositional creativity and performance practice]. avtoref. dys. ... kand. mystetstv.: 17.00.03 / NAN Ukrainy, In-t mystetstvoznav., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. Kyiv. 17. [in Ukrainian]
5. Ponkina A. M. (2009). Saksofon v muzychnii kulturi XX stolittia (na materialy sonatnoi tvorchoosti zarubizhnykh ta ukrainskykh kompozytoriv). [Saxophone in the musical culture of the 20th century (based on the sonata works of foreign and Ukrainian composers)]. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Kharkiv. derzh. univ. myst. im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 236. [in russian]
6. Delong J. (2011). My, Saksofon. [We, Saxophone]. Krakow: PWM Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 136. [in Polish].
7. Ingham R. (1999). The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge: Cambridge University Press. 246.
8. Ronkin B. (2012). Londeix Guide to The Saxophone Repertoire. Roncorp.
9. Sergii Leontiev's official website: <https://www.sergeileontiev.com/>

УДК 78.03(510)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>**Хуан ТАЙЛУН***аспірант кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002*

ORCID: 0009-0001-7997-9543

Бібліографічний опис статті: Хуан, Тайлун (2024). Особливості китайської традиційної музики. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>

ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ

Актуальність цієї проблеми зумовлена тим, що у творах сучасних композиторів Китаю використовуються структури, що мають певну спільність із розглянутими формами, що допомагає краще зрозуміти їх. Через зіставлення із західноєвропейськими музичними формами виявляються їх характерні відмінності та специфічні риси.

Метою статті є розгляд особливостей китайської традиційної музики з огляду на формування найпоширеніших різновидів її музичних форм та специфіки ритму.

У роботі застосовано такі **методи**: аналітичний – для аналізу підходів, що сформувалися у мистецтвознавчій літературі в напрямку дослідження феномену китайської традиційної музики; історичний – для розуміння історичних аспектів становлення китайської традиційної музики.

Наукова новизна. Вперше на основі застосування особливостей музичної форми та ритму узагальнено специфіку китайської традиційної музики. Зокрема, висвітлено найбільш поширені в китайській традиційній музиці одночастинні, двочастинні, тричастинні форми, а також варіаційна, циклічна, циклічноподібна та вільна.

У процесі дослідження отримано такі **результати** і зроблено такі **висновки**. Висвітлено вплив китайського поетичного мистецтва на становлення тієї чи іншої музичної форми, що зумовлює спільність принципів у будові поетичних і музичних текстів. Підкреслено, що за аналогією з китайською поезією в одночастинній формі можна виділити чотири стадії розвитку – *ци, чен, чжуань, хе*. Схарактеризовані основні різновиди китайської тричастинної форми, серед яких безрепризна (ABC) та репризна (ABA). Її відмінності від аналогічних форм у західноєвропейській музиці полягають у тому, що малопомітна ієрархічна супідрядність тем є маловираженою; відсутня контрастність тематизму, що є наслідком тенденції до поступового розкриття образу; завершеної структури кожного розділу форми; функцію смислового центру виконує середній розділ, а не перший, як у європейській музиці. Серед різновидів китайської варіаційної форми визначено *цзяхуа*, вільні варіації та *баньші*, формування яких визначалося впливом національних жанрів. Підкреслюється, що циклічна форма (ABACAD) у китайській традиційній музиці близька рондо в західноєвропейській. Повторюваний розділ A реалізує сполучну функцію, а основне змістовне навантаження полягає в розділах B, C, D та ін., з цієї причини завершення форми може відбуватися на одній з контрастних тем. Зазначено, що циклічна форма (або *цуйпайляньчжуй ти*), що зародилася в китайському театрі *сіцзюй*, складається з декількох розділів, а ті у свою чергу – з ряду наспівів (або *цуй-пай*). Специфіка вільної форми виявляється у наявності рис різних форм, притаманних китайській традиційній музиці. Схарактеризовано особливості ритму, які полягають в тому, що за виключенням особливих випадків (наприклад, вступів у вільному ритмі), більша частина китайської музики написана в двотактному ритмі. Ця перевага двотактного ритму (західний еквівалент 2/4 та 4/4) ґрунтується на принципі природної двоїстості (наприклад, взаємодія між жіночим та чоловічим чи *інь-янь*). У висновках узагальнюються відмінності принципів розвитку китайської та європейської музики, зокрема, визначається роль поступового розгортання музичного матеріалу, що притаманне китайській музиці; а також описується роль контрастності, зіставлення музичної інформації у європейській музиці. Підсумовуються особливості ритму, які полягають у перевазі двотактності, а також варіативності, що передбачає парну та непарну зміну складних елементів музичних розмірів.

Ключові слова: китайська традиційна музика, музична форма, ритмічні особливості, двотактний ритм, принцип природної двоїстості.

Huang TAILONG*Postgraduate student at the Department of Musicology and Culturology, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002*

ORCID: 0009-0001-7997-9543

To cite this article: Huang, Tailong (2024). Osoblyvosti kytaisikoi tradytsiinoi muzyky [Peculiarities of Chinese traditional music]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 93–99, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-12>

PECULIARITIES OF CHINESE TRADITIONAL MUSIC

The relevance of this problem is due to the fact that the works of modern Chinese composers use structures that have a certain commonality with the considered forms, which helps to understand them better. By comparison with Western European musical forms, their characteristic differences and specific features are revealed.

The purpose of the article is to consider the peculiarities of Chinese traditional music in view of formation of the most common varieties of its musical forms and the specifics of the rhythm.

The following methods are used in the work: analytical – for the analysis of the approaches formed in art history literature in the direction of researching the phenomenon of Chinese traditional music; historical – to understand the historical aspects of the formation of Chinese traditional music.

The scientific novelty. For the first time, the specifics of Chinese traditional music have been summarized on the basis of the application of the peculiarities of musical form and rhythm. In particular, the most common one-part, two-part, three-part forms, as well as variational, cyclical, and free forms are highlighted in Chinese traditional music.

In the process of research, the following results were obtained and the following conclusions were drawn. The publication reveals the influence of Chinese poetic art on the formation of one or another musical form, which determines the commonality of principles in the structure of poetic and musical texts. It is emphasized that by analogy with Chinese poetry in one-part form, four stages of development can be distinguished – qi, chen, zhuang, he. The main varieties of the Chinese three-part form are characterized, including non-reprise (ABC) and reprise (ABA). Its differences from similar forms in Western European music are that the hierarchical subordination of themes is hardly noticeable; there is no pronounced contrast of thematics, which is a consequence of the tendency to gradually reveal the image; there is a complete structure of each section of the form; the function of the semantic center is performed by the middle section, not the first, as in European music. Among the varieties of the Chinese variation form, jiahua, free variations and banshi are defined, the formation of which was determined by the influence of national genres. It is emphasized that the cycle form (ABACAD) in Chinese traditional music is close to the rondo in Western European music. The repeated section A implements a connecting function, and the main content load is located in sections B, C, D, etc., for this reason, the completion of the form can take place on one of the contrasting themes. It is noted that the cyclical form (or qipailianchui ti), which originated in the bowels of the Chinese theater siqiu, consists of several sections, and those, in turn, consist of a number of chants (or qipai). The specificity of free form is manifested in the peculiarities of various forms characteristic of Chinese traditional music. The peculiarities of the rhythm are characterized, which consist in the fact that, with the exception of special cases (for example, introductions in a free rhythm), the majority of Chinese music is written in a two-beat rhythm. This preference for the two-beat rhythm (the Western equivalent of 2/4 and 4/4) is based on the principle of natural duality (e.g., the relationship between feminine and masculine or yin-yang). The conclusions summarize the differences in the principles of the development of Chinese and European music, in particular, the role of the gradual deployment of musical material inherent in Chinese music is determined; and they also describe the role of contrast, juxtaposition of musical information in European music. The peculiarities of the rhythm are summarized, which consist in the predominance of two-beats, as well as variability, which involves even and odd changes of complex elements of musical dimensions.

Key words: Chinese traditional music, musical form, rhythmic features, two-beat rhythm, principle of natural duality.

Актуальність проблеми. Китайське мистецтво та його інструменти виникли давно, і навіть у сучасній музичній культурі вони зберегли традиційні форми. Розгляд особливостей китайської традиційної музики пов'язаний, зокрема, з вивченням специфіки її музичної форми. Дослідження, як правило, призводять музикознавців до національних традицій її створення, що передбачає розгляд специфіки організації музичного матеріалу, так званої музичної форми. У китайській теорії музики проблема її вивчення має основне значення для розвитку низки галузей музикознавства та аналізується в науковій спадщині митців. Джерела, в яких нерідко наводиться ґрунтовний аналіз китайських музичних творів, на жаль, остаточно не розкривають специфічних ознак форми, що існують в китайській традиційній музичній культурі. У той же час, форми в євро-

пейській та китайській музиці наряду з деякими спільними рисами мають суттєві відмінності, зокрема, й у функціональному призначенні розділів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Опрацювання останніх публікацій із зазначеної проблематики засвідчує, що деякі її аспекти знайшли відображення в наукових працях дослідників. Так, в працях Устименко-Косоріч О. висвітлюється проблема взаємовпливу та синтезу традиційного та європейського в процесі розвитку інструментального виконавства в Китаї (Устименко-Косоріч, 2024). Привертають увагу дослідження Ульянової В., присвячені особливостям становлення та розвитку музичного мистецтва Китаю (Ульянова, 2024). Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичних культур Сходу та Заходу розробляються у наукових

здобутках Лю Бінцянь (Лю Бінцянь, 2015). Ма Вей вивчає концепцію форми в музиці Китаю і Європи (Ма Вей, 2004). Отже, у зазначених працях визначається проблематика важливості обміну здобутками мистецького досвіду для розвитку та створення нових напрямів досліджень з питань китайської традиційної музики.

Окремої уваги заслуговують видатні китайські діячі, серед яких: Хан Мей та Лі Чень які досліджують китайський традиційний інструмент гучжен (Хан Мей, 2000; Лі Чень, 2024); Ван Яньсуй, в роботах котрого висвітлюються питання звукообразу як категорії музичного мистецтва Китаю (Ван Яньсуй, 2023).

Мета дослідження полягає в узагальненні наукового доробку, присвяченого проблематиці китайської традиційної музики з огляду на особливості форми та ритму.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У дослідженнях, присвячених, вивченню музичної культури Китаю, актуалізуються стародавні традиції, які існували в далекому третьому тисячолітті до нашої ери. Музеї мають велику колекцію добре збережених музичних інструментів, які слугують матеріальними свідченнями тієї епохи.

Багато з цих інструментів, змінених з часом, активно використовуються для виконання сучасних музичних творів, що свідчить про високу цінність традиційного мистецтва, яке формувалося на основі релігійно-філософських принципів того часу. Дослідникам доступна значна спадщина задокументованих ритуалів та свят, що супроводжували життя людей, які оточували себе звуками інструментів, виготовлених з різних матеріалів: шкіри, глини, металу, каменю, гарбуза, дерева, шовку та бамбуку. Як зазначає Лі Чень, традиційний китайський інструментарій включає безліч інструментів, які можна класифікувати за способом звукоутворення (струнні, духові, ударні) або за матеріалом виготовлення (метал, шкіра, бамбук, камінь тощо). Це відповідає китайській класифікації «восьми тембрів»: шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, земляні, гарбузові та шкіряні (Лі Чень, 2024). Це, безперечно, визначає унікальність китайської традиційної інструментальної музики.

У народній музиці Китаю за всіх часів важливу роль відігравав імпровізаційний початок. Імовірно, саме тому нівелюється значення

постійності та сталості форми як організації музичної думки, актуалізується увага на різноманітності форм китайської музики. Звідси можна спостерігати нечисленність типових форм у китайській музиці порівняно з європейською. Основними з них є одночастинна, двочастинна, тричастинна, варіаційна, циклічна, циклічноподібна і вільна форми. Вважаємо за доцільне більш докладно зупинитися на характеристичні поширених різновидів.

Одночастинна форма зазвичай ділиться на два типи:

- мелодична структура, що складається з однієї фрази (зазвичай 4–8 тактів), яка повторюється кілька разів з різними текстами;

- мелодична структура, що складається з кількох фраз (зазвичай чотирьох). Варто зазначити, що на відміну від європейської музики, де періоди часто переходять в іншу тональність, у китайській музиці подібні структури зазвичай залишаються в одній тональності.

Становлення різних форм у китайській музичній культурі було тісно пов'язане з поетичним мистецтвом. Подібно до китайської поезії, у одночастинній формі можна виділити чотири етапи розвитку: ци (експозиція, початковий виклад теми), чен (затвердження теми або кілька змінених повторень), чжуань (розробка, розвиток) та хе (завершення).

Існують два основні різновиди китайської тричастинної форми: безрепризна (ABC) і репризна (ABA). Їх формування значною мірою пов'язане з естетичними уявленнями китайців, які сприймають музику як постійно змінюваний процес. Тому цілком природним вважається завершення музичної побудови на новому матеріалі, що робить повернення до початкової інтонаційно-мелодійної форми необов'язковим. Ця концепція суттєво відрізняє китайські тричастинні форми від класичних європейських, що пояснює поширеність першого типу безрепризної тричастинної форми (ABC) у китайській традиційній музиці.

Основні відмінності тричастинної форми китайської традиційної музики від західноєвропейської можна виокремити за такими характеристиками:

1. У китайській музиці не спостерігається чіткої ієрархії між тематичними елементами, що ускладнює виділення головних і другорядних тем.

2. Використання тричастинної форми в китайській традиційній музиці спрямоване на поступове розгортання художнього образу, тому контрастність тем практично відсутня. Оновлення матеріалу досягається через зміну метротемпу баньші або введення ознак інших жанрів у той же інтонаційний матеріал. На відміну від європейських форм, тут реалізується принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового». Як зазначає В. Москаленко (2013), інтонаційність як засіб самовираження та комунікації займає важливе місце у житті людини. Спираючись на інтонацію, людина вступає у діалог з вібраціями всесвіту, соціуму та оточення. Інтонація (від лат. *intonare* – вимовляти) є специфічним засобом художнього спілкування, що дозволяє виражати й передавати емоційно насичені думки через звукові (голос, музичні інструменти) та візуальні (жести, міміка) форми.

3. У китайській традиційній музиці кожен розділ тричастинної форми має відносно завершену структуру, тоді як розділи європейської музики часто залишаються незамкнутими.

4. У західноєвропейській тричастинній формі (ABA) перший розділ зазвичай є найважливішим за змістом. Натомість у китайській формі акцент ставиться на середній розділ, що відображає загальну логіку музичної побудови; перший і третій розділи безрепризної тричастинної форми виконують функції вступу та завершення.

Варіаційна форма є найпоширенішою у китайській традиційній музиці. Її суть подібна до класичного європейського типу варіаційної форми: безперервна зміна головної теми без суттєвої трансформації основного художнього образу (A+A1+A2+A3). У китайській музиці в ролі головної теми часто використовуються популярні народні пісні (або цюйпай) з яскравими, легкими для запам'ятовування образами. На їх основі виникли три основні різновиди варіаційної форм:

– варіації цзяхуа, які характеризуються використанням різних прийомів для формування основного інтонаційного матеріалу без зміни структури теми;

– вільні варіації, засновані на принципі вільного розвитку матеріалу, що дозволяє розширювати або звужувати структуру основної теми. У межах варіаційного циклу може вво-

дитися новий матеріал (епізод), який іноді стає основою для подальшого варіювання; зазвичай основна тема не виконується в повному обсязі, а лише частина змінюється, і тональність може варіюватися в кожній варіації;

– варіації баньші, де основна тема або мелодія цюйпай супроводжується серією змін метротемпу, що дозволяє новим чином уявити музичний образ.

В цілому, типи китайської варіаційної форми дуже схожі на аналогічні різновиди в європейській музиці, що підтверджує ідею про синхронність історичних процесів у різних національних культурах.

Циклічна форма (ABACAD) в китайській традиційній музиці нагадує форму рондо (ABACA) в західноєвропейській. Проте, незважаючи на зовнішню схожість, функції повторюваних і неповторюваних розділів відрізняються. У західноєвропейській музиці розділ А зазвичай сприймається як «основна тема», тоді як розділи В і С, які називаються «епізодами», доповнюють характер основної теми. У китайській музиці функція розділу А в циклічній формі є сполучною, що відображено в терміні гоцюй, який в перекладі означає «швидкоплинна музика».

Основні музичні образи зосереджені в розділах В, С, D та інших, що проявляється в контрастних темах, відомих як чжуцюй, що означає «основна музика» в перекладі з китайської. Якщо в європейській музиці форма рондо завжди завершується розділом А, підкреслюючи його значення, то в китайській циклічній формі завершення може відбуватися на одній з контрастних тем.

Циклічна форма є однією з найзначніших і найскладніших структур у китайській музиці, що виникла в традиційному театрі сіцюй. Вона складається з кількох розділів, які містять різноманітні наспіви (або цюйпай). Один із типових видів циклічної форми – цюйпай-ляньчжуй ти, що зазвичай створюється на основі більше ніж двох цюйпай. Гнучкість структури циклічної форми забезпечується можливістю варіювання цюйпай. Вільна форма характеризується ознаками різних форм.

Китайська традиційна музика має яскраві риси, серед яких: звучання мелодії в унісон (переважно одноголосно, що стало рідкістю для європейської музики); поділ музики на

два стилі – північний та південний. У північному стилі акцент робиться на ударних інструментах, тоді як у південному важливішими є тембр і емоційна забарвленість мелодії, ніж ритм. Спостерігається перевага споглядальних настроїв над динамічними зображеннями дій, на відміну від європейської музики, де домінує музичний драматизм.

Китайська традиційна музика має особливу ладову організацію: замість звичних мажору і мінору використовується пентатоніка без півтонів; семиступенева гама має свою специфіку, а також існує система «люй-люй» із 12 звуків. Для нашого дослідження важливими є роботи, що присвячені ритмовим особливостям, пов'язаним із варіативністю, включаючи часті зміни парного та непарного розмірів, використання складних ритмічних структур, а також єдність поезії, мелодики та фонетичних особливостей народної мови.

Героїчні настрої, чіткий ритм і простота музичної мови є характерними для північної традиційної музики Китаю. Південні пісні, що використовують пентатонічний звуко-ряд, мають радикально інший характер: вони сповнені лірики та витонченості виконання. Таким чином, естетична та гармонійна функція китайської традиційної музики проявляється, зокрема, в її мелодійних процесах. Не випадково їй притаманний монодичний тип організації музичного матеріалу. Багатоголосість у китайській музиці зазвичай пов'язана з гомофонією, яка надає перевагу мелодії. Інструментальний акомпанемент найчастіше дублює вокальну мелодію у приму або октаву (в залежності від теситури голосу та інструменту). Таким чином, смисловий центр зосереджується на лінійно-мелодійному процесі, що визначає мелодію як смислову та образну єдність, втілюючи музичну ідею. У мелодійних процесах ключову роль відіграє ладова організація, яка зумовлює мелодійні особливості.

Аналіз наукових джерел показує, як формуються пентатонічні лади на всіх ступенях: Гун (до), Шан (ре), Цзюе (мі), Чжі (соль) і Юй (ля). Варто звернути увагу на особливості пентатоніки:

- велика терція виникає лише між нотами Гун і Цзюе;
- хроматизми та тритони відсутні;

- мелодії в пентатонічних ладах зазвичай завершуються на тоніці;

- у кожному п'ятиступеновому ладі обов'язково має бути ступінь Гун (в Стародавньому Китаї існував вислів: «Гук Гун – основа музики»);

- китайські композитори, прагнучи до більшої плавності в пентатонічній музиці, зазвичай використовують велику секунду і малу терцію як основні інтервальні співвідношення.

Вищезгадані особливості китайської традиційної музики зумовлені тим, що основою китайської філософії є гілозоїзм — вчення, яке передбачає одухотвореність матерії. Це знаходить відображення і в музиці Китаю, де головною темою є єдність людини і природи. Згідно з уявленнями конфуціанства, музика відіграла важливу роль у вихованні людей та сприяла досягненню суспільної гармонії. Даосизм вбачав у мистецтві фактор, що допомагає злиттю людини і природи, тоді як буддизм надавав містичний аспект, що сприяє духовному вдосконаленню особистості та пізнанню сутності буття.

Протягом тисячоліть розвитку східного мистецтва сформувалися різні види традиційної музики Китаю: пісні, танці, китайська опера та інструментальні твори. У них відображались особливості регіонів країни, спосіб життя народу, а також потреби уряду.

Огляд первинних джерел показує, що в процесі взаємодії Західної та Східної цивілізацій, зокрема між європейськими та китайськими мистецькими традиціями, змінюється характер, причини, аспекти та наслідки їхніх впливів. Китай, як віддалена й загадкова країна, в європейських музичних творах представлений через умовну орієнтальність, що має певний набір семантичних ознак. Це відбувається завдяки прагненню зрозуміти складну символіку середньовічної поезії в перекладах аматорів та професіоналів, а у контексті можливостей застосування філософських ідей стосовно тематизму та формотворення, наслідування тембрів і технік звучання традиційних інструментів, принципів колективного музикування, а також елементів національної вокальної та оперної традицій.

Ці моделі образу Китаю фіксуються у творах на китайську тематику в європейському музичному мистецтві в межах історичних етапів, втім, в кожному епоху вони набувають своїх

специфічних образно-стильових модифікацій. Сучасний європейський образ Китаю характеризується патріархальністю, зумовленою переважанням селянського населення, глибокою повагою до власної культури та традицій, культом предків, правителів і мислителів (як-от перші імператори, Конфуцій та Лао-Цзи), прагненням до гармонії з природою і Всесвітом, а також ірраціоналізмом і зосередженістю, які є типовими рисами національного характеру, з перевагою образності над логікою, навіть на рівні писемності

Висновки і перспективи подальших досліджень. Враховуючи специфіку китайської традиційної музики та порівнюючи основні форми, що в ній сформувалися, з подібними аналогами в європейській музиці, визначимо ключові моменти цієї теми.

Розвиток музичних форм відбувався під впливом інших видів мистецтв, зокрема поезії та театру. Часто форма виникала внаслідок виконавської традиції: наприклад, повторення певної послідовності цюйпай призводило до створення конкретної композиційної структури.

Безсумнівно, китайська та європейська музики розвиваються за різними принципами. У китайській музиці переважає поступове розгортання, що закладається в основу її форм, тоді як у європейській основною є контрастність та порівняння матеріалу. Китайські музичні форми зазвичай не є замкнутими, що пояснює

популярність безрепризної тричастинної структури. Імпровізаційність у китайській композиції часто вносить елементи випадковості, такі як новий матеріал в завершенні. Драматургічно важливі функції виконують середні розділи, а не перші, що контрастує з європейськими формами.

Усі ці особливості складають унікальність національної музичної традиції Китаю і відображають специфічне, відмінне від європейського, філософське сприйняття навколишньої дійсності.

Специфіка ритму полягає в тому, що, за винятком особливих випадків (наприклад, вступів у вільному ритмі), більшість китайської музики написана в двотактному ритмі. Перевага двотактного ритму (аналогічного західним 2/4 та 4/4) базується на принципі природної двоїстості, що відображає відносини між жіночим і чоловічим, інь і ян.

Висновки підсумовують відмінності в розвитку китайської та європейської музики, зокрема визначають роль поступового розгортання музичного матеріалу в китайській музиці, а також контрастності в європейській. Окремо зазначаються ритмічні особливості, які полягають у перевазі двотактності та варіативності, що передбачає зміну парних і непарних складних елементів музичних розмірів.

Найближчою перспективою нашого дослідження видається більш детальний розгляд ритмічних особливостей інструментальних китайських творів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Han Mei (2000). *Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen* (A Thesis of the Degree of Master of Arts. Vancouver). The University of British Columbia.
2. Kao Shu Hui Daphne (2003). *The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore* (PhD theses). Durham University. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11860/>
3. Mei Xiao, Yung Bell, Wong Anita (2019). *The Musical Arts of Ancient China*. URL: <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/54787/2/31800700.pdf>.
4. Алжнев Ю., Осадча В. Звукообраз традиційного музикування в сучасному народноінструментальному виконавстві. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 14–25.
5. Ван Яньсуй. Музичне мистецтво у призмі давньокитайської філософської думки. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Вип. 1. С. 19–27. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431>
6. Ван Яньсуй. Естетичні засади пейзажності у китайському музичному мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 3. С. 26–32. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1211/1124>
7. Ван Яньсуй. Звукообраз як категорія музичного мистецтва. *Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results»*. Rome, 2023. PP. 174–177. URL: <https://ojs.publisher.agency/index.php/SR/issue/view/63/166>.
8. Лі Чень. Традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі наукової думки. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2 (05). С. 50–53.

9. Лю Бінцянь. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4.

10. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. канд. мист.: 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2004

11. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ. 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

12. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71, том 3. С. 273–278. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf

13. Устименко-Косоріч О. А. Традиційне та європейське в контексті розвитку виконавства на духових інструментах (на прикладі флейтової китайської школи). *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 2. С. 101–104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24>

REFERENCES:

1. Han Mei (2000). *Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen* (A Thesis of the Degree of Master of Arts. Vancouver). The University of British Columbia.

2. Kao Shu Hui Daphne (2003). *The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore* (PhD theses). Durham University. URL: <http://theses.dur.ac.uk/11860/>.

3. Mei Xiao, Yung Bell, Wong Anita (2019). *The Musical Arts of Ancient China*. URL: <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/54787/2/31800700.pdf>.

4. Alzhniev, Yu., Osadcha, V. (2015). *Zvukoobraz tradytsiinoho muzykuvannia v suchasnomu narodnoinstrumentalnomu vykonavstvi* [The sound image of traditional music making in modern folk instrumental performance]. *Kultura Ukrainy*, Vyp. 51, 14–25 [in Ukrainian].

5. Van Yansui (2022). *Muzychne mystetstvo u pryzmi davnokytaiskoi filosofskoi dumky* [Musical art in the prism of ancient Chinese philosophical thought]. *Fine Art and Culture Studies*, Vyp. 1, 19–27. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/475/431> [in Ukrainian].

6. Van Yansui (2023). *Estetychni zasady peizazhnosti u kytayskomu muzychnomu mystetstvi* [Aesthetic principles of landscape in Chinese musical art]. *Fine Art and Culture Studies*, Vyp. 3, 26–32. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1211/1124> [in Ukrainian].

7. Van Yansui (2023). *Zvukoobraz yak katehoriia muzychnoho mystetstva* [Sound image as a category of musical art]. Proceedings of the 5th International Scientific Conference «Scientific Results», Rome, December 28-29, pp. 174–177. URL: <https://ojs.publisher.agency/index.php/SR/issue/view/63/166> [in Ukrainian].

8. Li Chen (2024). *Tradytsiinyi kytayskyi instrument huchzhen u fokusi naukovoï dumky* [The traditional Chinese instrument guzheng is the focus of scientific thought]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2 (05), 50–53 [in Ukrainian].

9. Liu Bintsian (2015). *Metodolohichni aspekty problemy istoryko-typolohichnoi synkhronii muzychnoho mystetstva Kytaiu ta Yevropy* [Methodological aspects of the problem of historical-typological synchrony of the musical art of China and Europe]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, Vyp. 27, 13–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4 [in Ukrainian].

10. Ma Vei (2004). *Kontseptsiiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva* [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]. Extended abstract of Candodate's dissertation. Odesa: Odeska natsionalna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

11. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]: navchalnyi posibnyk. Kyiv. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> [in Ukrainian].

12. Ulianova, V. (2024). *Osoblyvosti muzychnoho mystetstva Kytaiu* [Peculiarities of musical art of China]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, Vyp. 71, tom 3, Pedahohika, 273–278. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf [in Ukrainian].

13. Ustymenko-Kosorich, O. A. *Tradytsiine ta yevropeiske v konteksti rozvytku vykonavstva na dukhovykh instrumentakh (na prykladi fleytovoi kytayskoi shkoly)* [Traditional and European in the context of the development of performance on wind instruments (on the example of the Chinese flute school)]. *Slobozhanski mystetski studii*, 2004, 2, 101–104. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/issue/view/24/24> [in Ukrainian].

УДК 780.9:780.616.433-021.64

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-13>

Наталія ЦЮЛЮПА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Степан ЦЮЛЮПА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0002-1555-0836

Юлія МУДРА-ШЕНДЕРА

магістрантка кафедри естрадної музики, факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0000-2184-2475

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Цюлюпа, С., Мудра-Шендера, Ю. (2024). Практичні поради щодо виховання та розвитку технічних навичок піаністів-початківців у донотний період. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 100–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-13>

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ ЩОДО ВИХОВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ПІАНІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ У ДНОТНИЙ ПЕРІОД

Ця стаття досліджує методи, які є ефективними у формуванні та розвитку технічних навичок у піаністів-початківців. У статті оглядається саме донотний період учня, як ядро, якому важливо приділити достатньо уваги, часу, а найголовніше – контролю над успіхами учня. У статті окреслюються такі ключові аспекти навчання гри на фортепіано під час донотного періоду як особливості правильної посадки за інструментом, формування міцного ігрового апарату, розвитку координації рук, незалежності та витривалості кожного пальця (окремо один від одного), ознайомлення з основними елементами артикуляції для учня. Огляд, саме індивідуального підходу до кожного учня, спрямовано на вдосконалення педагогічного впливу на досягнення оптимальних рухів для учня з метою отримання повної свободи за інструментом.

Мета статті – оглянути та упорядкувати системну роботу педагога під час донотного періоду з піаністом-початківцем, визначити основні завдання та висвітлити їх вирішення, надати практичні поради та перелік вправ щодо формування ігрового апарату учня.

Наукова новизна полягає у детальному дослідженні донотного періоду, як найважливішого, для формування та розвитку технічних задатків піаніста-початківця. Стаття пропонує перелік вправ, які допоможуть спланувати якісну роботу педагога на початку навчання, встановлено важливі елементи роботи над основою для подальшого технічного розвитку учня.

Як висновок, це дослідження підтверджує важливість донотного періоду, окреслюються прийоми та методи успішного навчання піаніста-початківця, яке спонукатиме формування міцного ігрового апарату та закладення технічних основ для подальшого успішного розвитку технічних навичок.

Ключові слова: технічні навички, піаністи-початківці, музична освіта, педагогічні методи, розвиток виконавства, індивідуальний підхід.

Natalia TSIULIUPA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Stepan TSIULIUPA

Candidate of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments at the Faculty of Music Arts, Rivne State Humanities University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: 0000-0002-1555-0836

Yuliia MUDRA-SHENDERA

Master's student of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi Str., Rivne, Ukraine, 33000
ORCID: 0009-0000-2184-2475

To side this article: Tsyulyupa, N., Tsyulyupa, S., Mudra-Shendera, Yu. (2024). Praktychni porady shchodo vykhovannya ta rozvytku tekhnichnykh navychok pianistiv-pochatktivtsiv u donotnyy period [Practical advice on education and development of technical skills of beginner pianists in the pre-note period.] *Fine Art and Culture Studies*, 5, 100–105, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-13>

This article explores methods that are effective in building and developing technical skills in beginning pianists. The article examines the pre-school period of the student, as a core to which it is important to pay sufficient attention and, most importantly, control over the student's progress. The article outlines the following key aspects of learning to play the piano during the pre-note period: features of proper sitting on the instrument, formation of a strong playing apparatus, development of hand coordination, independence and endurance of each finger (separately from each other), familiarity with the main elements of articulation for learning. The review, specifically the individual approach to each student, is aimed at improving the pedagogical influence on achieving optimal movements for the student to obtain complete freedom behind the instrument.

The purpose of the article is to review and organize the systematic work of the teacher during the pre-note period with the beginner pianist, to develop the main tasks and highlight their solutions, to provide practical advice and a list of exercises for the formation of the student's playing apparatus.

The scientific news was revealed in a detailed study of the pre-note period, as the final time for the formation and development of the technical tasks of a beginner pianist. The article offers a list of exercises that fully plan the high-quality work of a teacher in primary education, and establishes important elements of work on the basis for the further technical development of the student.

As a conclusion, this study confirms how much time is reduced in preparing a student to play from sheet music. Outline of reception and methods of successful training of a beginner pianist, which encourage the formation of a solid playing apparatus and laying the technical foundations for further successful development of technical skills.

Key words: technical skills, beginner pianists, music education, pedagogical methods, performance development, individual approach.

Актуальність проблеми. Одним із ключових завдань для викладачів відділу «Фортепіано», так і залишається проблема успішного технічного розвитку піаніста, що також базується на формуванні витривалого ігрового апарату, щоб забезпечити уникнення професійних травмвань.

Успішна кар'єра піаніста базується на яскравій техніці, сильному ігровому апарату та музичальності. Оскільки техніка – це основа, тому існує дуже велика кількість методик щодо виховання та навчання піаніста.

Педагогічний вибір моделей розвитку має базуватися на поточному стані ігрового апарату учня та має відображати ієрархічний принцип побудови комплексного навчання. Удосконалення методів педагогічного впливу спрямоване на досягнення оптимальних рухів піаніста з вільним координуванням тіла; усвідомлення

взаємозв'язку між станом ігрового апарату та якостями фортепіанного звуку. Тому є важливим оволодіння руховими параметрами – силовими, часовими та просторовими, які відповідають смисловим цілям і досягають логічної і яскравої інтерпретації твору.

Вибір найбільш вдалого методу виховання технічних навичок для педагога, перед усім вимагає глибокого аналізу психологічних, фізіологічних та педагогічних аспектів процесу навчання.

Основною проблемою в цій сфері є необхідність включення різноманітних методик у цілісну систему навчання для дитини, яка б враховувала індивідуальні особливості кожного учня.

Проблематика розвитку технічних навичок охоплює важливість формування у піаністів-початківців здатності до самоаналізу, а саме

самостійного виявлення та коригування помилок у виконанні, що є критичним для їх подальшого професійного зростання. Визначення оптимального балансу між технічними вправами та музичною інтерпретацією, а також знаходження ефективних способів мотивації учнів для регулярних та цілеспрямованих занять, – є ключовими аспектами, що потребують детального дослідження.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. На основі багаторічного педагогічного досвіду, методисти написали багато книг та наукових робіт. З часом, у своїх працях змістили акцент з техніки виконання – на музикальність, потім – на виконання, і, нарешті, – до повної свободи інтерпретації музичного твору. Сьогодні можна виділити класичний і сучасний підходи до музичної освіти. Класична фортепіанна освіта представлена творчістю Гофмана, Штайнгаузена, Брейтгаупта, Демпе. Роботи Сузукі, Кодалі, Агаї, Бастіан і Аарон представляють більш сучасні методи. Крім цих, багато викладачів зробили внесок у нові педагогічні підходи, які зосереджені на навчанні, яке враховує психологічні особливості учнівкомфорт у поєднанні з музичним і соціальним розвитком.

Проблема саме технічного розвитку учня-піаніста була широко висвітлена в психолого-педагогічних та методичних роботах, відомих педагогів та піаністів-виконавців, такі як: Л. Баренбойм, М. Лонг, та ін.

Мета статті полягає у створенні, на основі досліджень, практичного комплексного підходу розвитку техніки для піаністів-початківців, на ранніх етапах навчання, доцільний період.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доцільний період – час, коли дитина вже знає назви нот, але ще не орієнтується в їхньому написанні на нотному стані. Саме у цей період формуються основні навички гри на фортепіано. Не можна перейти відразу до гри «з нот» (лише якщо є вікові обмеження ми можемо пройти доцільний період швидше), «...Чекати, доки учень розвине пальці шляхом читання нот, означало б втрачати багато часу на марно...», – зазначає К. Черні (Гриднева, 2012).

Технічний та музичний розвиток піаніста є тісно взаємопов'язаним, адже рухові процеси завжди йдуть піч-о-піч із психічними (вольовими) якостями. В роботі над технікою

потрібно удосконалювати в учня такі якості музичного розвитку: яскравість образної уяви, глибину внутрішніх переживань, відчуття пульсації та руху музичної тканини, слух. Тому, часто поняття «піаністичні навички» розшифровують в контексті фортепіанної техніки та виразності виконання. Так, І. Назаренко окреслює основні навички піаніста як такі, що сприяють більш глибокому розумінню змісту твору (Назаренко І., 2011).

Нерозвиненість музикальності учня часто є причиною у певних перешкодах, які постають на дорозі до кращого розвитку технічної сторони: скутість, нерівність; а кваліть, неточність попадання, незібраність, як правило пояснюється повільною реакцією учня, проблемами з концентрацією уваги, загальмованими рефлексами.

Отже, музична воля керує виконавським процесом, в той час як ігровий апарат підкоряється їй. Кожен музичний образ, характерний звук, який учень намагається передати, пов'язаний з рухами: гнучкість, розкутість ігрового апарату; взаємодія всього ігрового апарату із ведучими пальцями; економія та доцільність рухів; керування технічним процесом.

Головною із проблем, яка може виникнути на початковому етапі навчання є скутість ігрового апарату. Одне з найважливіших завдань доцільного періоду – правильно поставити ігровий апарат та працювати над розкутістю загальмом та самостійністю кожного пальця.

Організація ігрового апарату – це досить довгий, важкий (фізіологічний та психологічний) період, який вимагає багато праці та концентрації уваги на тому, що виконує дитина. Але це важкий процес для учня і потрібно його запроваджувати з перших уроків. Робота над постановкою рук має проходити непомітно для учня у формі гри. Як стверджує А. Березняк: «Потрібно зробити цікавими для дітей початкові заняття музикою, уникнути атмосфери нудьги, яка може надовго викликати у дитини стійку неприязнь до музики» (Біла, 2014). Важливим для викладача, щоб учень навчився досягати тієї сили та енергії, яка «переходить» від плеча до кінчика пальця, яким він буде грати на інструменті, для того щоб досягти повнозвучного та наповненого туше.

Ігровий апарат складається з таких ланок: плечовий пояс (лопатка, ключиця), плече,

передпліччя, зап'ястя, кисть (кісточки п'ястя та фаланги пальців).

Початкове формування ігрового апарату має розпочинатись з гімнастики, що буде давати відчуття свободи та зібраності.

Вправи на відчуття розкнутості.

Корпус: «Шалтай-Болтай» – стати прямо, розвести прямі руки у сторони, зробити вдих, на видиху опускаємось в попереку, руки мають вільно схрещуватись та розводитись без додавання будь-якої сили, лише за рахунок власної. «Розчаклування» – підняти прямі руки над головою і поступово розслабляти частини ігрового апарату (спочатку фаланги пальців, кисть, передпліччя, плече.) «Насос» – однією рукою на вдиху ведемо по стороні тулуба до грудної клітини, коли довели на видиху різко опускаємо руку, ніби кидаємо. «Циганочка» – плечовим суглобом «малювати» кола, підіймаючи та опускаючи.

Свобода кисті: Супінація-пронація – крутимо кистю ніби викручуємо та вкручуємо лампочку; «Колобок» – згинаємо пальці у кулачки і крутимо за часовою та проти часової стрілки. «Ковбаска» – виконується із допомогою викладача, який бере розслаблену руку учня у передпліччі і розкручує її, ніби «ковбаску», учень має відчуття повне розслаблення. «Кульбабка» – учень згинає руки у кулачки, дує на пальчики і вони мають «розкриватись» один за одним, ніби дує на кульбабку.

Вправи на активацію та самостійність пальців: «Іди до мене» – випрямити руку, повернути долоню догори, кожним пальцем згинати до себе, ніби когось кличемо; вправа зі «станком» – ставимо руку з ліктем на стіл, всі пальчики окремо до столу, п'ястні кісточка утворюють «купол». Всі пальці ніби приклеєні до столу, спочатку працюємо 1-шим пальцем, відриваючи його, підіймаючи та опускаючи, ніби натискаємо на клавішу інструменту, потім 2-3-4-5. складніше: 1 та 5 пальці «приклеєні» до столу, і почергово 2-3-4 підіймаються та опускаються. «Кільце» – почергово притискаємо подушечки пальців, у такій комбінації 1-5, 2-5, 3-5, 4-5; має утворитись так зване «кільце» між пальчиками.

Це лише маленька частина гімнастичних вправ, але яка допоможе та буде вести у правильному напрямку, щодо досягнення свободи ігрового апарату учня.

Ще одна передумова якісного навчання та виховання технічної витривалості учня – правильна посадка за інструментом. Потрібно пам'ятати: сидимо на половині стільця, зап'ястя на одному рівні з клавіатурою, лікті – трішки вище, сидіти по середині клавіатури, щоб могли вільно дотягнутись до високого та низького регістру, ноги мають мати опору, якщо учень не дістає до підлоги (потрібно мати підставку).

Щоб добре підготувати руки до взяття перших звуків на фортепіано можна використати таку вправу: «3 поверхи» – спочатку руки опущені (1 поверх), в розслабленому та природньому стані; пізніше підіймає в такому ж положенні та ставить собі на коліна (2 поверх). Варто бути уважним, щоб учень не змінив постановки рук. Потім опускаємо назад, щоб учень переконався, що він нічого не змінив. Потім знову в такому ж положенні підіймаємо на коліна, і якщо не втратилась форма – підіймаємо на клавіатуру, перевіряємо руки.

Наступним кроком буде знайомство з основними штрихами та роботою над координацією та точністю рухів.

Основними штрихами є NON LEGATO, LEGATO, STACCATO.

Починаємо працювати зі штриху non legato, 3м пальцем. Вправа «Метелик» – поставивши праву руку у правильне положення на клавіатуру, беремо 3-м пальцем ноту «До», додаємо «дихання» кисті і «перелітаємо» на іншу октаву, беручи знову ноту «До» (працюємо над точністю, координацією рухів та свободою) Цю вправу робимо для правої та лівої руки, пальці використовуємо у такому порядку 3-2-4-5-1.

Найважливіше – навчитись брати звук відразу, без зупинки. Рука занурюється «в дно» клавіатури подушечкою пальця, без будь-якого удару, при цьому рух йде від плеча, кисть вільна.

Для ознайомлення зі штрихом LEGATO: ставимо руку на клавіатуру, 2 та 3 пальцем беремо почергово ноти «до» та «ре», при цьому слідкуючи, щоб не було «склеювання» між пальцями. Потім перелітаємо знову через октаву та повторюємо «до» та «ре» на legato. Ознайомлення зі штрихом Staccato. Щоб уникнути будь-якого затиску в кисті починаємо гру з коstownого staccato. Виконуємо ту ж вправу «Метелик», але з іншим штрихом.

Лише тоді як учень добре навчився брати звуки, (без удару, запізнь чи неточності)

ми переходимо до основних елементів фортепіанної техніки: гами, арпеджіо та акорди.

Отже, створення умов за яких учень буде засвоювати основи вільної гри та напрацює витривалий ігровий апарат – дає основу для напрацювання високої технічної спроможності піаніста-початківця.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дослідження основ виховання та розвитку технічних навичок піаністів-початківців дає змогу зрозуміти, що у допотопний період – це важливий етап у розвитку майбутнього піаніста, який закладає фундамент для подальшого навчання. Цей період характеризується сенситивністю до музичних і рухових стимулів, тому його важливо правильно використовувати. Формування витривалого ігрового апарату – передумова вільної гри, яке базується на таких аспектах: ознайомлення з ігровим апаратом; правильна посадка за інструментом; організація ігрового апарату; вивчення основних штрихів. Використання різноманітних методів та прийомів (ігрових, імітаційних, творчих) робить процес навчання цікавим та захоплюючим для дітей, сприяє їхній мотива-

ції та активізації пізнавальної діяльності. Важлива роль належить педагогу, який має володіти знаннями та методиками роботи з дітьми дошкільного віку, вміти створити сприятливу атмосферу на уроках, підтримувати інтерес до музики та фортепіано. Ефективність роботи значною мірою залежить від співпраці педагога з батьками, які повинні забезпечити регулярні домашні заняття та підтримувати інтерес дитини до музики.

Результати дослідження свідчать про те, що комплексний підхід до виховання та розвитку технічних навичок піаністів-початківців формує стійкий інтерес до музики, розвиток музичного слуху, почуття ритму, координації рухів рук, дрібної моторики та правильних навичок звуковидобування, що закладає міцний фундамент для подальшого навчання гри на фортепіано.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці нових методик та прийомів роботи з дітьми дошкільного віку, вивченні впливу різних факторів на розвиток технічних навичок піаністів-початківців, а також у дослідженні психологічних аспектів допотопного навчання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко Л. А. Методи розвитку фортепіанної техніки. Бузоні Ф. в інструментально-виконавській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016. Київ, 2016. С. 496–501.
2. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини. Київ: Музична Україна, 1978. 253 с.
3. Гріднєва Н. Хочу грати на роялі. Київ: Муз. Україна, 2012. 200 с.
4. Завалко К. В. Інноваційне музичне навчання та розвиток музичних здібностей учня: навч.-метод. посіб. Київ: ЦНЛ, 2020. 220 с.
5. Завалко К. В. Музична педагогіка: інноваційно-психологічний аспект: навч.-метод. посіб. Київ: ЦУЛ, 2020. 181 с.
6. Гріднєва Н. Хочу грати на роялі. Київ: Муз. Україна, 2012. 200 с.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. / за ред. Н. Кашкадамової. Львів, 1994. 40 с.
8. Шульгіна В.Д. Початкове музикування на фортепіано. Київ.: НАКККіМ, 2010.
9. Шульгіна В.Д., Маркевич Н.О. Юним піаністам: 1 клас. Київ.: Муз. Україна, 1987.
10. Назаренко І. М. Шляхи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя-музиканта. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: Педагогіка.* 2011. № 6. С. 132–138.
11. Біла І. М. Психологія дитячої творчості. Київ: Фенікс, 2014. 137 с.
12. Oleksiuk O. Modernization and Development of Arts Education: Spiritual and Worldview Alternative. Teacher Education in the 21st Century: Monography (collective). Intech Open, London, SE1 9SG, UNITED KINGDOM. 2019. P. 97–111.

REFERENCES:

1. Bondarenko L. A. Metody rozvytku fortepiannoyi tekhniky. [Methods of piano technique development.] F. Buzoni v instrumental'no-vykonavs'kiy pidhotovtsi maybutn'oho vchytelya muzychnoho mystetstva. Profesiyna mystets'ka osvita i khudozhnya kul'tura: vyklyky KHKHI stolittya [the instrumental and performing training of the future teacher musical art. Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century]: mater. II Mizhnarod. nauk.-prakt. konf., 14–15 kvit. 2016 r. Kyiv, 2016. S. 496–501.
2. Vetluchina N. O. Muzychnyy rozvytok dytyny. [Musical development of a child.] Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1978. 253 s.
3. Hrydnyeva N. Khochu hraty na rojali. [I want to play the piano] Kyiv: Muz. Ukrayina, 2012. 200 s.
4. Zavalko K. V. Innovatsiynе muzychnе navchannya ta rozvytok muzychnykh zdibnostey uchnya [Innovative musical education and musical development student's abilities]: navch.-metod. posib. Kyiv: TSNL, 2020. 220 s.
5. Zavalko K. V. Muzychna pedahohika: innovatsiyno-psykholohichnyy aspekt [Musical pedagogy: innovative and psychological aspect]: navch.- metod. posib. Kyiv: TSUL, 2020. 181 s.
6. Hrydnyeva N. Khochu hraty na rojali. Kyiv: Muz. Ukrayina, 2012. 200 s.
7. Savyts'kyi R. Osnovni zasady fortepiannoyi pedahohiky. [Basic principles of piano pedagogy.] Pustomyty, L'viv's'k. obl., 1995.
8. Shul'hina V.D. Pochatkove muzykuvannya na fortepiano. [Elementary music making on the piano.] K.: NAK-KKiM, 2010.
9. Shul'hina V.D., Markevych N.O. Yunym pianistam: 1 klas. [For young pianists: 1st class.] K.: Muz. Ukrayina, 1987.
10. Nazarenko I. M. Shlyakhy formuvannya vykonavs'koyi maysternosti maybutn'oho vchytelya-muzykanta. [The ways of forming performance skills of the future teacher0musician.] *Naukovyy visnyk Melitopol's'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Bohdana Khmel'nyts'koho*. Seriya: Pedahohika. 2011. № 6. S. 132–138.
11. Bila I. M. Psykholohiya dytyachoyi tvorchosti. Kyiv: Feniks, 2014. 137 s
12. Oleksiuk O. Modernization and Development of Arts Education: Spiritual and Worldview Alternative. Teacher Education in the 21st Century: Monography (collective). Intech Open, London, SE1 9SG, UNITED KINGDOM. 2019. P. 97–111.

УДК 159.0+78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-14>

Василь ЧЕПЕЛЮК

народний артист України, професор музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-3518-0884

Олександр МАРАЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-0860-3028

Бібліографічний опис статті: Чепелюк, В., Марач, О. (2024). Керівник та аматорський музичний колектив: психологічні основи творчої взаємодії (у проєкції на діяльність Анатолія Пашкевича). *Fine Art and Culture Studies*, 5, 106–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-14>

**КЕРІВНИК ТА АМАТОРСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ КОЛЕКТИВ:
ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ АНАТОЛІЯ ПАШКЕВИЧА)**

Одним із прикладів самовідданого служіння українській культурі у підрадянську добу другої половини ХХ століття є життєтворчість Анатолія Пашкевича – керівника Черкаського (1963–1978), Волинського (1978–1989) та Чернігівського (1989–2005) народних хорів, які заявили про себе як успішні концертні одиниці та, водночас, носії національної традиції. Відтак, діяльність мистця з точки зору психологічних основ творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу є актуальною і важливою темою сучасного мистецтвознавства, оскільки її вивчення дасть можливість молодим керівникам почерпнути описаний досвід та продовжити справу збереження народного співу.

Мета статті – обґрунтувати психологічні основи творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу на прикладі діяльності Анатолія Пашкевича.

Наукова новизна. У статті обґрунтовано психологічні основи творчої взаємодії Анатолія Пашкевича як керівника аматорського музичного колективу на прикладі керівництва Волинським народним хором.

Висновок. Аналіз психологічних основ творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу на прикладі діяльності Анатолія Пашкевича показав дієві результати використання різних типів вказаної взаємодії у залежності від психологічної ситуації, у даному випадку, – «вождя» і «партнера», що поєднується з активним залученням усіх членів групи у процес спів-творчості. Головною особистістю у цій взаємодії є керівник, який має пріоритет у побудову стосунків, і його харизма та співпереживання з учасниками хору є запорукою успіху як для організації роботи колективу, так і для художніх інтерпретацій. Мистець мав бездоганне відчуття ситуації, етики стосунків, умів поставити творчий процес таким чином, що кожен виконавець сприймав його вольову ініціативу як свою власну, розумів і хотів спів-творити у колективі, який створював власними зусиллями із народних талантів Волинського краю.

Як приклад діонісійського типу творця, керівник Волинського народного хору володів широкою палітрою і високою динамікою почуттів, що проявлялося не тільки безпосередньо у процесі творення художнього цілого, а й в організаційному сенсі – у співпраці з артистами, зацікавленні і залученні талановитих людей до колективу, активному менторству тощо. Усе це дало позитивний результат при створенні і подальшій життєвій долі хору.

Анатолій Пашкевич – пасіонарна особистість організатора, композитора, керівника, котрий своїм прикладом служіння національній культурі «запалював» оточуючих, чим показав приклад для наступництва, – вивчення цих процесів бачимо перспективною темою української музичної психології та краєзнавства.

Ключові слова: Анатолій Пашкевич, Волинський народний хор, українська національна культурна традиція, психологічна взаємодія, керівництво аматорським музичним колективом.

Vasyl CHEPELIUK

National Artist of Ukraine, Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-3518-0884

Oleksandr MARACH

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-0860-3028

To cite this article: Chepeliuk, V., Marach, O. (2024). Kerivnyk ta amatorskyi muzychnyi kolektyv: psykholohichni osnovy tvorchoi vzaiemodii (u proiektivni na diialnist Anatoliiia Pashkevycha) [A leader and an amateur musical group: psychological foundations of creative interaction (in the projection on the activity by Anatolii Pashkevych)]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 106–112, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-14>

**A LEADER AND AN AMATEUR MUSICAL GROUP:
PSYCHOLOGICAL FOUNDATIONS OF CREATIVE INTERACTION
(IN THE PROJECTION ON THE ACTIVITY BY ANATOLII PASHKEVYCH)**

One of the examples of selfless service to Ukrainian culture in the post-Soviet era of the second half of the twentieth century is the life work of Anatolii Pashkevych, the director of the Cherkasy (1963–1978), Volyn (1978–1989) and Chernihiv (1989–2005) folk choirs, which declared themselves as successful concert units and, at the same time, carriers of the national tradition. Therefore, the artist's activity in terms of the psychological foundations of creative interaction between a director and an amateur musical group is a relevant and important topic of contemporary art history, since its study will enable young directors to draw on the experience described and continue the preservation of folk singing.

The purpose of the article is to substantiate the psychological foundations of creative interaction between a director and an amateur musical group on the example of Anatolii Pashkevych's activity.

Scientific novelty. *The article substantiates the psychological foundations of creative interaction of Anatolii Pashkevych as a leader of an amateur musical group on the example of the Volyn Folk Choir.*

Conclusion. *The analysis of the psychological foundations of creative interaction between a leader and an amateur musical group on the example of Anatolii Pashkevych's activity has shown effective results of using different types of this interaction depending on the psychological situation, in this case, 'leader' and 'partner', which is combined with the active involvement of all group members in the process of co-creation. The main personality in this interaction is the leader, who has a priority in building relationships, and his charisma and empathy with the choir members are the key to success both for the organisation of the choir's work and for artistic interpretations. The artist had an impeccable sense of the situation, the ethics of relationships, and was able to organise the creative process in such a way that each performer perceived his volitional initiative as his own, understood and wanted to co-create in the collective that he created with his own efforts from the folk talents of the Volyn region.*

As an example of a Dionysian type of creator, the director of the Volyn Folk Choir had a wide palette and high dynamics of feelings, which was manifested not only in the process of creating an artistic whole, but also in the organisational sense – in cooperation with artists, interest and involvement of talented people in the team, active mentoring, etc. All of this had a positive impact on the creation and further life of the choir.

Anatolii Pashkevych was a passionate personality of an organiser, composer, and leader who, by his example of serving the national culture, 'lit up' others, setting an example for succession – the study of these processes is a promising topic in Ukrainian musical psychology and local history.

Key words: *Anatolii Pashkevych, Volyn Folk Choir, Ukrainian national cultural tradition, psychological interaction, director, collective.*

Актуальність проблеми. Аматорське колективне музикування, насамперед хорове, є однією з основних форм традиційної української культури, яка охороняла і продовжувала життя етнічних первнів у складних умовах російсько-імперських та радянських заборон. За словами Ольги Бенч, «українська співоча культура на всіх етапах свого розвитку зберігає первинну духовно-генетичну сутність, яка виявляється через звуковий ідеал етнічної співочої традиції» (2002: 11), яка реалізується у різноманітних формах виконавського фоль-

клоризму. Оскільки традиційний спів фольклорних ансамблів, як первинна форма, у наш час є надзвичайно рідким явищем, то важливу роль протягом останнього століття відіграють інші форми, які дослідниця бачить як «усереднену модель фольклоризму» пов'язані зі стилізацією народнопісенного музикування хоровими колективами та імітацією народної традиції у різних сферах культури (Бенч-Шокало, 2002: 11).

Історія свідчить, що у складних умовах національно-визвольних змагань зламу

1920-х років чисельний ряд керівників колективів проявили себе як «поети-вожді» (за висловом Євгена Маланюка (1926)), здійснивши, з точки зору психології, Вчинок. Цю проблему аналізує Вікторія Кашаюк (2022), яка розглядає діяльність представників полисенкової школи – мистців «розстріляного відродження» Миколи Леонтовича, Олександра Кошиця, Кирила Стеценка, якова Яциневича – крізь призму феномену вчинку у психології творчості Володимира Роменця (2004). На нашу думку, ця тенденція зберіглася і в подальші роки більшовицько-радянської окупації, коли видатні особистості, долучившись до збереження української хорової традиції, продовжували творити колективний національний Вчинок.

Одним із прикладів самовідданого служіння українській культурі у підрадянську добу другої половини ХХ століття є життєтворчість Анатолія Пашкевича – керівника Черкаського (1963–1978), Волинського (1978–1989) та Чернігівського (1989–2005) народних хорів, які заявили про себе як успішні концертні одиниці та, водночас, носії національного первня, згаданого вище звукового ідеалу етнічної співочої традиції. Відтак, діяльність мистця з точки зору психологічних основ творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу є актуальною і важливою темою сучасного мистецтвознавства, оскільки її вивчення дасть можливість молодим керівникам почерпнути описаний досвід та продовжити справу збереження народного співу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика даної статті має «виходи» на ряд питань, що досліджувалися у контексті соціальної психології (Лідія Орбан-Лембрик (2003) та ін.), психології творчості (Володимир Роменець (2004) та ін.), теорії персоналізму (Borden Parker Bowne (1908), Emmanuel Mounier (1936)) та ін. На концепцію статті вплинули окремі ідеї із музикознавчої сфери – психологічних типів диригентів Володимира Рожка (1997), психології виконавства Ольги Катрич (1999), осмислення континуальності народного співу Ольги Бенч (2002), трактування діяльності українських композиторів-хоровиків як Вчинку – Вікторії Кашаюк (2022) та ін. Окремі позиції із вказаних вище досліджень сформулювали бачення психологічних основ творчої взаємодії керівника та аматор-

ського музичного колективу у представленому дослідженні.

Творчій постаті Анатолія Пашкевича присвячені публікації таких сучасників і наступників мистця, як Петро Андрійчук (2005), Владислав Кирей (2013), Володимир Костенко (2016), Йосип Струцюк (1998) та ін. При цьому головним джерелом інформації про мистця стали особисті спогади автора – свого часу соліста Волинського народного хору.

Мета статті – обґрунтувати психологічні основи творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу на прикладі діяльності Анатолія Пашкевича.

Виклад основного матеріалу. Аматорський музичний колектив є різновидом соціальної групи, що підпорядковується загальним законам психології групи, стосунків її членів, вертикально та горизонтально спрямованих процесів, що відбуваються у колективі. Аналізуючи природу групи крізь призму соціальної психології, Л. Орбан-Лембрик приходить до висновку, що специфіка функціонування групи залежить від основних характеристик її діяльності – цінностей, способів роботи, спрямованості, взаємовідносин учасників та багато ін. У результаті, стверджує автор, постають два головних питання: перше пов'язане із реалізацією основної цілі групи, друге – із підтримкою внутрішньої групової цілісності (Орбан-Лембрик, 2003).

Аналізуючи проблему соціальної психології групи на прикладі аматорського музичного колективу, приходимо до висновку, що це колектив, утворений для спеціальної художньої діяльності і досягнення спеціальної поставленої мети. При цьому у континуумі такого колективу розвиваються і перетинаються такі лінії:

- лінія генеральної діяльності колективу, визначена його статутом, обов'язками членів тощо;
- побіжні лінії діяльності колективу, які виникають у процесі досягнення генеральної мети;
- лінії особистої діяльності членів аматорського музичного колективу, які виникають у зв'язку з особистою індивідуальною взаємодією його членів між собою.

Формування позитивної і дієвої атмосфери у вказаному континуумі здійснюється за умови високого рівня мотивації усіх або, принаймні,

більшості членів колективу, яка твориться, великою мірою, авторитетом керівника художнього колективу та його вмінням працювати з учасниками цієї творчої спільноти. Тобто, за умови високого рівня поваги до керівника, а водночас – його чуйності до інтересів усіх членів спільноти, – аматорський музичний колектив може досягнути вагомого рівня художнього розвитку і виконавської майстерності.

Таким чином, у процесі діяльності аматорського музичного колективу одну із найважливіших ролей для створення його успіху відіграє особистість керівника. Аналізуючи вказане питання у контексті представленої статті, звернулися до результатів опрацювання цієї проблеми у вибраних працях українських музикознавців.

Володимир Рожок, вивчаючи феномен диригента Стефана Турчака, запропонував типологію керівника (диригента) за відношенням до колективу, в якій наводить такі варіанти: «партнер», «батько», «ментор», «вождь» (1997, 20). Як бачимо із титульних визначень, ці типи відображають ставлення керівника до колективу у різноманітних варіантах стосунків – від «горизонтальних», що характеризуються паритетністю, як «партнер», до «вертикальних», в яких виявляється авторитарність керівника, – як «вождь».

Ольга Катрич пропонує типологію виконавського формотворення на основі аполонічного, діонісійського та орфічного типів творчих особистостей диригентів (1999). Припускаємо, що вказану типологію можемо застосувати і для аналізу внутрішньої ситуації у музичному колективі як психосоціальному явищі. При цьому організаційний стиль керівника аполонічного типу вирізнятиметься виваженістю у стосунках з членами колективу, керівника діонісійського типу – емоційністю, орфічного – бінарністю проявів названих психотипів.

Аналіз ролі керівника у процесі взаємодії з колективом також варто розглядати з позицій теорії персоналізму – Бордена Паркера Боуна (Bowne, 1908), Емануеля Муньє (Mounier, 1936) та інших, які трактують особистість як феномен, що прагне самовдосконалення та постійно еволюціонує відносно самого себе. Для «persona» притаманна пасіонарність, що виявляється у співдії з оточуючими, у нашому випадку – з творчим колективом, яка повинна

спиратися на повагу до особистостей виконавців. Так, наприклад, один із найбільш потужних пасіонаріїв західноєвропейської музичної культури Ріхард Вагнер, за словами Фелікса Вайнгартнера, силою своєї волі оволодівав волею оркестрантів, що давало блискучий художній результат, насолоду від спільної творчості (Weingartner, 1906), проте, позбавляло виконавців ініціативності і можливості втілити власні інтерпретації. Натомість Густав Малер вважав ідеальною моделлю співдії керівника і колективу ту, в якій його учасники є свідомими співтворцями, а не механічними виконавцями волі диригента (Gustav Mahler, 1969).

В українській культурі такими пасіонаріями стали Микола Лисенко, Олександр Кошиць, Григорій Верьовка, Нестор Городовенко, Анатолій Авдієвський, Павло Муравський та сучасники і послідовники, але сутність їхньої пасіонарності проявлялася в іншому – не у підпорядкуванні своїй волі учасників колективу, а в свідомому веденні за собою у справі збереження національної культури як справі свого життя.

Серед таких мистців, що творили високохудожні осередки національної аматорської культури у другій половині ХХ століття, можна віднести й Анатолія Пашкевича – знаного керівника Черкаського, Волинського та Чернігівського народних хорів і композитора-пісняра, автора низки пісень, що увійшли до репертуарів провідних колективів та солістів України й діаспори – «Мамина вишня» на слова Дмитра Луценка, «Виростеш ти, сину...» на вірш Василя Симоненка та ряд ін.

Розглянемо психологічні засади творчої взаємодії керівника і колективу на прикладі діяльності Волинського народного хору, яким Анатолій Пашкевич керував протягом 1978–1989 років, від часу заснування ним, разом із диригентом-хормейстером Миколою Дациком, сучасного колективу (через роки після закриття повоєнного Волинського народного хору під орудою Олександра Самохваленка). При цьому спиратимемося на особисті спогади автора даної статті – соліста хору під орудою маестро, а також інших артистів колективу вказаних років.

Не маючи академічної музичної освіти, Анатолій Пашкевич самореалізувався як мистець, увібравши кращі здобутки аматорського музи-

кування у студії при Українському державному народному хорі під керівництвом Григорія Верьовки, наслідуючи традиції Миколи Куца, переймаючи кращі здобутки Анатолія Авдієвського та Івана Сльоти. Анатолій Пашкевич став ентузіастом народно-хорової справи, створюючи колектив із народних самородків, вишукуючи таланти у Волинському краї, створюючи спеціально для колективу авторські пісні та художні композиції на поліському матеріалі. У результаті, візитівками Волинського народного хору стали створені Анатолієм Пашкевичем «Пісня про Волинь» на слова Дмитра Луценка, обробки народних пісень «Ой у полі нивка», «На вулиці музиченька грає», «Ой коли ж ми поберемось» та ін.

Аналізуючи взаємодію керівника-Пашкевича і хору крізь призму типології, запропонованої Володимиром Рожком (1997), можемо ствердити, що мистець поєднував у своїй поведінці риси і «вождя», і «батька», й елементи «ментора». На нашу думку, авторитарність, яка проявлялася у спілкуванні з колективом, була «вимогою часу» радянської ідеологічної системи, але, водночас, Анатолій Максимович був надзвичайно м'яким і гнучким, як для «вождя». При цьому батьківські та наставницькі прояви у спілкуванні «йшли» із самої душі керівника. У цілому, можемо стверджувати, що Анатолій Пашкевич використовував різні моделі поведінки, які, у сукупності, були спрямовані на досягнення головного результату – художнього феномену аматорського музикування.

Споглядаючи основні риси особистості маестро крізь призму концепції Ольги Катрич (1999), схилиємося до думки про реалізацію діонісійського архетипу виконавського стилетворення, що виражався в активній емоційній співдії з хористами під час виконання, – Анатолій Пашкевич міг радіти і плакати, завжди співчував і співпереживав, у чому також вбачаємо відгук традиції українського театру, – при цьому на очах часто бриніли сльози, маестро буквально керував хором за допомогою дуже емоційної міміки, що компенсувало відсутність техніки академічної диригентської школи.

У результаті такого впливу керівника на учасників колективу художні виконання Волинського народного хору вирізнялися виразністю, яскравістю, тонкою градацією почуттів та проникливістю у душі слухачів, що особливо було відчутно у творах авторства Анатолія Пашкевича, – наприклад, «Мамина вишня» на вірш Дмитра Луценка, «Виростеш ти, сину...» на вірш Василя Симоненка та ін.

Висновки. Аналіз психологічних основ творчої взаємодії керівника та аматорського музичного колективу на прикладі діяльності Анатолія Пашкевича показав дієві результати використання різних типів вказаної взаємодії у залежності від психологічної ситуації, у даному випадку, – «вождя» і «партнера», що поєднується з активним залученням усіх членів групи у процес спів-творчості. Головною особистістю у цій взаємодії є керівник, який має пріоритет у вибудовуванні стосунків, і його харизма та співпереживання з учасниками хору є запорукою успіху як для організації роботи колективу, так і для художніх інтерпретацій. Мистець мав бездоганне відчуття ситуації, етики стосунків, умів поставити творчий процес таким чином, що кожен виконавець сприймав його вольову ініціативу як свою власну, розумів і хотів спів-творити у колективі, який створював власними зусиллями із народних талантів Волинського краю.

Як приклад діонісійського типу творця, керівник Волинського народного хору володів широкою палітрою і високою динамікою почуттів, що проявлялося не тільки безпосередньо у процесі творення художнього цілого, а й в організаційному сенсі – у співпраці з артистами, зацікавленні і залученні талановитих людей до колективу, активному менторству тощо. Усе це дало позитивний результат при створенні і подальшій життєвій долі хору.

Анатолій Пашкевич – пасіонарна особистість організатора, композитора, керівника, котрий своїм прикладом служіння національній культурі «запальовав» оточуючих, чим показав приклад для наступництва, – вивчення цих процесів бачимо перспективною темою української музичної психології та краєзнавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрійчук П. Анатолій Пашкевич як явище в українській пісенній творчості. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 4. С. 63–66.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Редакція журналу «Український Світ», 2002. 440 с.
3. Волинський народний хор. *Волинська обласна філармонія : офіційний сайт*. URL : <https://www.volynconcert.net/index.php/tvorchij-sklad/307-volinskij-narodnij-khor> (05.10.2024).
4. Катрич О. Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стильових явищ). *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 124–129.
5. Кашаюк В., Мойсіюк В. Теорія Вчинку В. Роменця та українська хорова школа: психологія, політика, виховне значення. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»* (November 7–8, 2022). Primedia E-launch LLC, USA, Washington. 2022. С. 67–70. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (15.09.2024).
6. Кирей В. Пісня «Степом, степом» народилася за одну ніч. *Урядовий кур'єр*. 2013. № 28. 12 лютого. С. 11.
7. Костенко В. Анатолій Пашкевич. Київ : Фенікс, 2016. 336 с.
8. Маланюк Є. Послання. *Літературнонауковий вістник*. 1926. Річник 25, т. 91, кн.12. С. 289–302. URL : <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=8386> (05.10.2024).
9. Орбан-Лембрик Л. Соціальна психологія. Київ : Академвидав, 2003. 448 с.
10. Рожок В. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ століття : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1997. 47 с.
11. Роменець В. Психологія творчості. Київ : Либідь, 2004. 288 с.
12. Струцюк Й. «Вище голову, Маестро!» (До 60-річчя композитора). *Віче*. 1998. 5 лютого.
13. Bowne B. P. Personalism. Houghton : Mifflin & Co, 1908. 354 s. URL : <https://archive.org/details/personalism00bownuoft> (03.10.2024).
14. Gustav Mahler: Memories and Letters / Ed. Donald Mitchell. New York : The Viking Press, 1969. 369 pp.
15. Mounier E. Manifeste au service du personnalisme. Paris : Fernand Aubier, Editions Montaigne, 1936. 242 pp.
16. Weingartner F. On conducting / Tr. by E. Newman. London : Breitkopf & Härtel, 1906. 63 p. URL : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7576870/mod_resource/content/1/Felix%20Weingartner%20-%20On%20Conducting.pdf (25.09.2024).

REFERENCES:

1. Andriichuk P. (2005). Anatolii Pashkevych yak yavyshche v ukrainkii pisennii tvorchosti [Anatolii Pashkevych as a phenomenon in Ukrainian songwriting]. *Narodna tvorchist ta etnografia*. # 4 [in Ukrainian].
2. Bench-Shokalo O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii [Ukrainian choral singing. Updating the customary tradition]*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Volynskiy narodnyi khor [Volyn Folk Choir]. *Volynska oblasna filarmoniiia : ofitsiinyi sait*. URL : <https://www.volynconcert.net/index.php/tvorchij-sklad/307-volinskij-narodnij-khor> (05.10.2024) [in Ukrainian].
4. Katrych O. (1999). Poniattia muzychno-vykonavskoho arkhetypu (do pytannia klasyfikatsii muzychno-vykonavskykh stylovykh yavyshch) [The concept of musical and performing archetype (on the issue of classification of musical and performing style phenomena)]. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv, Vyp. 2 [in Ukrainian].
5. Kashaiuk V., Moisiuk V. (2022). Teoriia Vchynku V. Romentsia ta ukrainska khorova shkola: psykholohiia, polityka, vykhovne znachennia [V. Romanets's Theory of the Act and the Ukrainian Choral School: Psychology, Politics, and Educational Significance]. *The 40th International scientific and practical conference «Priority Areas of Science Innovations During Martial Law»* (November 7–8, 2022). Primedia E-launch LLC, USA, Washington. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21459> (15.09.2024) [in Ukrainian].
6. Kyrei V. (2013). Pisnia «Stepom, stepom» narodylasia za odnu nich [The song 'Steppe, Steppe' was born overnight]. *Uriadovyi kur'yer*. # 28. 12 liutoho [in Ukrainian].
7. Kostenko V. (2016). *Anatolii Pashkevych [Anatolii Pashkevych]*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Malaniuk Ye. (1926). Poslaniie [The message]. *Literaturnonaukovyi vistnyk*. Richnyk 25, t. 91, kn.12. URL : <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=8386> (05.10.2024) [in Ukrainian].
9. Orban-Lembryk L. (2003). *Sotsialna psykholohiia [Social psychology]*. Kyiv [in Ukrainian].

10. Rozhok V. (1997). *Tvorchist Stefana Turchaka v konteksti muzychno-teatralnoi kultury Ukrainy 60–80-kh rr. 20 stolittia [Creativity of Stefan Turchak in the Context of the Musical and Theatre Culture of Ukraine in the 60s-80s of the Twentieth Century]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
11. Romenets V. (2004). *Psykhohiia tvorchosti [Психологія творчості]*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Strutsiuk Y. (1998). «Vyshche holovu, Maestro!» (Do 60-richchia kompozytora) [‘Chin up, Maestro!’ (On the occasion of the composer’s 60th birthday)]. *Viche. 5 liutoho* [in Ukrainian].
13. Bowne B. P. (1908). *Personalism*. Houghton. URL : <https://archive.org/details/personalism00bownuoft> (03.10.2024) [in English].
14. *Gustav Mahler: Memories and Letters* (1969) / Ed. Donald Mitchell. New York [in English].
15. Mounier E. (1936). *Manifeste au service du personnalisme*. Paris [in French].
16. Weingartner F. (1906). *On conducting* / Tr. by E. Newman. London. URL : https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7576870/mod_resource/content/1/Felix%20Weingartner%20-%20On%20Conducting.pdf (25.09.2024) [in English].

UDC 780.64.03

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-15>

Zhang Ye

Postgraduate student at the Department of Musicology and Culturology, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, 87 Romenska Str., Sumy, Ukraine, 40002

ORCID: 0009-0001-7997-9543

To cite this article: Zhang, Ye. (2024). Osoblyvosti rozvytku vykonavskoi tekhniki u valtornovomu mystetstvi [Peculiarities of performing technique development in French horn art]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 113–119, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-15>

PECULIARITIES OF PERFORMING TECHNIQUE DEVELOPMENT IN FRENCH HORN ART

The article actualizes the problem of performing technique development in French horn art, taking into account its essential functional and organizational-structural properties.

The purpose of the article is to consider the evolution of performing technique in French horn art and describe the horn as a brass wind instrument in its cultural and historical retrospect, which will enable characterizing the expressive aspects and sonorous performing features of the studied instrument.

The following methods are used in the work: analytical – to analyze approaches that have been formed in the art history literature in the direction of studying the phenomenon of French horn performance; historical – to understand the historical milestones of formation and development of performing technique in French horn art.

Scientific novelty. For the first time, on the basis of learning the peculiarities of formation of a group of brass instruments, the specifics of French horn performance is summarized through the prism of performing technique development (in particular, the main features of French horn technique are determined).

In the process of research, the following results were obtained, and the following conclusions were formulated. The concept of “performing technique” is considered in the context of modern musical-instrumental performance, which dates to the birth and early stages of the instrumental art formation. A retrospective analysis of performing technique is presented, which enables its understanding as a movement-motor organization of playing action with gradual recognition of artistic imagery in it as the main characteristic of the French horn playing skills formation. Emphasis is placed on the process of formation of structural and organological parameters of the instrument under study. The historical-organological, culturological and artistic aspects of the process of performing technique development in French horn art are emphasized.

Key words: French horn, musical-instrumental performance, wind instruments, performing technique, means of expression.

Чжан Є

аспірант кафедри музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002

ORCID: 0009-0008-8413-5549

Бібліографічний опис статті: Чжан, Є. (2024). Особливості розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 113–119, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-15>

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ У ВАЛТОРНОВОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті актуалізовано проблему розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві з урахуванням її сутнісних функціональних і організаційно-структурних властивостей.

Метою статті є розгляд еволюції виконавської техніки у валторновому мистецтві та висвітлення валторни як мідного духового інструменту в його культурно-історичній ретроспективі, що уможливить характеристику виражальних аспектів та звукообразних виконавських особливостей досліджуваного інструменту.

У роботі застосовано такі методи: аналітичний – для аналізу підходів, що сформувалися у мистецтвознавчій літературі напряму дослідження феномену валторнового виконавства; історичний – для розуміння історич-

них віх становлення та розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві.

Наукова новизна. Вперше на основі застосування особливостей становлення групи мідних духових інструментів узагальнено специфіку валторнового виконавства крізь призму розвитку виконавської техніки (зокрема, визначено основні риси валторнної техніки).

У процесі дослідження отримано такі **результати** і сформульовано такі **висновки**. Розглянуто поняття «виконавська техніка» в контексті сучасного музично-інструментального виконавства, що сягає ще часів зародження і ранніх етапів становлення мистецтва інструменталізму. Подано ретроспективний аналіз виконавської техніки, що уможливило її розуміння як рухово-моторної організації ігрової дії з поступовим визнанням в ній художньої образності як основної характеристики формування навичок гри на валторні. Наголошено на процесі становлення конструктивно-органологічних параметрів досліджуваного інструменту. Підкреслено історико-органологічні, культурологічні та мистецькі аспекти процесу розвитку виконавської техніки у валторновому мистецтві.

Ключові слова: валторна, музично-інструментальне виконавство, духові інструменти, виконавська техніка, виразальні засоби.

Introduction. The study of the problem of French horn performance involves consideration of the complex of artistic expressive means of the instrument, its timbre, structural and organological features, as well as their evolution during development of the French horn as a brass wind instrument. The French horn, as one of the most vivid wind instruments of the symphony orchestra, plays an important role among the elite instruments of academic sound due to its sonorous properties and is capable of reproducing human emotions, feelings, and thoughts. A wide palette of sound-expressive characteristics, a significant range and unique timbre possibilities have enabled famous figures of musical art to use these properties of the instrument to create vivid examples of performing art.

Analysis of recent research and publications. The processing of primary sources proves that in his scientific research P. Krul theoretically substantiates the problem of the genesis of brass instruments in the national musical culture of Ukraine (Krul, 2000). In the same aspect, in the works of V. Bohdanov, the ways of brass musical art development in Ukraine are determined (Bohdanov, 2000). Attention is drawn to the study of V. Posvaliuk, which examines trumpet performance in Ukraine for the first time, analyzes the performance characteristics of famous musicians and creative succession of generations of the Kyiv school of trumpet performance (Posvaliuk, 2006). Formation of foreign wind instruments schools, namely trumpet performance schools, and their impact on Ukrainian art development, is considered in the works of H. Martseniuk (Martseniuk, 2011). Of special importance for our research are the scientific works of Ye. Churikov, in which the theoretical and practical foundations of performing technique

in French horn art are developed.

The purpose of the study is to consider the evolution of performing technique in French horn art and describe the horn as a brass wind instrument in its cultural and historical retrospect, which will enable characterizing the expressive aspects and sonorous performing features of the studied instrument.

Presentation of the main research material. The study of scientific sources proves that the predecessors of the modern French horn appeared in ancient times, at the stage of formation of human civilization. It is worth noting that the first wind instruments were various objects from the surrounding environment and everyday life, capable of reproducing sounds through the passage of air. Among such objects were pipe-shaped objects, such as: animal horns, sea shells, etc. (Churikov, 2021).

The name “French horn”, which has long been used in the musical lexicon of East Slavic countries, comes from the German term Waldhorn, which is translated as “forest horn”. This term indicates its initial use as a hunting tool. This name has also been preserved in the music of some European countries, in particular in the Czech Republic, where the French horn is still called a “forest horn” (Explanatory Dictionary).

The main function of most early musical instruments was to transmit signals through sounds. The evolution of these tools began with their manufacture from various materials, such as animal bones, clay, wood, and later from metals, including copper, bronze, and silver. The first horn-like wind instruments were mostly straight in shape, and curved, rounded versions began to appear already in the 12th century.

Researcher Ye. Churikov, analyzing musical instruments of the Ancient World on the basis of biblical sources, singles out a group of horn-

like instruments, which, in our opinion, is a logical stage in the development of the modern French horn. The scientists' conclusions regarding biblical instruments make it possible to note that among the various instruments described in the Holy Scriptures, there are those that, in terms of their construction and method of sound production, largely resemble the modern French horn (Churikov, 2021).

Highlighting the history of horn's origin and its etymology, the researchers single out the ancient *buccina* as one of the first and probable ancestors of this instrument, which was known already in the 1st century AD, i.e., in the times of Ancient Rome. After all, it was the *buccina* – a long and curved pipe – that gradually began to be rolled up in a spiral, thereby achieving the shape of a closed circle. This is the shape of a modern tool. The name “horn” was first given to just such a *buccina*, despite the well-known and fairly established opinion that the prototype of the French horn is officially considered to be an ordinary animal horn adapted for musical performance.

Researcher V. Hromchenko claims that the competitive factor had a significant impact on the development of not only the artistic aspects of performance, but also the technique of playing, in particular, the musician's virtuoso abilities. This was manifested in the improvement of tactile sensations during contact with the instrument, improvement of motor skills and other aspects (Hromchenko, 2020). He also notes that this aspect of musical art led to the emergence of a separate genre – the Pythian nome, which required not only the high skill of the performers, but also the programmatic content of the music.

With the beginning of the Middle Ages and the development of feudalism, secular culture centered around cities, castles and fortresses, which affected the role of art in society. During this period in European countries, the art of tsirkingers, troubadours and *trouvères*, which was universal and multi-genre in nature, was actively developing. In the culture of the Middle Ages, wind instruments, due to their loud sound, were mostly used for signaling, and not for accompaniment (Bodiak, 2017).

Instrumental technique and performance tools in the art of minstrels and troubadours were at a fairly high level of development. In general, the art of minstrels contributed to

the improvement of professional performance on wind instruments of that time, and some of its features, particularly lyrical, became the basis for the formation of the instrumental performance style of the Renaissance (Bodiak, 2017).

According to V. Hromchenko, during the development of technical and expressive aspects of instrumental music in the Middle Ages such instrumental genres as *estampie* and *cantus* arose (Hromchenko, 2020, p. 57). Other researchers, in particular O. Oliinyk, also believe that it was the ornamented melodic *estampie* that influenced the development of other genres and the practice of ornamented improvisation in general, which prepared the style of instrumental performance of the Renaissance with its characteristic virtuoso coloring (Oliinyk, 2005, p. 13).

Researchers note that in the early Middle Ages there was a tendency towards the decline of instrumental performance culture, which was connected with the negative attitude of church leaders towards music. Although some wind instruments were still used during various ceremonies and celebrations, criticism focused on the display of instrumental virtuosity and the improvisational nature of the performance (Hromchenko, 2020, pp. 53–54). These facts indicate that the development of performance technique on mouthpiece wind instruments not only did not stop, but also actively moved in the direction of improving virtuoso skills.

Another area of using wind instruments in the Middle Ages was the so-called tower music – a complex of signals that were performed from the height of the towers of medieval fortress cities to inform residents about various events, situations or celebrations. Although trumpets predominated in this context, horn-like instruments were also often encountered.

Thus, the music of the hunting horn in European musical culture has become a separate type of musical activity, having undergone an evolution from a purely functional use to a more artistic and performing creativity, that actively flourished in the 17th century. At the same time, during the 16th century, the predecessors of the modern horn were mostly perceived as hunting horns with limited use, and their sound remained loud and harsh.

A gradual change in the performing practice, when the instrument that was previously called

a “hunting horn” began to be called a “horn”, took place at the beginning of the 18th century. One of the proofs of this fact is the well-known works describing the process of orchestra development, using the term “horn” and sometimes “French horn” (Martseniuk, 2011).

The constructive development of the horn in the 17th century, like other musical instruments, took place not only thanks to the practical searches of musical masters and performers, but also under the influence of scientific achievements of that time in the fields of acoustics, mechanics, mathematics, physics, and so on. A special role in this process was played by the musicological works of that time, which related to music theory, writing techniques, composition and instrumental science.

Summarizing the ideas presented in the works of M. Pretorius and M. Mersenne, Ye. Churikov emphasizes that they formulated the main principles regarding the specifics of sound production of instruments of the trumpet group. According to these provisions, the main tone of the instrument is determined by its length, and overtones, or higher tones, arise as a result of the separation of the air column due to a change in lip tension and blowing force (Churikov, 2021).

A new stage in the development of the French horn (or its predecessor, the hunting horn) was its introduction to the orchestra in the middle of the 17th century. This greatly accelerated the evolution of the horn and radically changed its artistic role, as the instrument began to “emigrate” from the circle of applied instruments to the class of musical instruments of the academic orchestral tradition. During this period, when there was a transition from polyphonic forms of music to new homophony, the process of orchestral culture and, in particular, the orchestra itself, continued. Therefore, the gradual enrichment of the string orchestra with wind instruments, in particular the first horns, became a timely and natural step.

Characterizing the experience of the first involvement of the French horn in orchestral music using the examples listed above, the researcher points out that this instrument was used for a long time mainly as an attribute of the signal hunting tradition, and the time for the full use of the individual stylistics of wind instruments would not come before the second half of the 18th century (Churikov, 2021).

In addition, wind instruments, in particular

horns, began to be actively used by composers of the Mannheim school, who made a significant contribution to the development of the symphonic genre and orchestral music in general. The main use of these instruments consisted in accompanying a string group, strengthening important episodes and accentuating rhythmic elements, and solo fragments were quite rare. Once in the orchestra, the horn began to develop as a classical instrument, remaining for a long time “natural”, i.e., capable of reproducing only the sounds of the natural scale, without the possibility of playing chromatic notes.

The transition of the horn to the orchestral musical culture (the second half of the 17th century – the first half of the 18th century) became the period of its adaptation, when the practice became the use of several natural instruments with different tunings. This significantly enriched the orchestra, expanding its timbre and acoustic capabilities, and also contributed to the development of the organology of the horn, improving its sound characteristics and playing technique. At this stage, the instrument was called natural or baroque horn.

The inclusion of the horn in the composition of the orchestra greatly expanded its timbre and color possibilities, however, the initial use of a large number of natural instruments with different tunings complicated the creative practice, making it sometimes cumbersome and complex. When performing in an orchestra, musicians were often forced to change instruments, and composers had to take these limitations into account, which significantly narrowed the possibilities for creativity in the process of writing orchestral works. This made it necessary to expand the range and scale of the horn by other methods. One such innovation was the use of additional tubes (crowns) that were inserted between the mouthpiece and the mouthpiece tube, allowing the tuning of the instrument to be changed by lowering the main tone by a certain interval depending on the length of the selected crown. Thanks to this, horn players no longer needed to carry several instruments with different tunes – one horn with a set of such crowns was enough.

The next stage in the constructive development of the horn can be considered the second half of the 18th century, when the Dresden horn musician Anton Joseph Hampel and the inventor Johann Georg Werner introduced a system of additional crowns (curved tubes of different lengths)

integrated directly into the instrument itself.

Despite the significant organological advantages that opened up in performance on the horn thanks to the constructive innovations of A. J. Hampel and J. G. Werner, the inventive horn remained an insufficiently improved instrument. Its main disadvantages were the presence of only natural tunings and the lack of an opportunity to perform chromatic sounds. An important step in the development of the instrument, as well as in the improvement of the horn performance technique, was the invention of the so-called closed sounds, which is also attributed to A. J. Hampel.

The technique of closed sounds, which was gradually improved and approved, made it possible to perform almost complete diatonic scales, depending on the chosen tuning of the instrument, and provided coverage of the main part of the intervals between overtones on a large range, actually filling the first and second octaves.

It is obvious that the full integration of the horn (as well as other brass instruments) into the composition of orchestral instruments of the academic tradition required the development of technological solutions for the chromaticization of the instrument. This question became especially relevant with the development of music, the evolution of the musical language, in particular its tonal and harmonic sphere, which in the 18th and 19th centuries became increasingly complex and chromatic.

The process of systematic study and further scientific and theoretical development of the problems of performing technique, which began in the 18th century and continues to this day, spans about three centuries and has gone through several stages. At these stages, understanding of the essence, nature and functioning mechanisms of performing technique changed, and in modern musicology these stages were established as mechanistic (J. F. Rameau, P. Rode, F. Kalkbrenner, et al.), anatomical and physiological (F. Steinhausen, L. Deppe, R. Breithaupt, et al.), psychotechnical (F. Busoni, I. Hoffman, et al.), as well as the stage of theoretical concepts of the 20th century (based on the synthesis of artistic and mechanistic approaches). A retrospective analysis of the development of theoretical ideas about performing technique (within the 18th – 20th centuries) gives grounds for asserting that most authors understood this concept primarily as

the movement-motor organization of playing an action instrument. Over time, especially since the beginning of the 20th century, the determining importance of the mental (psychophysiological) and auditory components, and later the artistic and figurative dominant, as a key condition for the formation of skills in playing a musical instrument, began to be recognized.

The scientific-methodological thinking of the 20th century demonstrates a growing interest in the study and further development of the laws of a musician-instrumentalist's performing technique functioning. This is manifested in the expansion of the meaning of the term "technique" – from understanding it as purely motor skills to realizing it as part of a complex performing technology.

The specificity of the French horn player's performing technique directly depends on the nature of the instrument and its structural and organological properties, as it is closely related to its sound (artistic and expressive) characteristics. The analysis of the acoustic features of sound production on the French horn confirmed the natural connection between the sound quality (timbre, loudness, character, articulation properties, etc.) and the organological specificity of the instrument.

The basis of the horn player's performing technique (as well as the entire complex of his playing actions) is a harmoniously developed performing apparatus. It is a set of organs and parts of a musician's body that are systematically organized to perform anatomical, physiological and psychophysiological actions under the control of the central nervous system in the process of musical performance on the instrument.

Conclusions and prospects for further research. During many centuries of development of the French horn and horn art in general, performing technique, as the main means of artistic expression and instrumental performance, underwent constant changes, which were determined both by the constructive evolution of the instrument and by the genre and artistic canons of musical culture of different eras and regions. In different historical periods, the key features of the horn technique were: improvisation and instrumental artistry (in competition-type music of antiquity); coloristic virtuosity (troubadours and tsirkingers of the Middle Ages and the Renaissance); refined vocal virtuoso performance (clarino of the Baroque period); emphasizing the sound-

timbral and expressive qualities of the instrument (J. Haydn, V. Mozart, K. Gluck, L. Beethoven); deepening of the figurative and expressive component of sound, interpretation of the horn as an elegiac, poetic instrument (G. Donizetti, G. Berlioz, R. Schumann, R. Wagner, F. Liszt, J. Verdi); the wealth of artistic characteristics and emotional expressions in the music of the 20th century (P. Hindemith, R. Strauss, M. O. Messian, F. Poulenc, et al.); application of new timbre-acoustic effects, focused on color and sonoristics, generalization and improvement.

as well as sound experiments and awareness of modern compositional techniques (D. Ligeti, A. Copland, T. Bedeti, L. Berio, V. Runchak, et al.).

Thus, the conducted study of the performing technique development in the context of formation of the art of playing the French horn, which covers the historical-organological, cultural and artistic aspects of this process, will become the basis for the further development of the theoretical and practical foundations of the French horn art, as well as for their further understanding,

REFERENCES:

1. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початка ХХ ст. Харків : Основа, 2013. 384 с.
2. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : монографія. Харків : Основа, 2000. 336 с.
3. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до ХVІІ століття. Дрогобич : Коло, 2017. 280 с.
4. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ-Дніпро : ЛІРА, 2020. 304 с.
5. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України : автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
6. Марценюк Г. П. Формування зарубіжних духових шкіл та їх вплив на становлення українського тромбонного виконавства. *Музично-театральне мистецтво*. 2011. № 3. С. 184–188.
7. Олійник О. Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі. Вінниця : Нова книга, 2005. 200 с.
8. Посвалюк В. Т. Теорія і методика виконавства на трубі : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 162 с.
9. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.
10. Плумачний словник української мови. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0>
11. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва : дис. ... д-ра філософії : 025. Старобільськ, 2021. URL: http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_CHurikova_Ye.S..pdf

REFERENCES:

1. Bohdanov, V. O., Bohdanova, L. D. (2013). *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy: vid naidavnishykh chasiv do pochatka XX st.* [The history of wind musical art of Ukraine: from the earliest times to the beginning of the 20th century]. Kharkiv: Osнова [in Ukrainian].
2. Bohdanov, V. O. (2000). *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy* [History of brass musical art of Ukraine]: monohrafiia. Kharkiv: Osнова [in Ukrainian].
3. Bodak, Ya. (2017). *Istoriia zakhidnoievropeiskoi muzyky vid naidavnishykh chasiv do XVII stolittia* [The history of Western European music from the earliest times to the 17th century]. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
4. Hromchenko, V. V. (2020). *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii i vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka)* [Wind solo in the European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries (development trends, specificity, systematics)]. Kyiv-Dni-pro: LIRA [in Ukrainian].
5. Krul, P. F. (2000). *Henezys dukhovoho ta udarnoho instrumentalnoho vykonavstva Ukrainy* [The genesis of wind and percussion instrumental performance of Ukraine] (avtoref. dys. ... dokt. mystetstvoznavstva: 17.00.01). Kyiv [in Ukrainian].
6. Martseniuk, H. P. (2011). *Formuvannia zarubizhnykh dukhovyykh shkil ta yikh vplyv na stanovlennia ukrainskoho trombonovoho vykonavstva* [The formation of foreign brass schools and their influence on the formation of Ukrainian

trombone performance]. *Muzychno-teatralne mystetstvo*, 3, 184–188 [in Ukrainian].

7. Oliinyk, O. H. (2005). *Istoriia stanovlennia i rozvytku kamernoho ansambliu z arfoiu v skladi* [The history of the formation and development of a chamber ensemble with a harp in the composition]. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].

8. Posvaliuk, V. T. (2010). *Teoriia i metodyka vykonavstva na trubi* [Theory and method of performance on the trumpet]: navch. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho.

9. Stashevskiy, A. (2015). *Muzychno-instrumentalni vyrazhalni zasoby v baiannomu mystetstvi* [Musical and instrumental means of expression in accordion art]. Starobilsk: LNU imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].

10. *Tlumachnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Explanatory dictionary of Ukrainian language]. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0> [in Ukrainian].

11. Churikov, Ye. S. (2021). *Evoliutsiia vykonavskoi tekhniky v konteksti rozvytku valtornovoho mystetstva* [The evolution of performance technique in the context of horn art development] (dys. ... d-ra filosofii: 025). Starobilsk. URL: http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_CHurikova_Ye.S..pdf [in Ukrainian].

УДК 784.3:78.036(477)82.0]:001.891(045)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-16>

Дар'я ШУТКО

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0009-0002-3426-2749

Бібліографічний опис статті: Шутко, Д. (2024). Музично-поетична сонорика камерно-вокального твору Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих». *Fine Art and Culture Studies*, 5, 120–127, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-16>

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА СОНОРИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ
ЄВГЕНІЇ МАРЧУК «Я ВДЯГНЕНА У ПОДИХ ПЕРЕХОЖИХ»**

В контексті непростой проблеми узгодження вербального та музичного компонентів у вокально-інструментальному творі, освітленої в сучасному мистецтвознавчому дискурсі різними і нерідко протилежними точками зору ряду дослідників, у статті розглядаються різні аспекти взаємодії музичного та літературного виразового інструментарію на матеріалі романсу сучасної української композиторки Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих» на текст Софії Майданської. **Метою дослідження** є виявлення особливостей музично-поетичної сонорики у зазначеному камерно-вокальному творі. **Методологія.** В процесі дослідження поруч із традиційними методами аналізу музичних засобів виразності застосовано метод обчислення динаміки середнього рівня звучності строфи, розроблений українським літературознавцем С. Б. Бураго. Зазначений метод дозволяє окреслити (візуалізувати) відносний «мелодичний малюнок» віршованого твору, який у подальшому можна порівняти з відповідним мелодичним малюнком, створеним композитором. Також у роботі використовується метод фонетичних курсивів Н. Гаврилюк, згідно з яким максимальну виразову силу в поетичному творі мають вірші з приблизно однаковою кількістю голосних і приголосних звуків. У процесі аналізу використовується також компаративний метод з метою порівняння встановленого рівня звучності віршів сонету Софії Майданської та наявних у його тексті фонетичних курсивів з відповідними засобами виразності їхнього музичного оформлення. **Наукова новизна роботи.** Розроблений С. Бураго метод обчислення динаміки рівня звучності вірша, а також метод визначення фонетичних курсивів, застосовуваний Н. Гаврилюк в її літературознавчих дослідженнях, вперше в українському музикознавстві реалізується в контексті музикознавчого аналізу камерно-вокального твору. Проведений аналіз дозволив зробити **висновок**, що літературний та музичний компоненти камерно-вокального твору Є. Марчук – С. Майданської перебувають в органічній взаємодії, утворюючи яскравий і повноцінний художній образ.

Ключові слова: сучасна українська композиторка, Євгенія Марчук, Софія Майданська, сучасна українська музика, вокальна музика, сонет, метод обчислення середньої звучності вірша, фонетичні курсиви, літературознавець Сергій Борисович Бураго.

Daria SHUTKO

Graduate Student at the Department of History of the Ukrainian Musical Ethnology

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Horodetsky Str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0002-3426-2749

To cite this article: Shutko, D. (2024). Muzychno-poetychna sonoryka kamerno-vokalnoho tvoruv Yevhenii Marchuk «Ia vdiahnena u podykh perekhozhykh» [Musical and poetic sonorics of the chamber vocal work by Yevheniya Marchuk «I Am Dressed in the Breath of Passersby»]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 120–127, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-16>

**MUSICAL AND POETIC SONORICS OF THE CHAMBER VOCAL WORK
BY YEVENHIA MARCHUK «I AM DRESSED IN THE BREATH OF PASSERSBY»**

In the article various aspects of musical and literary expressive means' interaction are considered in the context of the complicated problem of verbal and musical components' correlation in the vocal-instrumental music, which is illuminated in modern art history discourse with different and often contraversive points of view. The contemporary

Ukrainian composer Yevheniya Marchuk's romance «I Am Dressed in the Breath of Passersby» (lyrics – Sophia Maidanska) serves here as an analytical material of the research. **The objective of the article** is revealing of the specificities of musical and poetical sonorics in the chamber vocal piece specified. **Methodology.** In the due course of the research, the method of calculating of the dynamics of the stanza's average level of sonority, developed by Ukrainian literary scholar S. B. Burago, is implemented together with traditional methods of musical expressive means' analysis. This method allows to outline (or visualize) a relative «melodical line» of the piece of poetry; in the further perspective it may be compared with the correspondent melody, created by the composer. Also, the method of phonetical italics, used by N. Havrilyuk, is exploited in the research. According to this method, the stanzas with approximately equal number of vowels and consonants are the most expressive in the poetic work. In the process of analysis, the comparative method is used as well. It is implemented with the purpose of comparing of the defined level of sonority of Sophia Maidanska's sonnet and phonetical italics, present in it, with the correspondent expressive means in the music. **Scientific novelty.** The method of calculating of the dynamics of the level of the stanza's sonority and the method of defining of the phonetical italics, used by N. Havrilyuk in her literary research, – these two literary methods are used for the first time in Ukrainian musicology in the context of musicological analysis of a chamber vocal work. **Conclusions.** The analysis performed made it possible to conclude that the literary and the musical components of Y. Marchuk and S. Maidanska's romance are being in harmonic interaction. Together they successfully create bright and full-fledged artistic image.

Key words: the contemporary Ukrainian composer Yevheniya Marchuk, Sophia Maidanska, contemporary Ukrainian music, vocal music, sonnet, the method of calculating of average sonority of the stanza, the phonetical italics, the literary criticist Sergiy Borysovyeh Burago.

Актуальність проблеми. Музика та література, що належать до процесуальних, часових видів мистецтва і сприймаються передусім аудіально, в лінійному часі, самою своєю природою призначені до симбіотичної взаємодії. Цей факт красномовно підтверджується багатовіковою творчою практикою, продуктами якої є численні вербально-музичні синтети – опери, ораторії, кантати, пісні, романси тощо. І якщо два виразові полюси такого роду творів – музика і слово – досить детально досліджувалися окремо літературознавцями та музикознавцями, то питання вивчення їхньої комплексної взаємодії досі залишається відкритим. Так, мало дослідженими на даний час є «точки перетину» літературних та музичних засобів виразності, хоча у музичній критиці вже спонтанно сформувалися поняття музичної фонетики, музичного синтаксису і навіть музичних лексем, у той час як у літературознавстві функціонують концепти тематичного проростання, лейтмотивів, ритму та метру. Звичайно, найбільш благодатним ґрунтом для вивчення численних нюансів літературно-музичних виразових аналогів є камерно-вокальна музика, де з музичним мистецтвом тісно переплітається і взаємодіє найближчий до нього літературний жанр – поезія. «Наведення мостів» між двома зазначеними сферами, пошук дієвих методів дослідження на музично-поетичному матеріалі – актуальні задачі сучасних музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Великий внесок у справу дослідження мистецького «тандему» слова і музики здійснено літературознавцями. 1999 року український мовоз-

навець та літературознавець Сергій Борисович Бураго запропонував метод аналізу виразового потенціалу поезії, застосовуючи категоріально-понятійний апарат, запозичений із музикознавства. На базі наявних аналогій у сферах літературної та музичної фонетики Сергієм Бураго розроблена спеціальна методика обчислення середнього рівня звучності вірша. Напрацювання С. Бураго успішно використовує Надія Гаврилюк, досліджуючи твори Євгенії Кононенко та Олени О'Лір (Гаврилюк, 2009). Окрім зазначеної методики, літературознавиця також успішно впроваджує метод фонетичних курсивів.

Явище кольорової синопсії – феномен, рівною мірою характерний як для музичного мистецтва, так і для літератури, – складає предмет дослідження поетеси, доктора філологічних наук, професора Наталі Валентинівни Науменко (Науменко, 2017). До того ж, велику кількість своїх статей вчена присвятила вивченню різноманітних аспектів пісенної творчості всесвітньо відомого поп-музиканта Гордона Самнера (Стінга).

Історичний аспект проблеми співвідношення слова і музики освітлюється у статті української музикознавиці, доктора мистецтвознавства, Заслуженого діяча мистецтв України Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської (Герасимова-Персидська, 1978). Зокрема, велику увагу дослідниця приділила вивченню взаємодії вербального та музичного начал в вокальній традиції вітчизняного знаменного та партесного хорового співу.

Взаємозв'язок національної розмовної мови та характеру вітчизняного музичного

мислення – цікавий ракурс дослідження проблеми дихотомії музики і слова, досліджувався сучасним українським композитором та музикознавцем Олегом Анатолійовичем Безбородьком. У фокусі уваги його дисертації – вивчення механізмів впливу на явища музичного мистецтва національної специфіки рідної мови композитора, виконавця та слухача. У подібному ж ключі питання кореляції вербального та музичного начал з різних точок зору висвітлює у своїй праці композитор та музичний дослідник Олександр Козаренко (Козаренко, 2000).

Нещодавно, 2022 року, у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського була захищена дисертація на тему: «Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття» (Калініна, 2022). Її автор, Анна Сергіївна Калініна, цілком усвідомлюючи необхідність комплексного вивчення принципів взаємодії вербальної та музичної компонент, фокусує дослідницьку увагу на метроритмі, який вважає найсуттєвішою точкою перетину музики і слова у вокальному творі.

Таким чином, різноманітні аспекти проблеми синтезу слова і музики активно досліджуються сьогодні у сфері сучасної української гуманітаристики.

Вокресленому контексті, метою дослідження є виявлення особливостей музично-поетичної сонорики у камерно-вокальному сонеті Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих» на слова Софії Майданської.

Виклад основного матеріалу. Жанри, чия виразова сфера базується на застосуванні слова і музики (опера, оркестрово-хорові, камерно-вокальні твори тощо), становлять для композиторів особливу проблему, пов'язану з узгодженням цих двох стихій, багато в чому подібних і, водночас, таких несхожих. В сучасному мистецтвознавчому дискурсі побутують різні точки зору щодо самої можливості такого узгодження.

Так, «на думку В. Каратигіна, повноцінний синтез мистецтв, зокрема, музики і слова, є неможливим у принципі: “Поезія, музика, живопис, поставлені в умови взаємної рівноправності та взаємної координації, не розчиняються одне в одному, а стоять величинами паралельними... Історичний шлях мистецтв – шлях їхнього роз'єднання, відокремлення. І ніщо не може змінити цього шляху ... Якщо позба-

витися «механіки» у синтетичних пошуках неможливо, то... визнаймо її, поклонімося їй, проголосимо відверто механічний принцип поєднання мистецтв... музика є додатком до драми або текст є додатком до музики”» (Мордюк, 2022, с. 24). Такого роду категоричному запереченню протистоїть точка зору А. П. Лашенка, який в цілому визнає ймовірність синтезу слова й музики, наголошуючи, що «у музики й слова є “спільний знаменник”» (Лашенко, 2013, с. 194), однак позиціонує цю взаємодію як протиборство. На думку дослідника, ці два полюси у сфері художньої виразності знаходяться у вічному змаганні і в різні епохи періодично перетягують «ковдру» на себе, завойовуючи тимчасовий пріоритет. Існує й ще оптимістичніша думка щодо питання взаємодії слова й музики, носієм якої є видатний український композитор Валентин Сильвестров. Згідно з його переконанням, синтез поезії та музики цілком можливий – за умови, що жоден компонент не має займати домінуючої позиції. «Самий вірш (я маю на увазі вірш, де є ритм) – він вже ніби натякає на музику: пропорції, строфи, що чергуються. Саме тому поезія та музика спочатку були єдині. Та потім вони розділилися для того, щоб здобути свободу поодиночі. Хоча й зараз є так звані барди. В них музика й поезія перебувають у єдності, але там і поезія має бути не зовсім “доведеною”, і музика повинна бути більш слабкою, тоді виходить цілісний продукт» (Сильвестров, 2011, с. 97).

Зазначимо, що наші дослідницькі пошуки спонукають погодитися саме з останнім із наведених тверджень. Цілком усвідомлюємо також, що вдалий баланс словесного та музичного виразових компонентів найбільш вірогідний у творах митців з потужною, розвиненою інтуїцією. На наше переконання, саме таким витонченим, чутливим художником звуку є сучасна українська композиторка Євгенія Сергіївна Марчук.

Євгенія Марчук (нар. 11 квітня 1979 року в Черкасах) увійшла в українську культуру не лише як композиторка, а також як талановита педагогиня та активна громадська діячка. Її alma mater – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, де вона навчалася спочатку в Л. Колодуба, потім – в Ю. Б. Алжнева (2000–2001) та В. С. Мужчіля

(2001–2005). Саме завдяки цим педагогам визначилися такі вектори творчості мисткині, як зацікавленість вітчизняним музичним фольклором та авангардними композиторськими техніками.

Своє композиторське покликання Євгенія почала усвідомлювати досить рано. В одному з інтерв'ю вона розповідає: «Вперше я відчула потяг до складання музики ще навіть до початку навчання у школі мистецтв. Вдома у нас весь час звучала музика з платівок та радіо. У мене часто виникало бажання продовжити музику, яку я слухала, здавалося, що твір треба було доповнити. Пізніше мені захотілося далі розвиватись і отримати професійну композиторську освіту» (Маярова, 2020). Зовнішнім підтвердженням нестримної потреби писати музику стала систематична участь у дитячих та юнацьких композиторських конкурсах. У 2005 році, в період навчання в університеті, мисткиня стала дипломанткою міжнародного конкурсу молодих композиторів «Gradus ad Parnassum»; у 2006-му здобула Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі ім. Т. Г. Шевченка.

Різнобічна діяльність музикантки своєрідним чином відобразилася у її багатожанровому творчому доробку, де поєднуються різні стилі та напрямки – «від естрадної музики в стилі «блюз» та музики для вуличних театральних постанов до аскетичної молитовності Псал-

мів Давида» (Лапай, 2023, с. 29). Серед творів Євгенії Марчук – «Концерт для оркестру» (2005), симфонічна мініатюра «Крила над Дніпром» (2020), твори для камерного оркестру, ряд хорових духовних творів на канонічні тексти, фортепіанна та органна музика, численні твори для театру та кіно, ансамблі та камерно-вокальні твори, до числа яких належить об'єкт уваги цієї статті – романс на сл. С. Майданської «Я вдягнена у подих перехожих», що також має додаткову назву «Сонет» (2019).

Даний твір Євгенії Марчук особливо цікавить нас як яскравий приклад реалізації літературно-поетичних канонів жанру сонету в контексті музичного мистецтва.

Аналізуючи особливості музичного оздоблення поетичного тексту цього камерно-вокального твору, вважаємо за потрібне відмітити шанобливе ставлення Євгенії Марчук до розміру та форми «Сонету» С. Майданської. П'ятистопний ямб літературного тексту не ламається композиторкою, а навпаки – дбайливо зберігається в музичному тексті, відтворюючись у загальному дводольному метрі затактовим початком кожної поетичної строфи, якому майже незмінно передують восьма пауза. Цей ритмічний порядок витримується до кінця твору. Два традиційні сонетні катрени цілком визнаються як такі – композиторка маркує їхній початок (тобто першу та п'яту строфи) ідентичною музичною інтонацією:

mp

Перша строфа: Я вдяг-не - на у по - дих

mf

П'ята строфа: Це мій бу - ден - ний о - дяг,

До того ж, катрени відокремлюються від подальших терцетів темповими позначеннями відповідних розділів твору: *Andantino* (катрени, тт. 1–37) та *Con moto* (терцети, від т. 38 і до кінця). Отже, музичний текст в ключових своїх маркерах в повному розумінні йде за словом, зберігаючи та відтворюючи аудіальну структуру сонету.

Сонетність підкреслюється й іншими значущими засобами музичного формотворення.

Передусім, звернімо увагу на той факт, що сонет Софії Майданської не є класичним в структурному відношенні. Сонетного канону поетеса дотримується у відношенні кількості строф (їх дійсно чотирнадцять), а також вибору розміру (п'ятистопний ямб). Що ж стосується базової вимоги цього жанру – особливого порядку переплетіння рим (французького: *abba abba ccd eed* чи італійського: *abab abab cdc dcd*), то у сонеті С. Майданської вони просто відсутні – інакше

кажучи, він являє собою білий вірш, що, втім, додає емоційній атмосфері її твору особливої чари. Цей своєрідний канонічний «недолік» оригінальним чином компенсує музика. Значущим формотворчим нюансом у музиці Є. Марчук є особливий візерунок певного набору мелодичних паттернів, що в певному відношенні є звуковим еквівалентом відсутніх рим. Звичайно, проведення прямих аналогій із сонетними римами у даній ситуації було б штучним і взагалі недоречним, проте певна, хоч і досить віддалена, музична імітація строфічних рим класичного сонету тут, безперечно, є. Якщо диференціювати музично-інтонаційний матеріал перших чотирьох поетичних строф тексту, позначивши їх як *abcd*, можна помітити наявність інтонаційних повторів. Так, в інтонаційному відношенні бачимо подібність другої та п'ятої строф (матеріал *b*), третьої, сьомої, дев'ятої та одинадцятої (матеріал *c*), четвертої, восьмої та чотирнадцятої строф (матеріал *d*). Це своєрідне чергування інтонаційно подібних паттернів віддалено асоціюється з сонетним римуванням.

Особливу увагу слід приділити фактурі фортепіанного супроводу, семантика якого також пов'язується якщо не з самим жанром сонету, то принаймні з відповідною загальною атмосферою, що навіює асоціації з поетичною творчістю доби Середньовіччя або Ренесансу. Попри відсутність ключових знаків, ладотональний простір «Сонету» центрується навколо соль-мінорної тонікальності. Ключові знаки соль-мінору позиціонуються тут як випадкові, що великою мірою нагадує старовинну манеру нотації. Протягом всього твору ані в мелодії, ані в акомпанементі не зустрічається жодного альтерованого ступеня. Ця натуральність звукоряду підкреслюється неквапливими арпеджіо супроводу, часто вибудованими по чистих квінтах. Описані виразні засоби навіюють пряму аналогію з перебором «чистих» струн уявного акомпануючого інструменту, який, в контексті «пропонованої» композиторкою звукової семантики, стійко асоціюватиметься з лютнею.

Відмітимо також дивовижну фактурну прозорість супроводу протягом твору. Цей аскетичний, ледь помітний «лютневий» перебір струн рішуче передає пальму першості співаній мелодії, забезпечуючи прямий асоціативний зв'язок з тим самим поетом-бардом, згадуваним В. Сильвестровим. Сьогодні, крізь призму бачення художника ХХ–ХХІ століть, подібна семантика символізує поезію взагалі, відтворюючи античний образ поета-співця, що сам собі акомпанує на лірі. Зазначений звуковий символ посилюється загальною емоційною атмосферою елегії, що панує у вірші Софії Майданської і підкреслюється в музиці своєрідною тьмяністю тонального центру романсу: соль-мінорна тоніка підбарвлена тритоновим співвідношенням другого ступеня «ля» і шостого «мі-бемоль».

Взаємодію музичної та вербальної сонорик у творі Є. Марчук доцільно також дослідити, використовуючи оригінальну методикку, розроблену українським літературознавцем Сергієм Борисовичем Бураго (1945–2000) з метою визначення динаміки рівня звучності вірша. Намагаючись визначити спільну природну виразовість поезії і музики, інакше кажучи, відповісти на питання: що, власне, суто музичного містить в собі поезія, Сергій Борисович послідовно й аргументовано відкидає такі поетичні виразні засоби, як музична образність та музична символіка, ритм, метр, асонанси, рими тощо і зупиняє свою увагу на природній силі звучності віршової строфи, яка за своєю універсальністю є рівнозначною природній же динаміці музичних звуків. Подібно до того як музичний звук є тим голоснішим, чим вищою є його висота (особливо яскраво це проявляється у вокально-хоровій музиці з її принципом природного ансамблю), будь-який мовний звук має тим більшу звучність, що більше в його утворенні бере участь голос. Базуючись на цьому принципі, дослідником була вибудована наступна ієрархія сили звучності звуків мови, оцінена ним за семибальною шкалою за наростанням сили звучання:

1 бал	пауза
2 бали	шумні глухі проривні приголосні [п], [т], [т'], [к] плюс щілинний фрикатив [ф]
3 бали	шумні глухі фрикативні приголосні та африкати: [ш], [ч], [ц], [ц'], [с], [с'], [х]
4 бали	дзвінки приголосні: [г], [г'], [б], [д], [д'], [з], [з'], [дз], [дз'], [ж], [дж]
5 балів	сонорні приголосні: [р], [р'], [л], [л'], [м], [н], [н'], [в], [й']
6 балів	ненаголошені голосні
7 балів	наголошені голосні

Врахувавши, що будь-який поетичний рядок (вірш) починається паузою і оцінивши усі його звуки за наданою шкалою, можна вирахувати їхнє середнє арифметичне, а відтак – середню звучність усієї строфи. Бураго відмічав, що хоча математичний підхід не є основним у філології і фахівець з літератури не повинен перетворюватися на аналітика цифр, це не означає, що в цьому виді мистецтва немає кількісних взаємозв'язків, які можна досліджувати математично. Постійна кількість рядків у строфі чи метричні структури є прикладами таких кількісних співвідношень. За твердженнями літературознавця зв'язок між мелодією вірша та його змістом є настільки глибоким, що це виправдовує використання елементарних арифметичних методів у його аналізі. Так само,

як звуки мелодії розрізняються за висотою один відносно одного, звучність віршів строфи також є величиною відносною і, вирахувавши звучність усіх віршів поетичного твору, можливо простежити її динаміку.

Існують і інші, подібні засоби дослідження поетичних творів. Так, у статті, присвяченій аналізу творчості Євгенії Кононенко та Олени О'Лір (Гаврилук, 2009), Надія Гаврилук застосовує метод фонетичних курсивів, згідно з яким, найбільшу виразову силу мають ті рядки твору, де кількість голосних і приголосних приблизно однакова (власне, саме вони й являють собою так звані фонетичні курсиви).

Отже, оцінивши за описаними числовими методиками фонетичний склад віршів сонету Софії Майданської, маємо:

№ вірша	Текст строфи	Аналіз звучності фонем вірша	Рівень звучності вірша	Фонетичні курсиви
1.	Я вдягнена у подих перехожих,	1 56 54745656 6 27463 265637463	4,77	
2.	У незнайомі погляди і рухи,	1 6 564565756 2745646 6 5736	5,09	11–11
3.	Що розвіваються на раннім вітрі	1 336 564565756236 56 575565 57256	4,9	
4.	І за плечима полотном лопочуть.	1 6 46 2563756 26562575 5627362	4,62	
5.	Це мій буденний одяг, я вже звикла	1 36 565 46475565 7463 1 56 546 457256	4,8	
6.	До сонячної латочки на лікті,	1 46 375635656 5726326 56 57226	4,65	
7.	До гомінкої, збляклої спідниці,	1 46 465652756 445725656 32645736	4,72	
8.	В якій біжу мала і непомітна.	1 5 56265 4647 5657 6 562657256	4,96	
9.	І лиш тоді, коли я засинаю,	1 6 563 2647 2657 56 46365756	4,91	11–11
10.	Немов безлюдна, втомлена дорога,	1 56565 46457456 22755656 465746	4,96	
11.	Як той кісник, загублений дівчатком,	1 562 265 263572 4647456565 462372265	4,4	
12.	Ти напівсонну тихо роздягаєш	1 27 5626237556 2736 5645647563	4,67	
13.	Мене з тривоги і клопотів щоденних	1 5657 3 256574 6 25726262 36475563	4,59	
14.	І світло болю за собою гасиш. Ш...	1 6 357256 4756 46 364756 47363 1 333	4,51	

Зіставивши здобуті дані з мелодичним оформленням сонету С. Майданської Євгенією Марчук, звернемо увагу на наступні деталі.

Співпадіння відносної зміни звучності в словесному та музичному текстах спостерігаємо у першому катрені: як і в рядках сонету, де рівень звучності зростає від першого до другого вірша і спадає на четвертому, висота звуків мелодії, створеної Є. Марчук, збільшується й зменшується відповідно. Початок другого катрену сонету (4,8) за звучністю вищий, ніж початок першого (4,77). Відповідні звуковисотні співвідношення спостерігаємо і в мелодії романсу, яка на п'ятому вірші здіймається до f^2 , тоді як найвищим звуком першого вірша був c^2 .

Демонструючи зазначений метод обчислення ступеня звучності на прикладах числен-

них поезій, С. Бураго зазначає, що пониженням звучності в останніх віршах поезій зазвичай характеризуються елегійні твори. Вище нами відмічалось, що твір С. Майданської за своїм емоційним забарвленням близький до елегії. Потрібно визнати, що в аналізованому тексті спостереження С. Бураго справджується: ми дійсно бачимо пониження показника звучності від 4,67 до 4,51. Більше того: наприкінці останнього вірша йде різке пониження рівня звучності на шиплячому «шшшш». Відповідне пониження природної звучності має місце і в мелодичному малюнку (різке глісандо від g^2 до g^1) на слові «гасиш».

Як можна побачити з наданої таблиці, сонет С. Майданської містить два яскраво виражені фонетичні курсиви, де кількість голосних

і приголосних рівна. Це другий («У незнайомі погляди і рухи») та дев'ятий («І лиш тоді, коли я засинаю») вірші. Застосований метод також виправдовує себе, оскільки у виокремлених таким способом рядках справді втілена основна ідея поезії. Дійсно, лірична героїня «Сонету» – яскраво виражений інтроверт, що почуває себе чужинкою в океані незнайомих людей, чий щоденні енергетичні флюїди сприймає болісно і до яких намагається звикнути. Дев'ятий же рядок сонету формально знаменує межу між катренами та терцетами, а концептуально – перехід від одного внутрішнього стану героїні до іншого, від дискомфорту до жадаючого затишку, від гострого почуття самотності до єднання з духовно рідною людиною.

На вказані фонетичні курсиви знаходимо відгук і в музичній виразовій сфері. Як вже зазначалося вище, другий вірш поезії охоплює більш широкий звуковий діапазон, сягаючи, порівняно з попереднім, вищої фразової кульмінації (що дозволяє побачити об'єктивне перехрещення результатів обох описаних у нашій статті числових методів). «Перехідна» функція дев'ятого вірша сонету також знахо-

дить своє музичне підтвердження: саме цим рядком Є. Марчук формально починає новий розділ твору – *Con moto*. Музичний матеріал вокальної партії дещо змінюється інтонаційно (колишнім висхідним тут протиставляються низхідні рухи мелодії), що призводить до тенденції сприймати музичне оформлення двох катренів і двох подальших терцетів сонетного тексту крупним планом як свого роду заспів і приспів.

Висновки. Методи дослідження, застосовані в процесі аналізу камерно-вокального твору Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих» на слова Софії Майданської, дозволяють пересвідчитися в органічній взаємодії словесних та музичних засобів виразності. В розглянутому романсі цей виразовий інструментарій відзначається рідкісною єдністю, його складові елементи гармонійно доповнюють один одного, функціонуючи у рівноправному симбіозі.

Перспективу подальших досліджень у цій сфері вбачаємо у вивченні особливостей інтерпретації виразового потенціалу поетичного жанру сонету у творах сучасних українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції–бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і літера, 2011. 248 с.
2. Гаврилюк Н. І знов сонет: Євгенія Кононенко і Олена О'Лір. Слово і Час. 2009. № 3. С. 70–82.
3. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // Українське музикознавство. Музична Україна. Київ, 1978. Вип. 13. С. 84–99.
4. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво. Харків, 2022. 280 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
6. Лапай О. А. Духовна хорова творчість Є. Марчук: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти : магістерська робота. Харків, 2023. 61 с.
7. Лашенко А. П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 92 : Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. С. 185–198.
8. Малярова О. Інтерв'ю з Євгенією Марчук – директоркою міжнародного фестивалю «Музичні імпрези України» (02.12.2020). URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20201202/e_marchuk_344.html (дата звернення: 11.10.2024)
9. Мордюк Л. О. «Українська сюїта» для скрипки і фортепіано Богдани Фільц: специфіка програмного виміру : магістерська робота. Київ, 2022. 74 с.
10. Науменко Н. В. Музика у кольорі, колір у слові: елементи синопсії в аналізі пісенного твору // Літературознавчі студії : наук. зб. Вип. 51. Київ : Видавн. дім Дмитра Бураго, 2017. С. 155–161.
11. Сонет в українській камерно-вокальній музиці : навчально-методичний посібник для студентів ВНЗ / автори-упорядники С. В. Луковська, О. В. Осока. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2020. 255 с.

REFERENCES:

1. Valentyn Sylvestrov. (2011). Dochekatsia muzyky. Lektsii–besidy. Za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiem Piliutykovym. [Valentyn Sylvestrov. Wait for music. Lectures-interviews. After the materials of the meetings, organized by Sergey Pilyutikov] Kyiv : Dukh i litera [in Ukrainian].
2. Havrylyuk, H. (2009). I znov sonet: Yevheniia Kononenko i Olena O'Lir [And the sonnet again: Eugenia Kononenko and Olena O'Lir]. *Slovo i Chas*, 3, 70–82 [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persydska, N. (1978). Pro stanovlennia virshovoho pryntsyphu v muzytsi [On the formation of the poetic principle in music] *Ukrainske muzykoznavstvo*, 13, 84-99. [in Ukrainian]
4. Kalinina, A. S. (2022). Pryntsyphu spivvidnoshennia slova ta muzyky u vokalnykh tsyklakh kompozytoriv druhoi polovyny dvadtsyatoho stolittia [The principles of correlation of words and music in vocal cycles by the composers of the second half of the 20th century] : a thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukraïnskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of Ukrainian national musical language]. Lviv : Naukove tovarystvo im. Shevchenka u Lvovi [in Ukrainian].
6. Lapai, O. A. (2023). Dukhovna khorova tvorchist Ye. Marchuk: zhanrovo-stylistychnyi ta vykonavskyi aspekty [E. Marchuk's spiritual choir creativity: stylistical and performing aspects] : the Master's. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Lashchenko, A. P. (2013). Problemy doslidzhennia vitchyznianoï khorovoi kultury [The problems of the research of domestic choral culture]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 92, 185–198. [in Ukrainian].
8. Malyarova, O. (2020). Interv'iu z Yevheniieiu Marchuk – dyrektorkoiu mizhnarodnoho festyvaliu «Muzychni imprezy Ukrainy» [The interview with Eugenia Marchuk, the manager of the International Festival «Musical impresas of Ukraine»] (02.12.2020). URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20201202/e_marchuk_344.html [in Ukrainian].
9. Mordyuk, L. O. (2022). «Ukrainska siuita» dlia skrypky i fortepiano Bohdany Filts: spetsyfika prohramnoho vymiru [«The Ukrainian suite» for violin and piano by Bohdana Filz: the specificity of music program] : the Master's. Kyiv [in Ukrainian].
10. Naumenko, N. (2017). Muzyka u kolori, kolir u slovi: elementy synopsii v analizi pisennoho tvorù [Music in color, color in word: the elements of synopsis in the analysis of a song]. *Literaturoznavchi studii*, 51, 155–161 [in Ukrainian].
11. Sonet v ukraïnskii kamerno-vokalnii muzytsi [The sonnet in Ukrainian chamber-vocal music] : a manual (2020). Compiled by S. V. Lukovska, O. V. Osoka. Zhytomyr : Vyd. O. O. Yevenok [in Ukrainian].

УДК 78.421;78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

Надія ЯВНА

аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, вул. Остапа Нержанківського, 5, м. Львів, Україна, 79000

ORCID: 0009-0001-3185-2893

Бібліографічний опис статті: Явна, Н. (2024). Фортепіанна спадщина Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 128–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА ЙОГАННЕСА РУКГАБЕРА В КОНТЕКСТІ РАНЬОРОМАНТИЧНОГО САЛОННОГО СТИЛЮ

Мета статті – розкрити значення фортепіанної музики Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю.

Методологія дослідження полягає у використанні аналітичного, історико-культурологічного та індуктивного методів.

Наукова новизна полягає в систематичному осмисленні діяльності Й.Рукгабера в проекції на фортепіанне мистецтво композитора.

Висновки. Творча діяльність австрійського композитора та піаніста Йоганнеса Рукгабера – займає вагоме місце в історії фортепіанного мистецтва Галичини початку XIX століття. У статті аналізується фортепіанна спадщина композитора в межах ранньоромантичної епохи, з урахуванням усіх провідних піаністичних тенденцій даної доби. Було встановлено, що його творам притаманні характерні риси стилю *brilliant*, котрий вважався провідним для фортепіанної музики і виконавства першої половини XIX століття. Своє відображення він знаходить навіть в жанрах інструментальної мініатюри Й.Рукгабера, таких як вальс, мазурка, полонез та інші. Саме вони стали яскравими зразками салонної музики, яка була необхідною частиною музичного побуту Галичини та виконувала функцію важливого соціального явища, будучи тим освітнім інструментом, що формував культурну ідентичність досліджуваного періоду. Таким чином, діяльність Рукгабера не лише інтегрує стильові особливості даної епохи, але й відображає загальноєвропейські тенденції розвитку фортепіанної музики. Це робить його спадщину важливою для розуміння функціонування фортепіанного мистецтва тієї доби, а також підкреслює історичну роль тих митців, які, хоч і залишаються в тіні більш відомих постатей, проте зуміли збагатити дидактичний та концертний репертуар, а також сприяли збагаченню культурної атмосфери та розвитку місцевих музичних традицій.

Ключові слова: Йоганнес Рукгабер, салонна музика, виконавські традиції, «блискучий стиль», інструментальна мініатюра.

Nadiia YAVNA

PhD student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 Ostap Nyzhankivskyu Str., Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0009-0001-3185-2893

To cite this article: Yavna, N. (2024). Fortepianna spadshchyna Johanneses Rukhaber v konteksti rannoromantychnoho salonnoho stylu [Johannes Rukhaber's Piano Heritage in the Context of the Early Romantic Salon Style]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 128–135, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-17>

JOHANNES RUKHABER'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE EARLY ROMANTIC SALON STYLE

The purpose of the article is to reveal the significance of Johannes Rukhaber's piano music within the context of the early Romantic salon style. **The research methodology** includes analytical, historical-cultural, and inductive methods. **The scientific novelty** lies in the systematic interpretation of Rukhaber's activity as it pertains to his contributions to piano art.

Conclusions. The creative work of Austrian composer and pianist Johannes Rukhaber holds a significant place in the history of early 19th-century piano art in Galicia. The article analyzes Rukhaber's piano legacy within the framework of the early Romantic era, considering the leading pianistic trends of that time. His works demonstrate the characteristics

of the brilliant style, which was considered central to piano music and performance in the first half of the 19th century. This style is also evident in Rukhaber's instrumental miniatures, such as waltzes, mazurkas, polonaises, and others. These compositions became notable examples of salon music, a vital part of Galician musical life, fulfilling an important social role and serving as an educational tool that helped shape the cultural identity of the period. Thus, Rukhaber's work not only integrates the stylistic elements of the era but also reflects broader European trends in piano music development. His legacy is crucial for understanding the role of piano music in that period and highlights the historical role of composers who, though perhaps remaining in the shadow of more famous figures, contributed significantly to the didactic and concert repertoire, enriched the cultural atmosphere, and fostered the development of local musical traditions and ideas.

Key words: *Johannes Rukhaber, salon music, performance traditions, brilliant style, instrumental miniature.*

Актуальність проблеми. Дослідження фортепіанної музики в Галичині у п.п. XIX століття – є доволі актуальним питанням в сучасних музикознавчих колах, оскільки цей період є ключовим в історії розвитку фортепіанного мистецтва даного регіону, яке формувалось під впливом провідних європейських музичних традицій. Будучи поліконфесійним та мультикультурним регіоном з особливою історією змін державності, Галичина приваблювала музикантів різних національностей, котрі своєю плідною професійною діяльністю сформували тут ключові мистецькі парадигми, що доповнили загальний еволюційний процес становлення фортепіанної культури на цих землях. Як відомо, розквіт опанування здобутків і взаємовпливів фортепіанних шкіл припадає на другу половину XIX – початок XX століття – період сформованих концертно-виконавських традицій і осередків фахової підготовки піаністів. Натомість процеси першої половини XIX століття в дослідженнях фігурують побіжно і принагідно. Це й справді особливий період, який має перехідний характер щодо конструктивних змін у клавішних інструментах, і в поширенні нових видів техніки у виконавській практиці, особливостей функціонування фортепіанного мистецтва в соціумі, формуванні засад публічного концертування, в вимогах і завданнях, які ставилися до фаху музиканта. Саме тому, дослідження фортепіанної творчості Й. Рукгабера є надзвичайно важливою в контексті ранньоромантичного салонного стилю, він залишив після себе чималу композиторську спадщину, котра збагачує салонну музику яскравими музичними зразками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музичне мистецтво Галичини XIX століття висвітлюють масштабні оглядові праці Л. Кияновської, Л. Мельник, Т. Мазепи, а також дисертація Зеновії Жмуркевич «Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.)».

Становлення піаністичних традицій в Галичині описані в праці Наталії Кашкадамової «Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя» та в монографії Терези Старух «Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці XIX – поч. XX ст. (1870–1939 рр.)» , які дають змогу усвідомити характерні риси стилю у фортепіанному мистецтві найвидатніших представників західноєвропейського романтизму в проекції на творчість композиторів, що працювали в досліджуваному регіоні. Композиторському (зокрема й фортепіанному) доробку Й. Рукгабера приділено увагу в працях Еви Нідецької «Ян Рукгабер: Забутий композитор: життя та творчість піаніста, композитора та промоутера музичного життя Львова», Любові Кияновської «Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.», Володимира Токарчука «Австрійські композитори Львова першої половини XIX століття», Оксани Грабовської «Маловідомі твори львівських композиторів в контексті музичної культури Львова XIX століття». Формуванню блискучого стилю присвячено роботи Н. Кашкадамової, О. та Ю. Щербакових «Блискучий стиль у жанрі фортепіанного ансамблю: виконавська практика та композиторська творчість».

Мета статті – розкрити значення фортепіанної музики Йоганнеса Рукгабера в контексті ранньоромантичного салонного стилю.

Виклад основного матеріалу. Постать Йоганнеса Рукгабера в музичному просторі Галичини першої половини XIX століття є однією з найбільш вагомим для фортепіанного мистецтва даного регіону, адже будучи блискучим піаністом, фаховим музикантом та педагогом, він залишив після себе чималу композиторську спадщину. Львівське середовище стало тим сприятливим ґрунтом, на якому він зміг успішно реалізувати себе у сфері музичної діяльності, а його особливий статус першого директора музичного товариства та створеної на його базі музичної школи, що згодом стане

консерваторією, підкреслюють значимість його особистості в контексті культурного життя та розвитку міста.

Остаточно переселившись до Львова у 1826 році, він продовжує концертувати як соліст, включаючи у свої програми власні твори для фортепіано, переважно варіації, мазурки та полонези, написані під впливом польського середовища у тогочасній модній салонній манері. Саме відбиток національного фольклору став чи не найосновнішим в його творах, які видавались у Відні, Парижі, Лондоні, Брюсселі, Варшаві, Берліні, Майнці, Лейпцизі, Львові, Станіславові і Тернополі. Таке поширення композицій Й. Рукгабера в більших і менших містах Європи свідчить про їх високий професійний рівень, художню цінність для своєї епохи та інтерес до творчості їхнього автора (Мазепа, 2017, с. 177).

Тут слід наголосити на ґрунтовності освіти майбутнього композитора, адже, він навчався у Йоганна Непомука Гуммеля, учня В. А. Моцарта, у перших десятиліттях ХІХ ст. одного з найзатребуваніших викладачів фортепіано того часу, уроки в якого міг собі дозволити не кожен. *(Зокрема, в нього хотів навчатись юний Ф. Ліст, але через високу оплату занять його родина змушена була звернутись до іншого знаменитого педагога Карла Черні, котрий, «розпізнавши обдарування хлопчика, з ентузіазмом почав навчати його безоплатно»* (Кашкадамова, 2006, с. 251; Walker, 1983, с. 58). Окрім викладацької діяльності Гуммель був відомим композитором та піаністом, виступи якого на початку ХІХ століття користувались у Відні сенсаційним успіхом: «Особливо музикант славився своїми імпровізаціями: вони мали розгорнуту композицію, що містила звичайно інтродукцію, варіації на декілька тем, часто запропонованих слухачами, та фінальне рондо або фугу» (Кашкадамова, 2006, с. 11). Переймаючи традиції свого викладача, у власних творах, зокрема варіаціях, Рукгабер використовує нові елементи музичної мови, які втілюються в написанні інтродукцій, а також у створенні розгорнутого фіналу. Заключний епізод здебільшого вражає ефектністю і застосуванням найрізноманітніших технічних прийомів, використовує техніку brilliant, яка найчастіше реалізовувалась в тих жанрах, що найкраще слугували для

демонстрації піаністичної віртуозності: варіаціях, рондо, фантазіях.

Тому дозволю собі виокремити основні педагогічні принципи відомого на той час педагога – представника віденської фортепіанної школи Йоганна Гуммеля, щоб прослідкувати також інші аспекти спадкоємності від вчителя до його учнів-послідовників:

- приділяв увагу багатству туше і його взаємозв'язку з емоційною палітрою, натхненним виконанням;

- акцент на пальцеву техніку – зосереджував увагу на розвиток спритності, сили та контролю кожного пальця для досягнення звукової чіткості під час виконання творів;

- правильна артикуляція – ключовий момент для виразної гри на фортепіано

- ясність музичної думки – був прибічником інтелектуального осмислення музики, тому заохочував своїх учнів до вираження власних інтерпретаційних ідей з точністю та ясністю;

- «дозоване використання педалі» – майже не використовував педаль, навіть більше – вважався її противником.

Ці та інші ідеї були зібрані в його праці «Повний теоретичний і практичний курс навчання мистецтву гри на фортепіано» (Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung), опублікованій у 1828 році (Гуммель, 1828, с. 492). Безумовно, такі педагогічні принципи значною мірою вплинули на усіх його послідовників, включаючи Й. Рукгабера. Власні твори Й. Гуммеля відрізнялися ясністю фактури, оригінальністю форми, своєрідністю тонально-гармонічного мислення, численні його композиції втілюють стилістику бідермаєру та раннього романтизму, випереджають в часі багато з технічних, виразових, формотворчих знахідок майбутнього. Безумовно, його виконавський і композиторський приклад справив значний вплив на його учнів, котрі стали продовжувачами традицій віденської фортепіанної школи. Характерною рисою її представників був стиль brilliant, що виник на межі двох епохальних стилів – класицизму та романтизму (Дітчук, 2009, с. 21). Він утверджує новий ідеал «чистого піанізму», майстерної, професійної, вельми ефектної гри, а також «сприяє розвитку віртуозності, її абсолютизації та появи її носія –

піаніста-віртуоза, що дає можливість охарактеризувати період становлення піанізму за допомогою виразу «епоха віртуозів» (Кашкадамова, 2006, с. 21).

Дефініцію блискучого стилю знаходимо в методико-педагогічному трактаті Карла Черні «Повна теоретико-практична школа гри на фортепіано» (*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*), серед найважливіших ознак якого він виділяє чіткість, виразність і силу туше, спроможність витримати високий темп, зберігаючи артикуляцію, точність тексту навіть за умов найвищої трудности (Czerny, 1839, с. 117). Отже, з виконавською стилістикою *brilliant* нерозривно пов'язане уявлення про піаністичну віртуозність. Для фортепіано вона стала аналогією до вокальної техніки *belcanto* – насамперед бездоганим виконанням гранично можливих технічно складних засобів у найвищих темпах. Від виконавця вимагалось також вільне володіння акордовою технікою, різновидами стрибків, подвійними нотами, грою з перехрещенням рук. Особлива увага приділялась пасажам, мелодизованій орнаменталі та фігураціям, де цінувалась звукова і технічна вирівняність дрібної пальцевої техніки, відносна ритмічна і темпова свобода провідної мелодичної лінії накладеної на чітку метричну пульсацію акомпанементу (ще без гіперболізованого *rubato* зрілого романтизму).

Поняття «блискучого або брильянтового стилю» увійшло в назви творів, вказуючи на присутність в творі ефектних віртуозних прийомів, бравурних і лірично-романтичних настроїв. Для розвитку музичного матеріалу, збагаченого різновидами орнаментики, пасажної та акордової техніки, найбільш придатними виявились жанри варіацій, рондо, фантазій. Теми твору брильянтового стилю мов би «переводялись» у яскравий одяг нових мелодійних, метричних та гармонічних комбінацій (Щербакова О., Щербаков Ю., 2022 с. 130). У заголовках творів різних жанрів чи ремарках їх окремих частин із застосуванням вказаного комплексу технічних завдань часто використовуються епітети: «блискучі», «діамантові», «бісерні», «перлинні», а також концертні чи великі, чим підкреслюється масштабність форми за рахунок залучення великого технічного арсеналу. Відмінним прикладом будуть слугувати твори Й. Рукгабера під назвами *Valse*

brillant op. 84 та Концертне рондо, op. 40 для фортепіано з великим оркестром, а також інші найяскравіші зразки фортепіанної творчості у стилі *brilliant* відомих композиторів тієї епохи, серед яких – «*Le Retour à Londres (Grand Rondeau brillant)*» op. 127, *Grande Sonate brillante* op. 106 Й. Н. Гуммеля, *Variations Brillantes* op. 120 Ф. Калькбренера, *Grand Polonaise Brillante*, op. 22 Ф. Шопена, *Fantaisie brillante sur des airs chinois* op. 724 М. К. Черні.

Відбиток блискучого стилю у фортепіанних творах Рукгабера проявлявся у застосуванні ним ефектних фактурних прийомів – пасажів та фігурацій, які вимагали технічної готовності піаніста, і це цілком закономірно, адже головним критерієм у виконанні того часу стає «перлинна гра», «бісерні пасажі», володіння швидкими темпами і відтворення абсолютної чистоти тексту в найскладніших місцях. Окрім цього Рукгабер часто дотримується прийому розвитку музичного матеріалу способом орнаментування чи варіювання, що також є помітною рисою для стилю *brilliant*. Загалом його музика відрізнялась бравурністю, урочистістю, настроєвою піднесеністю, чим завжди притягувала тогочасну аристократичну публіку, яка просто обожнювала його мистецтво, адже чим ще пояснити той факт, що майже всі твори Рукгабера мають присвяти? Очевидно, він постійно писав на замовлення, а отже, його музика відповідала смакам тогочасних меломанів і знаходила у них розуміння і зацікавлення.

Окрім численних присвят власних композицій тогочасній аристократичній публіці, серед списку дедикацій більш відомим постатям зустрічаємо прізвища Леопольда Захера Мазоха (Дует для скрипки та фортепіано op. 41), Марії Шер (Мазурка для фортепіано D-dur;), Кароля Ліпінського (Фортепіанний концерт op. 20), творчу співпрацю з яким особливо варто підкреслити тому, що тісний контакт між двома музикантами вплинув на композиторську сферу діяльності Й. Рукгабера, яка, окрім творів для фортепіано соло, почала урізноманітнюватись іншими інструментальними творами камерної музики. Починаючи з 1824 року вони часто зустрічались на одній сцені. Й. Рукгабер блискуче виступав як акомпаніатор видатного скрипаля, що в свою чергу мав у творчій біографії ряд зустрічей на одній сцені з відомим віртуозом Н. Паганіні. В історії зафіксований

той факт, що на знак поваги і дружби «Скрипаль диявола» присвятив Каролу свої бурлескні варіації «Венеціанського карнавалу» ор. 10, а Ліпінський, в свою чергу віддячив Паганіні, присвятивши йому «Три каприси для скрипки» у 1827 році (Кароль Ліпінський: до 230-річчя від дня народження польського скрипаля, композитора, педагога, 2020, без сторінок). Отож, можна припустити, що Й. Рукгабер також міг особисто знати Паганіні, адже він розпочав спільну концертну діяльність з Ліпінським з 1824 року, якраз в той час, коли між обома скрипальцями зав'язалась творча співпраця. У 1825 році Рукгабер і Ліпінський дають ряд концертів у Львові та Києві. Відомо, що дохід від одного концерту становив 500 дукатів, що на той період вважалась досить солідною сумою. Саме тому, будучи натхненним спільним музикуванням, Рукгабер присвятив йому масштабний твір в жанрі фортепіанної музики – Перший фортепіанний концерт, що на сьогоднішній день має значну історичну та культурну цінність, відкриваючи нові можливості для досліджень і сучасних інтерпретацій (Michalik, 2016, с. 9).

Окрім використання у своїй фортепіанній музиці модної на той час техніки brilliant, більшості творів Й. Рукгабера притаманні також риси «салонності» і це цілком закономірно, адже він жив і творив в середовищі аристократичної публіки, яка з радістю сприймала і глибоко шанувала такі музичні зразки. Яскравою ознакою салонної музики є популярність в ній інструментальної мініатюри, яка ненав'язливо знайомила широке коло слухачів з новими танцювальними жанрами, такими як вальс, мазурка, полонез, полька та інші, що репрезентувались як у вокальних та камерно-інструментальних жанрах, так і у сфері фортепіанної музики. Саме вони становлять більшу частину композиторської спадщини Й. Рукгабера, хоч в цілому жанрова палітра фортепіанних творів є досить різноманітною та численною (близько 100 опусів).

Відомо, що на початку XIX століття з появою фортепіано в домах заможних аристократів, котре впевнено витіснило з ринку клавесин та клавикорд, від «львівських меломанів» швидко з'являється все більше запитів нотної літератури для практичних потреб домашнього музикування. Тому місцеві композитори

активно працюють над її створенням, щоб задовольнити музичні запити тогочасного суспільства. У газетах час від часу з'являються повідомлення про видання музичних творів (переважно танцювального характеру) місцевих авторів. Наприклад, у 1842 році преса інформувала про нові бальні танці львівських композиторів, які видали локальні видавництва та інституції: 6 Мазурок Адама Гнатковського, Мазурка на тему пісеньки «Баядерка», яку співала пані Бішоп, Й. Рукгабера, присвячена пані Стефанії Аугустиновичівні. У січні 1845 року маємо інформацію про видання чергової збірки танцювальної музики, серед яких зустрічаємо твори Й. Рукгабера, зокрема «Три мазурки та шість кадрилів для фортепіано» (Мазепа, 2017, с. 334).

Так як мазурка вважалась популярним жанром XIX століття, серед нотних архівів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка знаходимо ще кілька яскравих її зразків у творчості Рукгабера, а саме: «Шість мазурок для фортепіано», що присвячені Вінсенту Данеку, «Вальси, Мазурки і Галопи для фортепіано» з присвятою графині Евеліні Дзедушицькій. Ще одна мазурка ор. 4 присвячена другові, що був одним з його найкращих учнів, адвокату і меломану Марцелю Мадейському, а на початку мазурки під назвою «Насолода» є запис: «Склав для своєї дочки Жанет Рукгабер. Червіцестіль, 19 грудня 1865 рік».

Вальс також був розповсюдженим танцем XIX-го століття, до жанру якого звертався Рукгабер. В його спадщині є «Вальси опус 17», присвячені мадемуазель Ізабеллі Снджерович, а також Шість Вальсів ор. 85, що видані під назвою «Спогад із краю Молдови» і присвячені Наталі Мано. Окрім цього зустрічаємо «Блискучі вальси» – один з них має ще й назву «Мімі», і присвячений княжні Марії Четвертинській, інший – ор. 73, присвячено Елен Виводзоф: «Твір написаний для середнього і доброго рівня підготовки: рух октавами на стаккато, блискучі пасажи» (Жмуркевич, 2015, с. 263).

Серед полонезів Й. Рукгабера є також чимало яскравих зразків салонного стилю, серед яких: Великий полонез для фортепіано ор. 68, Полонези ор. 2, ор. 3, Полонез ор. 16, на титульній сторінці якого вказано: «виконувався в Редутному залі Львова», а також Полонез d-moll, присвячений другові композитора пану Жаку Бауеру.

Салонна музика здебільшого не вимагала творів великих масштабів, адже вона призначалась для виконання не на великих сценах перед численною публікою, а у вузькому колі друзів і родини, тому часто вона носила більш інтимний характер. Саме ці умови стали підґрунтям для формування та розвитку жанру інструментальної мініатюри. Проте паралельно існували також твори зовсім іншого характеру, більш масштабні та віртуозні, котрі були зразками нового на той час блискучого стилю. Це явище цілком логічне, адже фортепіанна музика XIX століття дивує різноманітністю образних сфер, контрастів, та використанням різних піаністичних технік.

Блискучий стиль сформувався саме в атмосфері салонності і почасти на протигагу їй, і на це є чітке історичне пояснення. Так як салонна музика та притаманні їй форми виконавства на початку XIX століття саме інтенсивно формувались, не видається дивним той факт, що слухачі могли сміятись, розмовляти та споживати їжу під час виступів, а також заходити та виходити, не дочекавшись закінчення твору. З огляду на це, виконавці започаткували свою культуру гри, з якої власне постав новий виконавський стиль «*Stil brillant*», якому перш за все була притаманна ефектна манера виконання, задля того, щоб привернути увагу публіки, яка ще не була готова до сприйняття однорідної інструментальної програми. Популярністю користувались твори, в яких за допомогою ефектних прийомів та сили звучання можна було вразити слухача, таким чином утримуючи його увагу триваліший час.

Похід в салон був вишуканою формою дозвілля, яка дозволяла насолодитись не лише музичним мистецтвом, але й вільною манерою спілкування. Слухачі ще не трактували його як форму академічного концерту з певним каноном поведінки, а культура слухання та зосередженої уваги під час заходів такого роду формувалась ще кілька десятиліть (Кашкадамова, 2006, с. 254).

Саме тому, в численних зразках фортепіанної музики Й. Рукгабера можемо констатувати застосування елементів техніки *brillant*, адже він був одним з перших, хто активно перейняв традиції даного стилю та вплив їх у своїй композиторській творчості. Будучи першокласним піаністом, що мав ґрунтовну освіту та був

технічно готовий до виконання творів високої складності, він втілював свої технічно-піаністичні можливості у низці творів серед найяскравіших зразків варто виділити Варіації для фортепіано оп. 30, Варіації на руську тему оп. 12, Великі варіації на тему балету «Ніна», оп. 19, Великі варіації для фортепіано з оркестром оп. 18, Соната Es-dur оп. 89 та 1-ий фортепіанний концерт оп. 20.

Відомо, що окремі композитори – адепти романтичної естетики критикували «салонність» в мистецтві, зокрема серед них і Р. Шуман, який вбачав в ній «антихудожні тенденції», вважаючи, що така музика є марнословною, поверхневою, занадто кокетливою і беззмістовною. Попри це не маємо права забувати, що Й. Рукгабер – один з найактивніших музично-громадських діячів краю, творчість якого охоплює 234 опуси, створені під впливом певних суспільно-культурних тенденцій Галичини, і відповідали потребам тогочасного суспільства.

По-друге, салони – це невід’ємна частина музичного життя того часу, котра слугувала тією платформою, з якої зовсім скоро постане нова постать піаніста-виконавця, на зміну музиканту, що своєю грою спершу лише супроводжував ту чи іншу подію. Відомо, що Ф. Ліст на початку своєї виконавської кар’єри виступав перед публікою в салонах, що функціонували як центри культурної та інтелектуальної комунікації. Саме такі камерні виступи для вузького кола аристократії та інтелігенції дозволили сформувати йому мережу важливих соціальних і культурних контактів, що дало змогу зміцнити його популярність, розширити формат своїх виступів і стати одним з перших піаністів-організаторів сольних фортепіанних концертів, де «всю програму він виконав сам, без участі інших музикантів» (Кашкадамова, 2006, с. 254). Він відбувся в Палаццо Поллі, а не в театрі чи в концертному залі, адже на той час ще не існувало спеціально призначених залів для проведення клавірабендів. Їхня поява припадає на другу половину XIX ст., коли історично сформувався новий прошарок населення – буржуазія, завдяки яким почали з’являтися досить великі концертні зали в палацах промислових магнатів, адже в кожному міщанському домі був рояль чи піаніно. (Gewandhaus, Musikverein, Carnegie Hall, Salle Playel – це ті найвідоміші зали, що стали справжньою домівкою видатних

піаністів, а також сприяли утвердженню клавірабендів як окремого жанру у виконавській практиці).

Висновки. Традиції салонного музикування стали важливою ланкою в еволюції виконавської діяльності музиканта, що підготували появу нової постаті – піаніста-віртуоза – як окремої творчої мистецької фігури. Салони – це місце, де музикант тієї доби вперше міг познайомити публіку зі своєю творчістю – композиторською і виконавською, а діяльність Йоганеса Рукгабера – чудове цьому підтвердження. Спираючись на численні повідомлення з преси, що неодноразово згадує його саме як піаніста-виконавця та акомпаніатора на музичних вечорах, а також враховуючи той факт, що більшість творів у доробку митця написані саме для фортепіано можна стверджувати, що його діяльність, а також різноманітність жанрової палітри композицій займають вагомe місце в розвитку музичної культури Галичини у п.п. XIX століття.

Й.Рукгабер свого часу здобув блискучу освіту, і досконало володіючи піаністичною технікою втілював усі здобутки «блискучого стилю» у власних творах. Проте, зважаючи на різні соціальні прошарки тогочасного насе-

лення, він зумів шляхом диференціації технічного рівня творів зробити їх доступним кожному, хто дійсно цікавився фортепіанною музикою та прагнув не лише збільшити власну нотну колекцію новими зразками, але й самому виконувати їх. Саме різний рівень складності цих творів, що робить їх ще доступнішими у виконанні як для піаніста-аматора, так і високопрофесійного музиканта, адже окремі з них вимагають неабиякої віртуозної майстерності і технічної готовності піаніста.

Таким чином, можна краще усвідомити, за яким принципом створював фортепіанну музику Рукгабер: спираючись на численні присвяти, що супроводжують безліч творів, зрозуміло, що вони були написані на замовлення аристократичної публіки, часто з розрахунку на їх аматорське виконання, тому манера письма композитора в цих опусах проста та лаконічна, натомість технічно складніші твори були написані автором для себе і деяких своїх учнів. Саме тому фортепіанна спадщина Й.Рукгабера цілком може зайняти своє скромне, але достойне місце в концертному і дидактичному репертуарі, як історичний документ своєї епохи і важливе свідoctво культурного розвитку галицького краю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Дітчук О.Р. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора п.п. XX століття): дис... канд. наук. Львів, 2009. 21 с.
2. Запорізька обласна бібліотека для юнацтва: К. Липінський: до 230-річчя від дня народження польського скрипаля, композитора, педагога. 2020р. URL:<https://younglibzp.com.ua/karol-jozef-lipinskij-do-230-richchya-vid-dnya-narodzhennya-polskogo-skripalya-kompozitora-pedagoga/> (дата звернення 10.10.2024).
3. Жмуркевич З. Фортепіанні ансамблі Жана Рукгабера в контексті особливостей історико-культурного соціуму доби бідермаєра в Галичині XIX ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 263.
4. Кашкадамова Н.Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль, 2006. С.: 11, 21, 251, 254.
5. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства: монографія. Львів, 2017. С.: 177, 334.
6. Щербакова О., Щербаков Ю. Блискучий стиль у жанрі фортепіанного ансамблю: виконавська практика та композиторська творчість. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53 № 2. С. 130
7. Czerny Carl. Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Wien: Tobias Haslinger, 1839. С. 117.
8. Hummel.J.N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung. – Wien: bei Tobias Haslinger. 1828. С. 492.
9. Michalik E. Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor. Warszawa, 2016. С. 9.
10. Walker Alan. *Franz Liszt: The virtuoso Years, 1811–1847*. Cornell University Press, 1983. С. 58.

REFERENCES:

1. Ditchuk O. (2009). Rol' videns'koi fortepiannoi shkoly u formuvanni pianistychnoho mystetstva Ukrainy (Halychyna ta ukrains'ka diaspora p.p. XIX stolittia) [The Role of the Viennese Piano School in the Formation of Piano Art in Ukraine (Galicia and the Ukrainian Diaspora in the Early 20th Century)]. (Ph.D. dissertation). Lviv, Ukraine, p. 21. [in Ukrainian].
2. Zaporiz'ka oblasna biblioteka dlia yunatstva (2020). K.Lipins'kyi: do 230-ricchhia vid dnia narodzhennia pol'skoho skrypalia, kompozytora, pedahoha [K. Lipiński: On the 230th anniversary of the birth of the Polish violinist, composer, and educator]. Retrieved October 10, 2024. Available at: URL: <https://younglibzp.com.ua/karol-jozef-lipinskij-do-230-richchya-vid-dnya-narodzhennya-polskogo-skripalya-kompozitora-pedagoga/> [in Ukrainian].
3. Zhmurkevych Z. (2015). Fortepianni ansambli Zhanna Rukhhabera v konteksti osoblyvostei istoryko-kul'turnoho sotsiumu doby bidermeyera v Halychyni XIX st. [Piano ensembles of Jean Ruckhaber in the context of the historical and cultural features of the Biedermeier era in Galicia in the 19th century]. *Naukovi zbirky L'vivs'koi natsional'noi muzychnoi akademii im. M.V. Lysenka*, 34, p. 263. [in Ukrainian].
4. Kashkadamova N. (2006). Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX st. [History of piano art of the 19th century]. Ternopil, Ukraine, pp. 11, 21, 251, 254. [in Ukrainian].
5. Mazeppa T. (2017). Sotsiokul'turnyi fenomen yevropeis'kykh muzychnoho tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halyts'koho Muzychnoho Tovarystva: monohrafiia [The socio-cultural phenomenon of European music societies in the 19th and early 20th centuries: The example of the Galician Music Society]. Lviv, Ukraine, pp. 177, 334. [in Ukrainian].
6. Shcherbakova O., & Shcherbakov Y. (2022). Blyskuchyi styl' u zhanri fortepiannoho ansambliu: vykonavs'ka praktyka ta kompozytors'ka tvorchist' [The brilliant style in the piano ensemble genre: Performance practice and compositional creativity]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk*, 53, no. 2, p. 130. [in Ukrainian].
7. Czerny Carl. (1839). Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule [Complete theoretical-practical piano school]. Wien: Tobias Haslinger, p. 117. [in German].
8. Hummel, J. N. (1828). Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung [Detailed theoretical-practical instruction for piano playing, from the first elementary lessons to complete proficiency]. Wien: bei Tobias Haslinger, p. 492. [in German].
9. Michalik E. (2016). Jan Ruckgaber – zapomniany kompozytor [Jan Ruckgaber – a forgotten composer]. Warsaw, Poland, p. 9. [in Polish].
10. Walker, A. (1983). Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847. Ithaca, NY: Cornell University Press, p. 58.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.037

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

Анна БІЛИК

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

Ярослав БІЛИК

доктор філософії PhD, старший викладач кафедри економіки, підприємництва та економічної безпеки, Херсонський національний технічний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

Бібліографічний опис статті: Білик, А., Білик, Я. (2024). Перформанс у творчій практиці художників-авангардистів. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

ПЕРФОРМАНС У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХУДОЖНИКІВ-АВАНГАРДИСТІВ

Останнім часом поживавилась увага до перформативних практик як серед теоретиків, так і практиків візуального мистецтва.

Мета статті – охарактеризувати мету і шляхи реалізації перформансів художників-авангардистів, виокремити спільне і відмінне у перформансі представників футуризму, дадаїзму, сюрреалізму.

Методологія дослідження зумовлена поставленою метою і завданнями статті. У процесі дослідження використано комплекс загальнонаукових методів: аналіз і синтез та міждисциплінарні методи: абстрагування, конкретизації та узагальнення. Зокрема, аналіз – під час розгляду теоретичних засад перформансу в мистецтвознавстві; синтез – з метою узагальнення досвіду перформативних практик у мистецтві авангарду; порівняння – для визначення сутнісних ознак перформансу для напрямів авангарду (футуризму, дадаїзму, сюрреалізму); системний – під час розгляду перформансу як складового компоненту мистецького процесу.

Наукова новизна – виокремлено особливості перформансів у художників-авангардистів.

Висновки. Перформанс для італійських футуристів, українських футуристів, дадаїстів, сюрреалістів стає популярною художньою практикою під час відкриття виставок художників. Митці також організували арт-дію як метод розширення впливу свого об'єднання, задля руйнування традиційних бар'єрів між виконавцями та глядачами, для просування ідей. Щодо особливостей перформативних практик варто сказати, що перформанс у італійських футуристів носив скандальний характер, тоді як в українських футуристів – ігровий. Ініціаторами футуристичного та сюрреалістичного перформансу були передусім художники, тоді як дадаїстичного – театральні діячі і поети. Перформанс сюрреалістів був ретельно продуманий, відрізнявся складністю організації.

Ключові слова: авангард, художник, перформанс, італійський футуризм, український футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, візуальне мистецтво.

Anna BILYK

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Design, Kherson National Technical University, 11 Instytutska Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-9608-5130

Yaroslav BILYK

Doctor of Philosophy PhD, senior lecturer of the Department of Economics, Entrepreneurship and Economic Security, Kherson National Technical University, 11 Instytutska Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29016

ORCID: 0000-0001-8970-4677

To cite this article: Bilyk, A., Bilyk, Ya. (2024). Performans u tvorchii praktytsi khudozhnykiv-avantgardystiv [Performance in the creative practice of avant-garde artists]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 136–141, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-18>

PERFORMANCE IN THE CREATIVE PRACTICE OF AVANT-GARDE ARTISTS

The study of avant-garde artistic practices has now revived, driven not only by academic interest but also by the popularity of performances among artists.

The purpose of the article is to characterise the purpose and ways of realising avant-garde performances, to highlight the common and distinctive features of performances by representatives of futurism, Dadaism and surrealism.

Research methodology is determined by the purpose and objectives of this article. In the course of the research, general scientific methods were used: analysis and synthesis, as well as interdisciplinary methods: abstraction, specification and generalisation. Analysis – when considering the theoretical foundations of performance in art history; synthesis – in order to generalise the experience of performative practices in avant-garde art; comparison – to determine the essential features of performance for avant-garde movements (futurism, Dadaism, surrealism); systematic – when considering performance as an integral part of the artistic process.

The scientific novelty of performances, the peculiarities of their conduct by avant-garde artists are revealed.

Conclusions. Performance for Italian Futurists, Ukrainian Futurists, Dadaists, Surrealists becomes a popular artistic practice during the opening of artists' exhibitions. The artists organised art actions as a method of expanding the influence of their group to break down the traditional boundaries between performers and spectators, to promote ideas. As for the peculiarities of performative practices: Italian futurists' performance was scandalous, while Ukrainian futurists' was playful. The initiators of futuristic and surrealist performances were primarily artists, while dadaist performances were initiated by theatre artists and poets.

Key words: *avant-garde, artist, performance, Italian futurism, Ukrainian futurism, Dadaism, surrealism, visual art.*

Актуальність проблеми. Перформативні практики дедалі стають популярними в сучасному мистецтві. В Україні після широкомасштабного вторгнення РФ значно зросло звернення до перформансу серед митців, особливо це помітно у сценічній практиці, утім, спостережимо посилений інтерес і серед представників візуального мистецтва. Перформанс є тією художньою практикою, котра є спільною для всіх видів мистецтва. Варто вказати на його театральну природу, однак, це не завадило йому посісти належне місце серед художників. Вплив художників-авангардистів на мистецтво перформансу неможливо переоцінити. Їхні глибокі культурні та мистецькі рефлексії, безперечно, сформували базові елементи і заклали традиції перформансу для майбутніх поколінь. Сьогодні провідні музеї сучасного мистецтва не лише проводять виставки, а й реставрують перформанси авангардистів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У царині вивчення перформативних практик існує значний доробок як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників. Незважаючи на те, що перформанс почали досліджувати ще ХХ столітті, досі науковий інтерес до перформативних практик авангардистів не вичерпався, а роботи у цьому напрямку не втратили актуальності. Серед провідних дослідників варто виокремити праці Роузлі Голдберг (RoseLee Goldberg), Мар-

віна Карлсона (Marvin Carlson), Еріки Фішер-Ліхте (Erika Fischer-Lichte), Олександра Клековкіна, Катерини Станіславської, Олега Сидора-Гибелінди та інших. Виходячи з аналізу проблематики, автори звернулася до праць як безпосередніх учасників авангардного руху, дослідників минулого століття, так і сучасних науковців. Цікавою у межах дослідження є праця Гюнтера Берггауза «11 футуристичних перформансів, 1910–1916», і хоча увага приділена авангардному театру, утім розвідка дає уявлення і про участь художників у перформансі (Berghaus, 2013). Доцільно також звернути увагу до праці «Футуризм», авторами якої є М.О. Версарі, К. Доак, А. Еванс, Д. Белолоу, А. Кетрін. Варто зазначити, що Коннор Доак пише дві статті «Російський футуризм» і «Український футуризм». До «Російського футуризму» безпідставно зараховує утворення «Гілеї», творчість братів Бурлюків, Олексія Кручоних та ін. (Doak, 2016). Проблему сюрреалістичного мистецтва перформансу порушує Марія Роза Леманн (Lehmann, 2023), дослідниця описує й аналізує перформативні практики цього напрямку.

В українській науці розвитку перформативних практик кінця ХХ –початку ХХІ століття присвячена стаття Ірини Яцик (Яцик, 2021). Про плинність форм і змістів у перформансах 1950–2010-х років фундаментальна стаття

Гліба Вишеславського (Вишеславський, 2019). Утім, праць, де був проаналізований перформанс художників-авангардистів в українському мистецтвознавстві немає.

Мета дослідження. Показати особливості перформансу серед художників-авангардистів, виявити їх новаторство.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ранні приклади перформатизму можна спостерігати у творчості художників авангардистів, зокрема футуристів, дадаїстів, сюрреалістів. Здебільшого до перформансу мітці зверталися під час відкриття виставок. Традиційний музейний простір, що піддався жорсткій критиці представниками авангарду, поступився місцем новому – діалогічному та інтерактивному. Це значно активізувало інтерес глядачів. Заклик до розриву з художньою традицією у «Маніфесті футуризму» 1909 р. не оминув і музейного простору. Томмазо Марінетті писав про знищення музеїв, що вдаються до застарілих прийомів і представляють мертву культуру: «Ми хочемо позбутися незліченних музеїв, які покривають її незліченими кладовищами. Музеї, кладовища! Воістину ідентичні у своєму зловісному зіставленні тіла, які не знають одне одного» (Documents, 1973). Критика мистецької спадщини через традиційну його подачу звучала і в колах сюрреалістів. Геберт Рід у вступній промові до «Каталогу міжнародної сюрреалістичної виставки» 1936 року висловився про класичне мистецтво, як неактуальне, котре дбайливо зберігається в музеях і академіях, де воно залишається запленим і мертвим (Exposition, 1936).

Безперечно, нетрадиційна форма презентації творів мистецтва сприяла розширенню впливу авангардних напрямів. Дослідниця Марія Олена Версарі вважає, що футуризм використовував стратегії перформансу та хепенінги як спосіб викликати потужну реакцію аудиторії (Versari, 2016). Радикальний, агресивний, зухвалий футуризм з його закликами до відваги, повстання, нападом на конкурентів, критикою класичного живопису вимагав від публіки не просто емоційної реакції. Її було замало. Макс Козлофф дав точну назву діям футуристів – «карнавал провокацій». Він підмітив, що у футуристичному розумінні прогресу була прихована воля до руйнування всіх моральних кодексів, так само, як у їхній манері саморе-

клами було присутнє бажання оскардити громадськість у цілому (Kozloff, 1972). Футуристи розвернули широку саморекламу від публікацій маніфестів, брошур, полеміки у газетах до вуличних демонстрацій, провокативних виступів перед публікою, театральних вечорів (сєрат) та інше. 15 лютого 1910 року, через рік після публікації знаменитого маніфесту, Марінетті організував футуристичний вечір у театрі Ліріко, який закінчився скандалом. Хроніки повідомляють про жорсткі сутички футуристів з публікою, зокрема з клерикалами, пацифістами та робітниками. Поліції не раз доводилося втручатися. Малюнок Умберто Боччоні, датований 1910 р. в Турині, наочно показує реакцію глядачів на виступ футуристів. На кону сам автор, поруч з ним Марінетті, Армандо Мацца і Карло Карра. На виступаючих летіли овочі, різні побутові предмети, лилася вода з глечика та пулівізатора. Навколо все летіло, вибухало і гуло, утім, Марінетті продовжував промову (Kozloff, 1972). Перформанс-скандал був механізмом піару, інструментом спілкування з аудиторією і початком публічних обговорень різних питань.

Для українських футуристів, що виникли у Херсоні, перформанс був важливою формою спілкування з глядачами, зазвичай, мав ігровий характер. Ірина Кузьменко пише, що неklasичні засоби завоювання уваги, епатування, скандальність, енергійність, в культурному середовищі закріпили за учасниками товариства репутацію «модної диковинки», але разом з цим, започаткували нові форми мистецтва і літератури (Кузьменко, 2012, с. 58). Окрім емоційної складової і продуманого сценарію, наявністю інтриги, українські футуристи приділяли увагу вимові. Наприклад, Олексій Кручоних мав виразну артикуляцію, що дозволяло тримати увагу публіки.

Дадаїзм був авангардним художнім і культурним рухом, викликаним соціальним кліматом в Європі після Першої світової війни. Мистецтво перформансу було одним з важливих практик дадаїзму, котре ініціювали поети і театральні діячі. Аннабель Хенкін Мелцер зазначає, що Хьюго Болл та Еммі Хеннінгс зверталися до перформансу з метою розмивання межі між різними видами мистецтва, створюючи захоплюючий і часто хаотичний досвід для своєї аудиторії. Цей перформа-

тивний характер дадаїзму заклав основу для подальших розробок у мистецтві перформансу та авангардному театрі (Melzer, 1973). У цьому контексті участь художників у перформативних практиках слід розглядати як співпрацю з поетами, драматургами та іншими представниками мистецтва, а не як самостійну ініціативу. Інтерес до перформативності серед художників-дадаїстів породжений ще зміною ставлення до творчого процесу – спосіб виконання роботи цінувався більше за саму роботу. Нерідко твори художників спонукали до створення перформансів. З лютого по липень 1916 року Марсель Янко і Ганс Арп відповідали за роботу дадаїстів з масками, а також за декорації та дизайн костюмів у кабаре Вольтера. Маски були зроблені з паперу, картону та клаптиків різних кольорів, склеєних шпильками. Вони були тлінними, тимчасовими, потворними, абсурдними. Маски мали на меті посилити почуття спонтанності та боротися з будь-яким враженням формальної, естетичної координації, будь-якої прихильності до «мистецтва» з його правилами та відчуттям істеблішменту (Melzer, 1973). Х. Болла яскраво описав враження від масок і як вони стимулювали арт-дії: «Янко приїхав з масками, і кожен з нас одягнув по одній. Ефект був дивний. Мало того, що кожна маска, здавалося, вимагала відповідного костюма. Він також вимагав досить специфічного набору жестів, мелодраматичних і навіть близьких до божевілья. Хоча п'ять хвилин тому ніхто з нас не мав ані найменшого уявлення про те, що має статися, незабаром нас задрапірували та прикрасили найнеймовірнішими предметами, роблячи найдивовижніші рухи, кожен з яких вигадував інший. Динамічність масок була непереборною. В одну мить ми усвідомили величезне значення таких масок в пантомімі і драматургії. Маски просто вимагали, щоб їх носії запустили трагіко-абсурдний танець» (Melzer, 1973). Дадаїсти відкидали ті форми мистецтва, які здавалися порожніми і зношеними. Перформативні практики у дадаїстів здебільшого носили характер здивування, скандалу й імпровізації.

Перформативність була популярною серед сюрреалістів, однак здебільшого носила рекламний характер. Її дієвість можна показати на прикладі Міжнародної виставки сюрреалістів у Лондоні влітку 1936 року. На цей час

у Британії не існувало осередку сюрреалістів. Про непопулярність цього напрямку говорив і Геберт Рід: «Англійські поети і художники майже не знали про цей міжнародний рух (Exposition, 1936). Проведення виставки викликало фурор і запам'яталося видовищними арт-діями.

Офіційно виставка була відкрита Андре Бретоном. У передмові до «Каталогу міжнародної сюрреалістичної виставки» він зазначив, що геній цих художників ґрунтується не стільки на відносній новизні їхнього предмета, скільки на ініціативі, яку вони виявляють під час презентації цього предмета (Exposition, 1936). Варто зазначити, що оформленню виставок і презентації творів мистецтва сюрреалісти приділяли велику увагу, часто вдавалися до театральності й епатажності. На цій виставці відзначився Сальвадор Далі, який читав лекцію в глибоководному гідрокостюмі, а слайди з його презентації показувати догори ногами. Утім, публіка довго слухати художника не змогла, за кілька хвилин йому стало зле, художника довелося витягувати з шолома за допомогою гайкового ключа. Але найбільше ця виставка відзначилася перформансом за участю Шейлі Легге, де Далі був одним з організаторів. Мисткиня з'явилася на Трафальгарській площі у білій сукні з чорними рукавичками, голова її була покрита маскою з паперових квітів, час від часу на її руки сідали голуби. Образ, який називають «сюрреалістичним фантомом», «привидом сюрреалізму», був взятий з картини Сальвадора Далі «Жінка з головою троянд» (1935). Загадковий образ привернув увагу преси. Потім Шейлі Легге прийшла на виставку, несучи в одній руці протез, а в іншій – сиру свинячу відбивну. Рейчел Сігал Гамільтон на запитання редакції журналу «Aesthetica» чи був «привид сюрреалізму» художнім втручанням, рекламним трюком чи і тим, і іншим? – відповів, що масштаби стратегії та планування організаторів допомогли зробити Лондонську міжнародну виставку сюрреалістів сенсацією для громадськості (Segal Hamilton, 2021). «Величезний альбом з більш ніж 200 вирізок з преси, який зараз зберігається в архіві Національних галерей Шотландії, свідчить про успіх реклами навколо виставки, яку щодня відвідувало близько 1000 відвідувачів. Виступ Легге був як надзвичайно раннім прикладом мистецтва пер-

формансу, так і центральною частиною добре продуманої кампанії в пресі» (Segal Hamilton, 2021).

Міжнародну виставку сюрреалістів в Парижі, яка тривала з 18 січня по 22 лютого 1938 р. виділяється поміж інших унікальним дизайном та театральністю. Виставка була пройнята атмосферою грайливості і провокації. Андре Бретон і Поль Елюар до організаційного комітету виставки запросили Сальвадора Далі, Макса Ернста, Ман Рея, Вольфганга Паалена. За режисуру виставки відповідав Марсель Дюшан. Головний акцент він зробив на інсталяції, утім, перформанс також був представлений на ній. На запрошенні поміж іншої реклами виставки анонсувався виступ танцівниці Елен Ванель. Вона була пов'язана з сюрреалістичним рухом, згодом проявила себе як художниця та скульпторка. Її перформанс готували Далі та Вольфганг Паален. Її виступ «L'Acte manqué» («Нездійснений акт») розпочинався опівночі і супроводжувався криками, стрибками з купи подушок, смиканням одягу, який і так ледь прикривав її тіло. Анна Соутер зазначає, що її хлюпання в калюжу і врешті-решт істеричний напад на ліжку, говорили про покірне жіноче тіло з психічною нестабільністю і залежністю (Souter, 2019). Одноставної думки, щодо інтерпретації перформансу немає. Кеті Гоупвелл говорить, що він був провісником зміни художнього руху в умовах політичних змін і передчуття війни (Hopewell, 2017). Інші дійшли висновку, що це, швидше за все, демонстрація труднощів людського буття через складні стосунки та емоції. Більш переконливою є зауваження Анни Соутер: «Сюрреалісти розглядали істерію як стан, в якому поетичне вираження може текти вільно, за рахунок жінок, яким не надавали голосу, а натомість

об'єктивували. <...> Але протягом значного періоду часу цю нині нібито неіснуючу хворобу розуму пояснювали як фундаментальну умову жіночого буття й експлуатували її як вчені, так і художники» (Souter, 2019).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, пошук нової мови у візуальному мистецтві призвів і до нової форми презентації творів. Безперечно, футуризм закладає основи не лише перформативних практик авангарду, а й сучасного перформансу. Виходячи з концепції неактуальності музейного простору, футуристи пропонують нові методи і шляхи демонстрації творів мистецтва. Перформанс стає популярною художньою практикою передусім під час відкриття виставок художників для всіх напрямів авангарду. Футуристи віддавали перевагу перформансу-скандалу, оскільки він був важливим механізмом комунікації з аудиторією, початком жвавого обговорення. Їхні гучні виступи з провокаціями й скандалами гарно запам'ятовувалися публікою. Для українських футуристів перформанс, який мав ігрову природу, був однією з форм популяризації ідей та творів мистецтва. Його ключовим елементом була інтрига, завдяки якій митці тримали публіку до кінця виступу. Саме художники стали ініціаторами перформансів організованими українськими футуристами. Дадаїстичний перформанс ініційований не художниками, а театральними діячами і поетами здебільшого мав імпровізаційний характер. У художніх колах сюрреалістів перформанс набув широкого застосування. Перформанси сюрреалістів відрізнялися гарною організацією і мали в основі добре продуманий сценарій.

Перспективи подальших досліджень передбачають дослідження перформативних практик другої половини ХХ–ХХІ ст.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вишеславський Г. Перформанс в культурі та мистецтві 1950–2010-х років. Плинність форм і змістів. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 77–102. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> (дата звернення 08.09.2024).
2. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. 17 (2). С. 66–72. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966) (дата звернення 10.09.2024).
3. Кузменко І. Земля Херсонщини в біографії Давида Бурлюка. *Чономорський літопис*. 2012. № 5. С. 54–59.
4. Berghaus Günter. Futurist Performance, 1910–1916. Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi, Manchester: Manchester University Press, 2013, pp. 176-194. URL: <https://doi.org/10.7765/9781526102003.00016> (дата звернення 05.09.2024).
5. Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. Apollonio, Umbro, ed. New York: Viking Press, 1973. 19–24. URL: <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> (дата звернення 05.09.2024).

6. Exposition internationale surréaliste de Londres (1936). URL: <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000462> (дата звернення 18.09.2024).
7. Hopewell K. Truth Versus Fiction: the 1938 Surrealist Exhibition in Paris. 2017. URL: <https://www.freewriterscompanion.com/truth-versus-fiction-the-1938-surrealist-exhibition-in-paris/> (дата звернення 15.09.2024).
8. Kozloff M. The futurist campaign. *ARTFORUM*. 1972. № 6. URL: <https://www.artforum.com/features/the-futurist-campaign-210120/> (дата звернення 15.09.2024).
9. Lehmann Maria Rosa. An Essay on the Blurring of Art and Life : les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme a Paris (1938, 1947, 1959) en tant qu'événements précurseurs de l'art de la performance. 2023. URL: https://www.academia.edu/37310951/An_Essay_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_les_inaugurations_des_expositions_internationales_du_Surr%C3%A9alisme_%C3%A0_.
10. Melzer A. H. Dada performance at the cabaret voltaire. 1973. № 3. *ARTFORUM*. URL: <https://www.artforum.com/features/dada-performance-at-the-cabaret-voltaire-212882/> (дата звернення 10.09.2024).
11. Segal Hamilton R. Reframing Surrealism. *Aesthetica*. 2021. 13 May. URL: <https://aestheticamagazine.com/reframing-surrealism/> (дата звернення 15.09.2024).
12. Souter A. The Dark Side of Surrealism That Exploited Women's «Hysteria». 2019. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dark-side-surrealism-exploited-womens-hysteria> (дата звернення 15.09.2024).
13. Versari M. E., Doak C., Evans A., Bellow J., Curtin A. Futurism. 2016. URL: <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REMO21-1> (дата звернення 05.09.2024).

REFERENCES:

1. Vysheslavskiy, H. (2019). Performans v kulturi ta mystetstvi 1950–2010-kh rokiv. Plynnist form i zmistiv [Performance in culture and art of the 1950s–2010s. Fluidity of forms and contents]. *Suchasne mystetstvo – Modern art*, 15, 77–102. Retrieved from <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185922> [in Ukrainian].
2. Iatsyk I. (2021). Performatyvni praktyky u tvorchosti ukraïnskykh myttsiv (kinets KhKh – pochatok KhKhI stolittia) [Performative practices in the work of Ukrainian artists (end of the 20th – beginning of the 21st century)]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy – Artistic culture. Actual problems*, 17(2), 66–72. Retrieved from [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247966](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247966) [in Ukrainian].
3. Kuzmenko I. (2012). Zemlia Khersonshchyny v biohrafii Davyda Burliuuka [The land of Kherson Region in the biography of David Burlyuk]. *Chonomorskyi litopys – Chonomorsky Chronicle*, 5, 54–59. [in Ukrainian].
4. Berghaus Günter. (2013). Futurist Performance, 1910–1916. Back to the Futurists: The avant-garde and its legacy, edited by Elza Adamowicz and Simona Storchi. *Manchester: Manchester University Press*, 176–194. Retrieved from <https://doi.org/10.7765/9781526102003.00016> [in English].
5. Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos. Apollonio, Umbro. New York: Viking Press. Retrieved from <https://www.italianfuturism.org/manifestos/foundingmanifesto/> [in English].
6. *Exposition internationale surréaliste de Londres*. (1936). London: New Burlington Galleries. Retrieved from <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600101000462> [in English].
7. Hopewell K. (2017). *Truth Versus Fiction: the 1938 Surrealist Exhibition in Paris*. Retrieved from <https://www.freewritercompanion.com/truth-versus-fiction-the-1938-surrealist-exhibition-in-paris/> [in English].
8. Kozloff M. (1972). The futurist campaign. *Artforum*, 6. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/the-futurist-campaign-210120/> [in English].
9. Lehman M. (2023). *An Essay on the Blurring of Art and Life : les inaugurations des expositions internationales du Surréalisme a Paris (1938, 1947, 1959) en tant qu'événements précurseurs de l'art de la performance*. Retrieved from https://www.academia.edu/37310951/An_Essay_on_the_Blurring_of_Art_and_Life_les_inaugurations_des_expositions_internationales_du_Surr%C3%A9alisme_%C3%A0_. [in English].
10. Melzer A. H. (1973). Dada performance at the cabaret voltaire. *Artforum*, 3. Retrieved from <https://www.artforum.com/features/dada-performance-at-the-cabaret-voltaire-212882/> [in English].
11. Segal Hamilton R. (2021). Reframing Surrealism. *Aesthetica*. Retrieved from <https://aestheticamagazine.com/reframing-surrealism/> [in English].
12. Souter A. (2019). *The Dark Side of Surrealism That Exploited Women's «Hysteria»*. Retrieved from <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dark-side-surrealism-exploited-womens-hysteria> [in English].
13. Versari M. E., Doak C., Evans A., Bellow J., Curtin A. (2016). *Futurism*. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9781135000356-REMO21-1> [in English].

УДК 069:929:75.021.32-035.676.332.2](477-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-19>

Світлана ДОЛЕСКО

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Бібліографічний опис статті: Долеско, С. (2024). Акварелі Аркадія Зернецького та виставка «Рідне місто. Київ 60-х» у Національному музеї «Київська картинна галерея»: меморіальний аспект. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 142–152, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-19>

АКВАРЕЛІ АРКАДІЯ ЗЕРНЕЦЬКОГО ТА ВИСТАВКА «РІДНЕ МІСТО. КИЇВ 60-Х» У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕІ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»: МЕМОРІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розглянуто акварельні твори видатного київського художника, архітектора й педагога Аркадія Зернецького (1932–1968) з видами Києва 1960-х рр. та їхнє представлення на широкий загал музейними засобами в сучасний період. **Мета статті** – проаналізувати меморіальну складову виставки акварельного живопису Аркадія Зернецького «Рідне місто. Київ 60-х», проведеної у 2023 р. у Національному музеї «Київська картинна галерея». Методологічна основа статті сформована з врахуванням мети дослідження й складається з культурно-історичного методу, мистецтвознавчого аналізу, іконографічного методу та узагальнення. **Наукові новизни** дослідження полягає у введенні в науковий обіг даних біографії Аркадія Зернецького, художньо-стилістичні та сюжетні доміанти його творчої діяльності, розглянути персональну посмертну виставку як спосіб привернути увагу громадськості до митця, який засобом акварельного живопису зберіг для прийдешніх поколінь київські види, що зазнали видозмін в подальшому. **Висновки.** У статті проаналізовано творчо-науковий шлях Аркадія Зернецького, представника когорти вітчизняних архітекторів середини ХХ століття, які у своїй практиці виняткового значення надавали академічній художній базі (зокрема й основам акварельного живопису). Встановлено взаємозв'язок його діяльності як архітектора й обдарованого художника-аквареліста. Виділено основну лінію його акварельного живопису – міського пейзажу. А саме, зображення міського ландшафту Києва, де митець народився й прожив майже все життя. Проаналізовано ряд акварелей та визначено такі основні ознаки авторської художньої манери, як ліризм та делікатність формотворення, осмислення об'єкта архітектури як композиційного центру, взаємозв'язок із навколишнім середовищем, робота у різних техніках акварельного живопису. Наголошено на значенні проєкту «Рідне місто. Київ 60-х» для популяризації художнього спадку Аркадія Зернецького та привернення уваги містян до образу Києва в його акварелях. Встановлено, що вони є цінними історичними джерелами, що містять дані про Київ 1960-х рр. та дозволяють простежити видозміни міського середовища у порівнянні з сучасністю.

Ключові слова: акварельний живопис, міський ландшафт, художня виставка, архітектура Києва, київський митець.

Svitlana DOLESKO

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

To cite this article: Dolesko, S. (2024). Akvareli Arkadiia Zernetskohoho ta vystavka «Ridne misto. Kyiv 60-kh» u Natsionalnomu muzei «Kyivska kartynna halereia»: memorialnyi aspekt [Watercolors by Arkadii Zernetskyi and exhibition «Home Town. Kyiv of the 60s» at the National Museum “Kyiv Art Gallery”: a memorial aspect]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 142–152, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-19>

WATERCOLORS BY ARKADII ZERNETSKYI AND EXHIBITION «HOME TOWN. KYIV OF THE 60S» AT THE NATIONAL MUSEUM «KYIV ART GALLERY»: A MEMORIAL ASPECT

The article studies watercolor works by prominent Kyiv artist, architect and teacher Arkadii Zernetskyi (1932–1968) depicting Kyiv of the 1960s and presentation of these works to the general public using museum means in the modern period. The purpose of the article is to analyze the memorial component of the exhibition of watercolor paintings by Arkadii Zernetskyi «Home Town. Kyiv of the 60s» held in 2023 at the National Museum «Kyiv Art Gallery». The methodological basis of the article is formed taking into account the purpose of the study and consists of cultural and historical method, art review, iconographic method and generalization. The scientific novelty of the study is to introduce into scientific circulation the information about Arkadii Zernetskyi's biography, artistic, stylistic and narrative dominants of his creative activity, to consider a personal posthumous exhibition as a way to draw public attention to the artist who preserved Kyiv views that have undergone modifications in the future for subsequent generations through watercolor paintings. Conclusions. The article analyzes the creative and scientific path of Arkadii Zernetskyi, a representative of the cohort of national architects of the mid-twentieth century, who in their practice laid exceptional emphasis to the academic artistic base (including the principles of watercolor painting). The interrelation of his activity as an architect and a gifted watercolorist has been established. The main line of his watercolor painting, an urban landscape, has been distinguished. Namely, depiction of urban landscape of the city of Kyiv, where the artist was born and lived almost all his life. The article analyzes a number of watercolors and identifies main features of the author's artistic style, such as lyricism and delicacy of forms, comprehension of the piece of architecture as a compositional center, interrelation with the environment, work in various watercolor painting techniques. The article points out to the importance of the project «Home Town. Kyiv of the 60s» for popularizing the artistic heritage of Arkadii Zernetskyi and drawing attention of citizens to the image of Kyiv in his watercolors. It has been established that they are valuable historical sources containing information about Kyiv of the 1960s and allow us to track changes in urban environment as compared to the present.

Key words: watercolor painting, urban landscape, art exhibition, architecture of Kyiv, Kyiv artist.

Актуальність проблеми. Київ 2020-х рр. своїм архітектурним ландшафтом та менталітетом місцевого населення кардинально відрізняється від Києва 1960-х рр. Однак «портрет» міста, у якому столітті він би не писався, завжди буде упізнаваний своїми архітектурними пам'ятками, історичними місцевостями чи красвидами. Тим паче коли візуальний образ міста перебуває під пильною увагою художника з архітектурною освітою, яка виховує вміння відчувати цілісність міського простору, акцентуючи на домінантах, і, за сюжетно-композиційної потреби, виводить на перші ролі природний ландшафт. Харизматичний образ Києва середини ХХ століття задокументував у своїх акварелях Аркадій Зернецький (1932–1968) – архітектор, викладач та художник. Його Київ – післявоєнне місто, яке принішкло перед кроком у стрімкий вихор урбаністики, воно прекрасне величчю старовинних храмів, скромністю дерев'яної малоповерхової забудови, свободою ще не забудованих природних ландшафтів.

Оскільки роботи митця зберігаються в родинній колекції, то саме діяльність музейних інституцій із проведення змінних меморіальних виставок є рідкісною можливістю їхнього оприлюднення та ознайомлення киян із минулим свого міста й постаттю видатного земляка, який створив ці міські акварельні хроніки. У цьому

ракурсі виокремлено проєкт «Рідне місто. Київ 60-х», організований у 2023 р. в Національному музеї «Київська картинна галерея» та який не був досліджений дотепер.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аркадій Зернецький належав до когорти архітекторів із фундаментальною базою підготовки, яка передбачала першокласне володіння основами академічного рисунка, живопису, законами формотворення, композиції та кольорознавства. Це питання актуалізувала В. Григор'єва, доцент Одеської державної академії будівництва та архітектури, у своїй статті «Використання новітніх акварельних матеріалів у художній підготовці архітекторів» (2021). Вчена зауважила, що для майбутніх діячів архітектурної справи саме акварель є традиційною технікою образотворчого мистецтва, оскільки є панівною у «...формуванні кольорового бачення студента, розвитку його навичок у виборі гармонійних співвідношень плям у проєктному ескізі» (Катаєва, 2023, с. 59). Безумовно, така фахова думка дозволяє оцінити Аркадія Зернецького не лише як обдарованого аквареліста, а й висококваліфікованого фахівця містобудівної справи, де один аспект взаємопов'язаний з іншим. Проте міський пейзаж майже не досліджений в українському мистецтвознавчому дискурсі хоча й достатньо пре-

зентований у традиційному живописі (Блудов, 2020). Окремі аспекти міського пейзажу розглянуто в контексті одеської плернерної школи (Савицька, 2024) та у практиках художників Івано-Франківщини (Осадца, 2020), що свідчить про важливість збереження пам'яті міста у його архітектурному розвитку (Юрик, 2015).

Наукова проблема дослідження полягає у відсутності наукових публікацій присвячених особистості Аркадія Зернецького – як художника, так і архітектора й викладача в українському мистецтвознавчому дискурсі. Відсутні навіть ті дослідження, де митець згадувався б опосередковано. Дана стаття спрямована на усунення цього прикрого факту, враховуючи його зусилля як аквареліста для збереження неповторного міського середовища Києва середини ХХ століття, яке видозмінювалось із кожним наступним десятиліттям. Тож, із даної теми наявні лише нечисленні матеріали в мережі Інтернет: стислі біографічні довідки й нариси-присвяти постаті Аркадія Зернецького, пресрелізи та поодинокі репортажі виставкових проєктів, організованих задля його вшанування. **За мету статті** був визначений аналіз меморіальної складової виставки акварельного живопису Аркадія Зернецького «Рідне місто. Київ 60-х», проведеної у 2023 р. в Національному музеї «Київська картинна галерея».

Виклад основного матеріалу дослідження. Київ був рідним містом Аркадія Зернецького, який народився тут у 1932 р. Навчався на архітектурному факультеті Київського інженерно-будівельного інституту (нині Київський націо-

нальний університет будівництва і архітектури), де після випуску в 1956 р., розпочав викладацьку діяльність на кафедрі рисунка та живопису. У 1962 р. отримав членство в Спілці архітекторів УРСР. У 1967 р. блискуче захистив дисертацію на тему «Питання композиційної роботи з живопису у вищій архітектурній школі». Аркадію Зернецькому було присвоєно ступінь кандидата архітектури. Митець помер в 1968 р. у віці 35 років, за життя здобувши славу талановитого художника, викладача, музиканта-скрипаля, співака та спортсмена.

Працював у техніці акварелі та гуаші, ствердився в жанрі натюрморту й пейзажу. За словами його друга, Юрія Хімича (художника та колеги по кафедрі в Київському інженерно-будівельному інституті), Аркадій Зернецький був ерудитом та фаном своєї справи: «Кожна його робота була просякнута ліризмом. Всі його роботи, чи архітектурні, чи просто краєвиди, дихають цим настроєм, навіюють споглядаючи, навіть, мрії... і не залишають глядача байдужим. Це притаманно дійсно природженому художнику, а не фіксатору. Найбільш йому притаманні мотиви, які зображують нашу Лавру, наш стародавній і вічно молодий Київ» (Акварелі Аркадія Зернецького, 2014).

Акварель «Києво-Печерська лавра» (рис. 1), створена художником в 1956 р., є панорамним видом правого та частково лівого берега Дніпра, на той час іще не забудованого новими мікрорайонами, яким ще кілька десятиліть залишалось чекати свого часу. Робота виконана в змішаній техніці, де задній план виведений технікою «а



Рис. 1. А. Зернецький «Києво-Печерська лавра». Папір, акварель (1956)

ла прима», а ущільнений передній план з лаврськими спорудами як композиційним центром досягнуто лесуванням. Вікова велич християнської святині проглядається в монументальних формах церковних куполів, яких Аркадій Зернецький наділив роллю домінант. Крупнозерниста фактура паперу й землісті тони насичують сюжет віянням попередніх епох. Загалом, Київ у його акварелях постає містом без урбаністичних нашарувань, яке дещо ностальгує за минулими століттями, де величні споруди, а не обсяг чи ритм міського ландшафту вказували на його винятковість.

Інша акварель, на якій художник зобразив ще один легендарний об'єкт Києва, Кирилівську церкву (рис. 2), виконана в етюдній манері, в єдності яскравих і приглушених кольорів, із застосуванням прийому стафажу (схематичного зображення постатей містян). Професійне чуття архітектора знову проявилось у формуванні композиційного центру саме на храмовій споруді. У даному випадку – на неквапливій реконструкції фасаду церкви, яка в кінці XIX століття пережила важливий реставра-

ційний етап. Загальний емоційний фон роботи такий же неспішний та напрочуд ліричний. Цього настрою додає небесна блакить із розмашисто промальованими хмарами, які дбайливо огорнули собою місто.

Саме так і проявлявся Аркадій Зернецький – майстер акварельних міських хронік, який не відділяв архітектуру від загального ритму життя мешканців та завжди надавав увагу естетиці довколишньої природи. У його творчій манері вона майже ніколи не виконувала роль інструменту для досягнення контрасту й посилення емоційності роботи. Аркадій Зернецький, навпаки, уникав цього, оскільки керувався принципом єдності всіх структур міського середовища.

У тому ж 1957 р. художник зафіксував для прийдешніх поколінь сцену реставрації це одного визначного архітектурного об'єкта – Свято-Михайлівського Видубицького чоловічого монастиря (рис. 3). Тут вбачається явний



Рис. 2. А. Зернецький «Реконструкція Кирилівської церкви в Києві».
Папір, акварель (1957)



Рис. 3. А. Зернецький «Реставрація Видубицький монастир».
Папір, акварель (1957)

професійний інтерес: зробити наголос на тогочасному відновленні київських архітектурних доміант. Яскрава тональність роботи та досконале володіння основами світлотіньових ефектів викликає оптимістичні ноти при перегляді роботи. Адже не варто забувати, що митець зображав повосенний Київ, який тільки-но почав відновлюватись після фашистських бомбардувань, свідомого знищення радянськими військами історичного обличчя центральних районів міста й понад двох років окупації.

Значна частка акварелей Аркадія Зернецького є плерними етюдами, в яких великого значення надавав діалогу природного й архітектурного ландшафту. Художник любив подорожувати. Зокрема, побував у Карпатах, на півночі СРСР, де вдосконалював свій хист аквареліста, часто засобом етюдних замальовок. Особливо йому імпонували пам'ятки дерев'яної архітектури. Аркадій Зернецький аналізував їхні конструктивні особливості як архітектор-професіонал, акцентував у своїх роботах на вмінні народних зодчих вписувати їх у довколишній ландшафт. З часом планував створити серію робіт, присвячену різновидам архітектурних споруд і побуту давніх слов'ян, проте цей задум залишився нереалізованим.

Після смерті талановитого діяча мистецтва й архітектурної освіти, його твори зберігаються в родинній колекції його нащадків, деякі знаходяться в українських і зарубіжних музейних та галерейних збірках, приватних колекціях. У 2000-х рр., зусиллями його сина, Федора Зернецького (колекціонера, мистецтвознавця, мецената, архітектора, власника Аукціонного дому «Епоха») (Федір Зернецький, 2017), відбулось кілька масштабних меморіальних виставкових проєктів, концепція кожного з яких будувалась на представленні київського циклу акварелей Аркадія Зернецького.

Так, у 2005 р. в Національному заповіднику «Софія Київська» організовано посмертну персональну виставку його творів, а у 2014 р. в Музеї історії міста Києва проведено проєкт «З любов'ю до рідного краю», де експонувались картини Аркадія Зернецького з київського циклу, виконані в техніці акварелі й гуаші (Акварелі Аркадія Зернецького, 2014).

Світлана Гловак, представниця Музею історії міста Києва, коментуючи хронологічну приналежність та художню цінність живопису

Аркадія Зернецького, зауважила, що митець творив у пік розвитку акварельного живопису й належав до того покоління художників, якому була притаманна фундаментальність і серйозний підхід до справи. Музейниця привернула увагу до проблеми адаптації традиційних акварельних технік у сучасному артсередовищі: «Акварель сьогодні в класичному розумінні відходить. Це дуже тонкий вид мистецтва, який вимагає значної майстерності. Щоб написати картину аквареллю, потрібно, щоб рука не помилилася... Сьогодні акварельних полотен майже немає. Люди поспішають жити і мало віддають часу відточенню художньої майстерності. Але художники все-одно мріють, що школа акварелістів відродиться» (Виставка акварелі, 2014).

У 2023 р. Національний музей «Київська картинна галерея» підтримав організаторську ініціативу Федора Зернецького щодо проведення виставки, яка виконала б подвійну місію – стала присвятою його батькові та місту, в якому той свого часу реалізувався в мистецтві та професії – «Рідне місто. Київ 60-х» (рис. 4).

До проєктної групи увійшли представники музею Олена Боримська, Олександра Кабакова, Олександр Кухар, Олександра Ригова, Ірина Хоменко та Анастасія Швидюк (Рідне місто, 2023). Дизайн експозиції розробила Маліка Умарова. За словами музейників, цей проєкт став справжньою мандрівкою в минуле та можливістю відвідувачам подивитись на знайомі київські місця й побачити, який вигляд вони мали в 1960-х рр. (Музейний проєкт, 2023). Експонувались і окремі роботи, виконані в техніці гуаші (рис. 5), до якої художник звертався в останні роки життя. Окрім київських міських замальовок, відвідувачам запропонували



Рис. 4. Афіша виставки «Рідне місто. Київ 60-х» (2023). Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ



Рис. 5. Фрагмент експозиції виставки «Рідне місто. Київ 60-х» (2023). Національний музей «Київська картинна галерея», м. Київ

ознайомитись із баченням романтики природи в його пейзажах.

Проте передусім виставка, яка спричинила значний резонанс в артпросторі, виконала особливу місію: заявила про Аркадія Зернецького як про одного з найвидатніших хронікерів візуального образу міста середини ХХ століття. Музейники, анонсуючи проєкт, наголосили, що він завжди залишався архітектором: «...Митець ретельно вивчав у природі пам'ятки архітектури, змальовував ландшафти, удосконалюючись у передачі краси природних явищ

в усі пори року... Знайомі місцини Києва, природне розмаїття України в їх мінливості – усе це знайшло своє місце в експозиції у нашому музеї» (Музейний проєкт, 2023).

Експоновані роботи промовисто засвідчили про ще одну грань таланту Зернецького-аквареліста (Катаєва, 2023). Це його здатність показувати одні й ті ж міські райони чи окремі споруди в різній колірній гамі та навіть художній манері. Так, дві акварелі, на яких зображені панорами історичного Подолу, кардинально відрізняються. Робота від 1952 р. (рис. 6) є зраз-



Рис. 6. А. Зернецький «Поділ». Папір, акварель (1952)

ком етюдної традиції, виконана в реалістичній манері й спокійних прозорих тонах, де дрібними мазками вкотре досягнуто ефекту статичності. Аркадій Зернецький ніби наголошує, що сила і краса Києва прихована в його просторах і мінливості ландшафтів.

Друга робота, створена в 1960 р. (рис. 7) натякає на спроби художника звертатись до імпресіоністичної манери. Ця подільська панорама, як і сама місцина, надзвичайно колоритна, яскрава, де насичені колірні плями уособлюють темперамент вулиць, окремих будівель, ярмарків, неповторних подільських типажів, про які навіть на початку XXI століття ходять легенди. Враховуючи, що ці роботи відділяє восьмирічний проміжок часу, вони переконливо свідчать про бажання Аркадія Зернецького розвиватись та експериментувати. Незмінною була лише безмежна любов та повага художника до рідного міста, настільки делікатно й турботливо він зображав його.

Митцю вдавалось уникнути прикрашення реальності там, де це було зайвим. Напри-

клад, акварель «Боричів Тік» (рис. 8), в якій любовно виписані деталі старих фасадів будинків (вкотре будівлі є центром композиції, зміщеним від центру) та не зовсім охайних околиць вулиці, які давно чекають на увагу людських рук. Тьмяна сіро-зелено-коричнева гама кольорів працює на користь багатогранної атмосфери цієї місцевості. Аркадій Зернецький цією роботою зберіг для «альбому пам'яті» киян трансформацію Боричевого Току – вулиці, яка в 1960-х рр. перебувала на шляху від робітничого осередку до богемного культурно-мистецького простору, яким вона є нині.

Ще одна виставкова робота, «Весняна набережна» (рис. 9), сповнена пастельної естетики, наводить на думку про Київ як місто, яке ще не поборолو цілковито природний ландшафт, в якому воно виникло. Дніпро, на якому вже зрушив лід і де тане сніг на берегах, все ще могутніший за велич магістралей та багатоповерхівок, які будуть стрімко линути вгору вже



Рис. 7. А. Зернецький «Поділ. Панорама». Папір, акварель (1960)



Рис. 8. А. Зернецький «Боричів Тік». Папір, акварель (1956)



Рис. 9. А. Зернецький «Весняна набережна». Папір, акварель (1956)

через кілька десятиліть. А поки-що все-таки керує природа, а не людина.

Аркадій Зернецький вмів «зчитувати» атмосферу окремих міських територій, був напрочуд уважним до характеру та значення для киян окремих споруд, вулиць чи цілих місцевостей. Тож, не випадково з'явилась акварель «Андріївська церква» (рис. 10). Своєю монохромністю вона кардинально відрізняється від попередніх робіт. Хоча й тут простежується чітке дотримання художником розроблених ним же правил. Таких як, детально прорисована архітектурна композиційна домінанта легендарного Андріївського узвозу (контрастована світло-сірим кольором на багатшаровому чорно-сірому тлі), плавно з'єднана з природним середовищем. Це є наголосом на топографічній та архітектурній

правдивості, якої Аркадій Зернецький завжди дотримувався неухильно.

Висновки. У статті вперше в українському мистецтвознавстві наголошено на винятковому значенні творчої спадщини Аркадія Зернецького, архітектора, педагога й талановитого художника-хронікера київських видів 1960-х рр. Привернуто увагу до меморіального виставкового проєкту «Рідне місто. Київ 60-х», проведеного в Національному музеї «Київська картинна галерея» з ініціативи його сина Федора Зернецького, колекціонера, мистецтвознавця й мецената.

Аналіз восьми його акварелей, представлених в експозиції, дав змогу оцінити їх як такі, які виконані на високому професійному рівні. Вони містять ознаки яскраво вираженої автор-

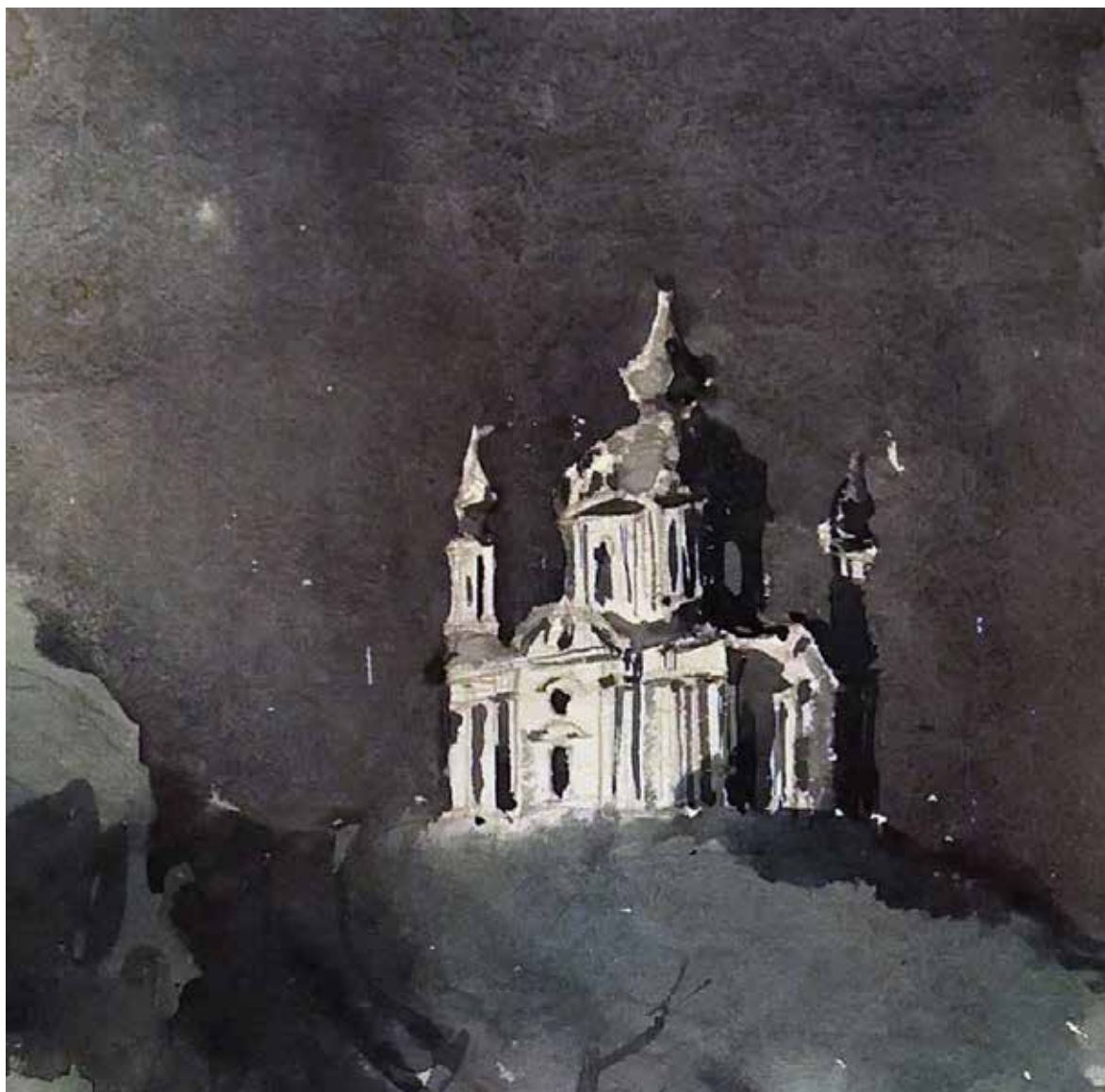


Рис. 10. А. Зернецький «Андріївська церква». Папір, акварель

ської манери та зберегли для сучасних киян і гостей міста ностальгійно-ліричний образ Києва середини ХХ століття. Хоч він і дещо контрастує з урбанізованим міським ландшаф-

том початку ХХІ століття, проте унаочнює факт збереження визначних архітектурних об'єктів та їхнього виняткового значення для містян.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акварелі Аркадія Зернецького у Музеї історії Києва. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/n/akvareli-arkadiya-zerneckogo-u-muzei-istorii-kiyeva> (дата звернення: 24.07.2024).
2. Блудов А. Особливості концептуального підходу сучасних українських художників у жанрі міського пейзажу. *Українська академія мистецтва*, 2020. № 29. С. 22–29. DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.29.2020.22-29>
3. Виставка акварелі Аркадія Зернецького. *Політика. Право. Життя*. URL: https://www.pollawlife.com.ua/2014/05/blog-post_26.html?m=0 (дата звернення: 25.07.2024).
4. Григор'єва В. Б. Використання новітніх акварельних матеріалів у художній підготовці архітекторів. *Стан, проблеми та перспективи розвитку сучасних міст* : мат.-ли. Міжнар. наук.-практ. конф. Одеса : ОДАБА, 2021. С. 59–61.
5. Катаєва К. Київ 1960-х: у столиці представили ліричні роботи Аркадія Зернецького. *Вечірній Київ*. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/87188/> (дата звернення: 24.07.2024).
6. Музейний проєкт «Рідне місто. Київ 60-х» Аркадій Зернецький. *Туристично-культурний хаб «Київ цифровий»*. URL: <https://guide.kyivcity.gov.ua/events/ridne-misto-kiiv-60-h-arkadij-zerneckij> (дата звернення: 24.07.2024).
7. Осадця М. Міський краєвид у живописних практиках художників Івано-Франківщини 1960-80х років: художньо-стильові та образні трансформації. *Вісник КНУКіМ*, 2020. № 42. С. 50–55. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.42.2020.207632>
8. Рідне місто. Київ 60-х. Аркадій Зернецький. *Національний музей «Київська картинна галерея»*. URL: <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/105-ridne-misto-kiiv-60-h-arkadij-zerneckij> (дата звернення: 24.07.2024).
9. Савицька О., Любимова О., Інякіна А., Михова Л. Одеса на картинах, або міський пейзаж Одеси. *Архітектурний вісник КНУБА*, 2024. № 29. С. 4–10. DOI: <https://doi.org/10.32347/2519-8661.2024.29.4-10>
10. Федір Зернецький про значення колекціонування, його проблеми і перспективи. *UNC.UA*. URL: <https://unc.ua/uk/pochitat/fedor-zerneckiy-o-znachenii-kollekcionirovaniya-ego-problemah-i-perspektivah-42> (дата звернення: 24.07.2024).
11. Юрик Я.М. Пам'ять у міському середовищі. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2015. № 836. С. 64–71.

REFERENCES:

1. Akvareli Arkadiia Zernetskoho u Muzei istorii Kyieva [Watercolors by Arkadiy Zernetsky at the Museum of the History of Kyiv]. (2014). *Art Ukraine*. Retrieved from <https://artukraine.com.ua/n/akvareli-arkadiya-zerneckogo-u-muzei-istorii-kiyeva> [in Ukrainian].
2. Bludov, A. (2020). Osoblyvosti kontseptualnoho pidkhodu suchasnykh ukrainskykh khudozhnyyiv u zhanri mis'koho peizazhu [Features of the conceptual approach of contemporary ukrainian artists in the genre of urban landscape] *Ukrainska akademiia mystetstva*, 29, 22–29 [in Ukrainian].
3. Vystavka akvareli Arkadiia Zernetskoho [Exhibition of watercolors by Arkady Zernetsky]. (2014). *Polityka. Pravo. Zhyttia*. Retrieved from https://www.pollawlife.com.ua/2014/05/blog-post_26.html?m=0 [in Ukrainian].
4. Hryhorieva V. B. (2021). Vykorystannia novitnikh akvarelnykh materialiv u khudozhnii pidhotovtsi arkhitektoriv [The Use of the Latest Watercolor Materials in the Artistic Training of Architects]. *Stan, problemy ta perspektyvy rozvytku suchasnykh mist* : mat.-ly. Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Odesa : ODABA, 2021. S. 59–61. [in Ukrainian].
5. Kataieva K. (2023). Kyiv 1960-kh: u stolytsi predstavly lyrychni roboty Arkadiia Zernetskoho [Kyiv 1960s: lyrical works by Arkady Zernetsky were presented in the capital]. *Vechirniy Kyiv*. Retrieved from <https://vechirniy.kyiv.ua/news/87188/> [in Ukrainian].
6. Muzeinyi proiekt «Ridne misto. Kyiv 60-kh» Arkadii Zernetskyi [Museum project «Hometown. Kyiv the 60s» by Arkady Zernetsky]. (2023). *Turystychno-kulturnyi khab «Kyiv tsyfrovyyi»*. Retrieved from <https://guide.kyivcity.gov.ua/events/ridne-misto-kiiv-60-h-arkadij-zerneckij> [in Ukrainian].
7. Osadtsa, M. (2020). Miskyi kraievud u zhyvopysnykh praktykakh khudozhnyyiv Ivano-Frankivshchyny 1960-80kh rokiv: khudozhno-stylovi ta obrazni transformatsii [Urban landscape in the painting practices of Ivano-Frankivsk region artists, 1960s – 1980s: artistic, stylistic and image transformations]. *Visnyk KNUKIM*, 42, 50–55 [in Ukrainian].

8. Ridne misto. Kyiv 60-kh. Arkadii Zernetskyi [Hometown. Kyiv 60s. Arkady Zernetsky]. (2023). *Natsionalnyi muzei «Kyivska kartynna halereia»*. Retrieved from <https://knag.museum/index.php/uk/exhibitions-ua/past-2/105-ridne-misto-kiiv-60-h-arkadij-zerneckij> [in Ukrainian].
9. Savytska, O. & Liubimova, O., Iniakina, A., Mikhova L. (2024). Odesa na kartynakh, abo miskyi peizazh Odesy [Odessa in paintings, or the urban landscape of Odessa]. *Arkhitekturnyi visnyk KNUBA*, 29, 4–10 [in English].
10. Fedir Zernetskyi pro znachennia kolektsionuvannia, yoho problemy i perspektyvy [Fedir Zernetsky on the importance of collecting, its problems and prospects]. (2017). *UNC.UA*. Retrieved from <https://unc.ua/uk/pochitat/fedor-zernec-kiy-o-znachenii-kollekcionirovaniya-ego-problemah-i-perspektivah-42> [in Ukrainian].
11. Yuruk, Y. (2015). Pamiat u miskomu seredovyschi [Memory printing and retention in the architectural environment of the cities]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika»*, 836, 64–71 [in Ukrainian].

УДК 7.036(477):130.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-20>

Анатолій МІСЮК

аспірант, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0009-0000-9833-1999

Тетяна ПАВЛОВА

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри візуальних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, 61000, Україна

ORCID: 0000-0002-2186-2932

Бібліографічний опис статті: Місюк, А., Павлова, Т. (2024). Український абстракціонізм як відображення постмодерного світогляду. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 153–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-20>

УКРАЇНСЬКИЙ АБСТРАКЦІОНІЗМ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОСТМОДЕРНОГО СВІТОГЛЯДУ

У статті доведено, – абстракціонізм в Україні передував його формальному визнанню як течії сучасного мистецтва у ХХ столітті, що має глибоке коріння у багатій мистецькій спадщині країни. Метою статті є дослідити особливості українського абстракціонізму в контексті постмодерного світогляду, а також з'ясувати поняття «естетика постмодернізму», «культурна трансформація», «художня експресія». Стаття також ґрунтована на детальне вивчення філософських концептів українського абстракціонізму, розкриття особливостей явища символізму в живописі постмодернізму. Завданням дослідження було проаналізувати основні символи, які використовують українські художники. У процесі аналізу розкрито феномен українського постмодерного мистецтва, з'ясовано його особливості та тенденції, а також проаналізовано його історичну спадкоємність. Доведено, що абстрактне мистецтво втілює ключові постмодерні принципи сумніву, багатозначності та широкої інтерпретації понять. Крім того, досліджено естетику постмодернізму та описано її основні ознаки у творах українських художників. Проаналізовано особливості «абстрактного експресіонізму» в контексті його залучання в художню практику українських митців постмодерної доби. З'ясовано, що художня експресія активно використовує форму та колір для передачі інтенсивності почуттів. У статті доведено, що український абстракціонізм характеризується п'ятьма філософськими концептами: багатозначністю, національною ідентичністю, емоційністю, символізмом та еkleктичністю. Окрім того, розкрито явище символізму в українському абстрактному мистецтві постмодерністського періоду. Розкрито, що він відображає складні історичні та культурні наративи нації. Під час дослідження особливу увагу приділено аналізу символізму в українському абстракціонізмі, розкрито його особливості та роль в живописі. Здійснено детальний аналіз символів, які найчастіше вживаються українськими митцями, та інтерпретовано їх значення в контексті постмодерного світогляду.

Ключові слова: естетика постмодернізму, український абстракціонізм, культурна трансформація, символізм у мистецтві, художня експресія, філософські концепти.

Anatolii MISIUK

Postgraduate, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0009-0000-9833-1999

Tetiana PAVLOVA

Doctor of Art Sciences, Professor, Head of Visual Practices Department, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv St, Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0002-2186-2932

To cite this article: Misiuk, A., Pavlova, T. (2024). Ukrainskyi abstraktsionizm yak vidobrazhennia postmodernoho svitohliadu [Ukrainian abstractionism as reflection of postmodernism views]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 153–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-20>

UKRAINIAN ABSTRACTIONISM AS REFLECTION OF POSTMODERNISM VIEWS

This article demonstrates that abstractionism in Ukraine preceded its formal recognition as a modern art movement in the 20th century, having deep roots in the country's rich artistic heritage. The article aims to explore the characteristics of Ukrainian abstractionism within the context of the postmodern worldview, as well as to examine the concepts of "postmodern aesthetics," "cultural transformation," and "artistic expression." The article also focuses on a detailed study of the philosophical concepts of Ukrainian abstractionism and reveals the unique features of symbolism in postmodern painting. The research objective was to analyze the main symbols used by Ukrainian artists. Through analysis, the phenomenon of Ukrainian postmodern art is uncovered, revealing its unique characteristics, trends, and historical continuity. It is shown that abstract art embodies fundamental postmodern principles such as doubt, ambiguity, and broad interpretative potential.

Additionally, the aesthetics of postmodernism are investigated, with its primary features described in Ukrainian artists' works. The characteristics of "abstract expressionism" are analyzed in the context of its incorporation into the artistic practices of Ukrainian postmodern artists, showing how artistic expression actively uses form and colour to convey the intensity of emotions. The article demonstrates that Ukrainian abstractionism is characterized by five philosophical concepts: ambiguity, national identity, emotionality, symbolism, and eclecticism. Furthermore, the phenomenon of symbolism in Ukrainian abstract postmodern art is revealed, reflecting the nation's complex historical and cultural narratives. Special attention is given to analyzing symbolism within Ukrainian abstractionism, unveiling its unique characteristics and role in painting. A detailed analysis of symbols frequently used by Ukrainian artists is conducted, interpreting their meaning in the context of the postmodern worldview.

Key words: *postmodern aesthetics, Ukrainian abstractionism, cultural transformation, symbolism in art, artistic expression, philosophical concepts.*

Постановка проблеми. Абстракціонізм в образотворчому мистецтві належить до стилю, в якому художники відходять від реалістичного представлення об'єктів і зосереджуються на кольорах, формах і лініях, щоби передати їх значення (Hayn-Leichsenring, Kenett, Schulz, & Chatterjee, 2020). На відміну від фігуративного мистецтва, яке зображує впізнавані предмети, абстрактне візуальне мистецтво підкреслює внутрішні якості свого середовища, аби викликати емоції чи ідеї (Cox & van Klaveren, 2024). Це спонукає глядача суб'єктивно інтерпретувати твір, часто залучаючи його уяву та емоції. Цей підхід дозволяє митцям досліджувати суть своїх об'єктів, розбиваючи форми на основні елементи або репрезентуючи ідеї, не пов'язані з фізичною реальністю. Абстракція в образотворчому мистецтві як форма художньої творчості виникла з часу появи первісних графічних елементів, орнаменту та символічного строю (Дубрівна, 2022). Власне абстрактний живопис сягає корінням у періоди палеоліту та неоліту, задовго до виникнення поняття «абстрактне мистецтво». Ранні люди використовували геометричні фігури, символи та нерепрезентативні візерунки у своїх наскальних малюнках і різьбленні. Вважається, що ці стародавні витвори мистецтва, зокрема спіралі, лінії та крапки, мали ритуальне чи символічне значення, а не були лише декоративними елементами. У часи неоліту абстрактні мотиви

також широко використовувалися в кераміці, текстилі та наскельних малюнках, відображаючи спроби ранніх суспільств виражати ідеї, вірування та емоції.

У часи неоліту та раннього енеоліту в Україні трипільська культура демонструє багате використання абстрактних елементів. Складні геометричні візерунки, спіралі та символічні мотиви, знайдені на трипільській кераміці, схожі на абстрактні візерунки на кераміці в інших стародавніх культурах, таких як неолітичне мистецтво Месопотамії та Середземномор'я. Ці візерунки, які засвідчують духовні чи космологічні ідеї, демонструють, що раннє українське суспільство було частиною глобальної тенденції, де абстракція використовувалася для передання глибших смислів за межі простого представлення. Існування таких абстрактних символів в українському мистецтві підкреслює його роль у спільному людському досвіді використання візуальних форм для дослідження та вираження складних ідей, пов'язуючи це з глобальною спадщиною раннього мистецького вираження.

Абстракціонізм в Україні передував його формальному визнанню як течії сучасного мистецтва у ХХ столітті, що має глибоке коріння у багатій мистецькій спадщині країни (Самар, 2020). Традиційне українське народне мистецтво, як-от петриківський чи самчиків-

ський розпис, має абстрактні рослинні візерунки, зображені за допомогою контрастних кольорів. Ця історична спадкоємність абстрактного живопису демонструє, що абстракціонізм існував в Україні понад століття, розвиваючись через народні традиції, доісторичне мистецтво, вплинувши невдовзі на сучасних художників. Підвалини абстракціонізму на початку ХХ століття будували Василь Кандинський, Казимир Малевич, Соня Делоне, Олександр Богомазов, тож можемо стверджувати, що вихідці і вихованці України ведуть перед з-поміж основоположників цього напрямку. Як зазначає Тетяна Павлова, відкриття Малевича лягли на плідний ґрунт давніх традицій української живописної культури (Павлова, 2023). В умовах євроінтеграції осягнення українського культурного внеску, розуміння ролі національної культурної ідентичності українців в естетосфері глобалізаційних процесів набуває особливої вагомості (Дубрівна, 2022). Водночас вивчення постмодерного мистецтва є особливо важливим в Україні, оскільки країна прагне переосмислити та зміцнити свою національну ідентичність у час глибокої культурної, політичної та соціальної трансформації. Постмодернізм, з його акцентом на сумніві в усталених наративах, охопленні різноманітності поглядів та поєднанні традицій з інноваціями, запропонував критичну основу для дослідження складного історичного досвіду України – від радянського минулого до сучасної боротьби за незалежність та самовизначення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Огляд спеціальної літератури та наукових джерел засвідчує, що абстракціонізм у живописі є темою багатьох вітчизняних і зарубіжних дослідників. Так, Р. Кокс та Л. Ван Клаверен (2024) детально проаналізували абстрактне мистецтво в контексті світової культури, описали його типові характеристики та тренди (Cox & van Klaveren, 2024). Г. Хайн-Лейхсенрінг, Й. Кенетт, К. Шульц та ін. (Haun-Leichsenring, Kenett, Schulz, & Chatterjee, 2020) презентували особливості абстрактного живопису та описали образи, які використовують художники-абстракціоністи. Українські дослідники К. Касьяненко, Л. Янковська, С. Сапко (Касьяненко, Янковська, & Сапко, 2021) розкрили особливості українського живопису у постмо-

дерністському вимірі. Водночас Н. Лазарович вивчала особливості постмодерністських тенденцій у контексті української культури (Лазарович, 2021). А. Дубрівна свої наукові розвідки присвятила абстракції як феномену образотворчого мистецтва в Україні (Дубрівна, 2022).

Н. Братюк дослідила творчість українських художників 1950-х рр. минулого століття, а О. Карпенко, Л. Мартиненко та О. Гончарова проаналізували основні тенденції сучасного українського живопису (Братюк, 2020; Карпенко, 2022; Мартиненко & Гончарова, 2019). Разом із тим творчість окремих художників – представників українського абстракціонізму була темою досліджень О. Самар [4], Н. Кондрашової [11] та Н. Кузьмінець (Самар, 2020; Кондрашова, 2021; Кузьмінець & Стадник, 2020).

Варто зазначити, що метою цих наукових праць є аналіз загальних аспектів абстракціонізму в українському живописі, його характеристик і тенденцій. Водночас деякі дослідження акцентують увагу на творчості окремих художників, аналізуючи символи, образи, кольори та фактуру. Проте представлені роботи детально не розкривають український абстракціонізм як відображення постмодерного світогляду. Це свідчить про актуальність цього дослідження та невичерпність зазначеної теми.

Мета статті – аналіз особливостей українського абстракціонізму в контексті постмодерного світогляду.

Завдання статті:

- з'ясувати поняття «естетика постмодернізму», «культурна трансформація», «художня експресія»;
- описати філософські концепти українського абстракціонізму;
- розкрити особливості символізму в живописі постмодернізму та дослідити основні символи, які використовують українські художники.

Виклад основного матеріалу. Українське мистецтво періоду постмодернізму характеризується відходом від традиційних форм, поєднанням високої та низької культури та дослідженням національної ідентичності крізь призму актуальних суспільних потреб (Касьяненко, Янковська, & Сапко, 2021). Художники цієї епохи відійшли від суворих рамок реалізму та радянських мистецьких

парадигм, сприйняли еkleктизм, іронію, деконструкцію історичних наративів (Лазарович, 2021). Однією з ключових характеристик українського постмодерного мистецтва є використання різноманітних арт медіа, зокрема живопису, перформансу, інсталяції та цифрового мистецтва, щоби кинути виклик традиційному сприйняттю (Самар, 2020). Такі представники українського постмодернізму, як Олег Тістол, Олександр Ройтбурд та Арсен Савадов, використовували абстрактні форми, символічні посилання та поєднання історичних і сучасних образів для критики як українських, так і глобальних соціально-політичних реалій. Це злиття минулого й сьогодення, а також питання про колективну пам'ять та ідентичність стали центральними темами українського постмодернізму. Ще однією важливою тенденцією в українському постмодерністському мистецтві є орієнтація на переосмислення національних символів (Карпенко, 2022). У період пострадянської незалежності України митці переосмислювали традиційні українські мотиви, народне мистецтво та історичні постаті, переглядаючи їх через призму постмодерну (Кондрашова, 2021). Цей процес передбачав виклик наративам, нав'язаним радянською владою, водночас піддаючи сумніву міфи про національну ідентичність. Використання гумору, сатири та парадоксу стало потужним інструментом для митців задля подолання напруги між глобальними впливами та місцевою культурою (Кропивко, 2020). Тому очевидно, що український постмодернізм став не лише відображенням політичної трансформації країни, а й простором для мистецького експерименту, який охоплював множинність, неоднозначність та складність у визначенні сучасної української ідентичності.

Абстрактне мистецтво втілює ключові постмодерні принципи сумніву, багатозначності та широкої інтерпретації понять (Дубрівна, 2022). Естетика постмодернізму демонтує жорсткі структури модернізму та сприяє переходу до більш плавного та децентралізованого розуміння мистецтва (Карпенко, 2022). Це фактично означає, що постмодерністська естетика заперечує ідею про наявність єдиної, універсальної істини або канонів, а замість цього пропонує множинність інтерпретацій. Абстрактне мистецтво з його відмовою від образного зображення та зосередженістю на формі, кольорі

та композиції природно вписується у цю структуру. Тому глядачі спілкуються з мистецтвом на особистому, емоційному чи концептуальному рівні, а не покладаються на чіткі образи чи впізнавані теми. Художники постмодерну використовували абстракцію як інструмент для дослідження неоднозначності, фрагментації та розмитих меж між реальністю та інтерпретацією, що відображає постмодерністський акцент на суб'єктивному досвіді (Самар, 2020). Окрім цього, естетика постмодернізму охоплювала різні художні стилі, часто змішуючи їх несподіваним чином (Мартиненко & Гончарова, 2019). У цьому середовищі абстрактне мистецтво стало одним із багатьох шляхів, за допомогою яких художники могли виражати складні ідеї про суспільство, ідентичність та культуру. Постмодерна абстракція часто набувала нових форм, поєднуючи елементи поп-культури, технологій та історичних посилань, створюючи діалог між минулим і сьогоденням. З огляду на проаналізоване можна зауважити, що процес змін і адаптацій у художній практиці та сприйнятті мистецтва, який відбувається під впливом соціокультурних, політичних і технологічних факторів, обумовлює культурну трансформацію. Зі свого боку аналіз наукової літератури дав нам змогу з'ясувати, що така трансформація характеризується відмовою від традиційних форм, взаємодією з іншими культурами та появою нових форм вираження на основі етнічних, культурних і релігійних традицій інших народів, відображенням соціальних і політичних контекстів, а також створенням нових форматів, зокрема інтерактивних та мультимедійних, які розмивають межі між живописом та іншими видами мистецтва (Soreanu, 2021).

Варто додати, що поняття «абстрактний експресіонізм» дотичне до теми дослідження і потребує детального аналізу. Так, ця течія, що виникла в середині ХХ століття, характеризується спонтанним, емоційним малюнком, сміливим використанням кольорів і наголосом на передачі емоцій, а не на зображенні (Братюк, 2020). Художники цього руху прагнули виразити глибокі емоційні та психологічні стани, часто зосереджуючись безпосередньо на акті малювання як невід'ємній частині художнього процесу. Художня експресія перетворює полотно на простір для особистої розповіді художника, де форма та колір використовую-

ються для передачі інтенсивності почуттів. Ця течія часто відкидає чіткі наративні чи фігуративні елементи, натомість віддаючи перевагу відкритій інтерпретації, що дає змогу глядачам відчувати роботу на внутрішньому, особистому рівні. В Україні абстрактний експресіонізм став особливо поширеним у пострадянський період, коли митці по-новому почали досліджувати особисту свободу та національну ідентичність. Українські митці, такі як Тіберій Сільваші та Анатолій Криволап, використовували абстрактні техніки, щоби виразити емоційне занепокоєння, властиве для перехідної доби. Для них художня експресія була не лише засобом дослідження внутрішніх почуттів, а й способом представлення суспільно-політичних змін, що відбуваються в Україні. Важливо, що в українському абстрактному експресіонізмі часто використовуються елементи культурної спадщини країни, традиційні народні мотиви та кольори, але подаються вони в абстрагованих і осучаснених формах (Карпенко, 2022). Таке поєднання глибокої емоційності та національного контексту робить український абстрактний експресіонізм особливим у світовому абстрактному мистецтві.

Зупинимось на аналізі філософських концептів українського абстракціонізму (рисунок). Так, на основі аналізу наукової літератури (Дубрівна, 2022; Самар, 2020; Касьяненко, Янковська, & Сапко, 2021) було доведено, що український абстрактний живопис періоду постмодерну втілює кілька філософських концептів, які власне формують художню творчість українських митців-абстракціоністів, і слугує ефективним засобом залучення до ширших екзистенціальних, культурних і політичних аспектів життя суспільства. По-перше, філософські концепти включають багатозначність, що означає непостійність значень, та вико-

ристання різноманітних інтерпретацій одного і того ж образу. Крім того, українське абстрактне мистецтво відмовляється від абсолютної істини, віддзеркалюючи постмодерністський скептицизм і протиріччя. По-друге, у багатьох роботах можна помітити заглибленість у складність української ідентичності, орієнтуючись на непросту взаємодію між традицією та сучасністю, національними та глобальними впливами, а також особистими та колективними наративами. По-третє, український абстракціонізм часто зосереджується на емоційному змісті зображення, використовуючи сміливі кольори, динамічні форми та фактурні поверхні, щоби передати почуття, пов'язані зі свободою, конфліктом і соціальними змінами. По-четверте, абстрактне мистецтво цього періоду часто містить символічні форми, взяті з українського фольклору, міфології та релігійних традицій, хоча й переосмислені нефігуративним способом для дослідження глибших філософських і культурних тем. По-п'яте, еkleктизм є важливим філософським концептом, оскільки українські постмодерні митці-абстракціоністи змішували різні стилі, поєднуючи елементи традиційного народного мистецтва, радянського модернізму та сучасних світових тенденцій для створення нових гібридних форм вираження.

Символізм в українському абстрактному мистецтві постмодерністського періоду є багатим і різноманітним, відображаючи складні історичні та культурні наративи нації. Митці цієї епохи часто використовують символи, щоби висловити особистий досвід і соціальні коментарі, орієнтуючись на ширші теми ідентичності, пам'яті та існування. На відміну від попередніх мистецьких течій, які часто дотримувалися певних форм і стилів, постмодерне абстрактне мистецтво в Україні охоплювало плюралізм значень, сприяючи



Рис. 1. Філософські концепти українського абстракціонізму

Джерело: розроблено авторами

виникненню набору різноманітних символів. Кожен художник при цьому розробляє унікальну візуальну мову, яка поєднує абстрактні форми з символічними елементами. Ця адаптивність надала митцям свободу висловлювати свої думки щодо соціальних проблем, історичної травми та пошуку самоідентичності. Символізм відіграє вирішальну роль у репрезентації складних тем і емоцій, які перегукуються з універсальним людським досвідом. Художники-абстракціоністи використовували різноманітні символи для дослідження культурної спадщини, історичного контексту та особистого самоаналізу. У воєнний час важливого значення набуває плакатність та монументальність українського живопису. Митці зображають героїв минулого в українській історії, оспівують образи мужнього та жертвовного солдата, а також стражденної та незламної жінки. У сучасних творах живопису українські символи – прапор, герб, український орнамент – також набувають нового звучання, висвітлюючи боротьбу за незалежність, національну самобутність та єдність (Карпенко, 2022).

Розглянемо символи окремих українських художників. Так, твори Івана Марчука відомі переплетенням природних мотивів і особистої символіки в абстрактні композиції (Кузьмінець & Стадник, 2020). У його роботах часто присутні такі елементи, як квіти, дерева та людські фігури, які використовуються як метафори життя, зростання та людського існування. Для І. Марчука дерево символізує стійкість і коріння, відображаючи важливість спадщини та спадкоємності в суспільстві. Використання митцем кольорів і текстур посилює емоційність його творів, створюючи яскраву атмосферу. Таке поєднання природного символізму з абстрактними формами дозволяє Іванові Марчуку презентувати теми індивідуальності та колективної ідентичності. Для Олександра Ройтбурда натомість характерний більш критичний і соціально заангажований підхід у використанні символіки (Касьяненко, Янковська, & Сапко, 2021). Його роботи часто містять фрагментовані фігури та спотворені форми, які можна розглядати як відображення дислокації та фрагментації, які переживає сучасне суспільство. Використання О. Ройтбурдом таких символів, як око чи голова, слугує для дослідження тем

самосвідомості та кризи ідентичності. За допомогою яскравих кольорів і динамічних композицій він залучає глядача до діалогу про складність людського досвіду, особливо в контексті пострадянської України. А Тіберій Сільваші поєднує абстракцію з символізмом через дослідження людських емоцій і екзистенціальних тем (Кабачій, 2024). Використання ним геометричних форм і яскравих кольорів створює відчуття руху та динамізму, а також містить в собі символи природи, такі як сонце та земля, для представлення циклів життя та трансформації. Роботи Тіберія Сільваші часто відображають подвійність людського досвіду – радість і горе, надію і відчай, – підкреслюючи взаємозв'язок цих емоцій. Таблиця містить аналіз символів в українському абстрактному живописі (табл. 1).

Отже, український абстрактний живопис постмодерністського періоду є потужним вираженням культурної стійкості, ідентичності та пошуку сенсу у світі, що швидко розвивається під впливом умов глобалізації, диджиталізації та євроінтеграції. Такі митці, як Іван Марчук, Олександр Ройтбурд і Тіберій Сільваш зробили унікальний внесок у цей рух, втілюючи особисті, національні та загальнолюдські символи у свої абстрактні композиції. Їхні твори не лише відображають емоційну та інтелектуальну складність постмодерного суспільства, а й свідчать про багату культурну спадщину України. Символічні та абстрактні зображення мотивують глядачів залучитися до тем історії, ідентичності та людського існування, позиціонуючи українське абстрактне мистецтво як важливий голос у національному та глобальному художньому дискурсі.

Висновки. Під час дослідження з'ясовано, що українському постмодерністському мистецтву притаманні відхід від традиційних форм, поєднання високої та низької культури й вираження національної ідентичності. Митці-постмодерністи свідомо відійшли від радянського реалізму та сприйняли еклектизм, іронію, деконструкцію історичних наративів. Важливою тенденцією в українському мистецтві епохи постмодернізму є також орієнтація на переосмислення традиційних українських мотивів, історичних постатей і усталених міфів про національну ідентичність. Водночас доведено, що абстракціонізм у живописі втілює

Аналіз символів в українському абстрактному живописі

Символ	Інтерпретація	Художники, які використовували символ
Спіраль	зростання, трансформація, безперервність і цикл життя	Тіберій Сільваші
Колесо	рух, час, еволюція, особистісний розвиток, зміна соціальних умов, циклічність історії	Тіберій Сільваші
Хрест	духовність, спадщина, релігійна та культурна ідентичність	Олег Тістол
Геометричні фігури	порядок над хаосом, напруга чи баланс, стабільність чи зміни	Анатолій Криволап Світлана Щербань
Символи природи (листя, хвилі та ін.)	зв'язок між людиною та природою	Володимир Костюк Сергій Михайлов
Кольорові поля	домінантні емоції чи культурні значення	Олександр Ройтбурд Микола Шаман
Народні мотиви	історична спадщина, культурна ідентичність	Ірина Борисова
Очі	усвідомлення та сприйняття, самоаналіз, інтуїція, спостереження, усвідомлення та пізнання	Олександр Ройтбурд Євген Коваль
Голова	інтелект, свідомість, ідентичність, мислення, розум, особистісні та соціальні конфлікти	Олександр Ройтбурд
Руки	творчість і зв'язок між людьми	Катерина Мірошниченко
Ланцюги	історична боротьба українського народу та його прагнення до свободи	Оксана Була
Пташка	свобода, надія, пошук шляхів до особистої волі та духовного підйому, мир і гармонія	Іван Марчук
Квітка	краса, життя й природна гармонія, глибокі емоції (радість та надія)	Іван Марчук
Сонце	життя, тепло, світло, енергія, захоплення, радість	Іван Марчук Тіберій Сільваші

Джерело: розроблено авторами

ключові постмодерні принципи сумніву, багатозначності та широкої інтерпретації понять. Тому підтверджено, що постмодерністська естетика заперечує ідею про наявність єдиної, універсальної істини або канонів. Художники постмодерної доби використовували абстракцію як інструмент для дослідження неоднозначності, розмитих меж між реальним і вигаданим світом, суб'єктивний досвід.

На основі аналізу наукової літератури з'ясовано, що відмова від традиційних форм, взаємодія з іншими культурами та поява нових форм вираження на основі етнічних, культурних і релігійних традицій інших народів, відображення соціальних та політичних контекстів сприяли культурній трансформації українського постмодерністського мистецтва й призвели до створення нових форматів візуального вираження. Розкривається звертання до стилістики «абстрактного експресіонізму», який характеризується спонтанним, емоційним малюнком, сміливим використанням кольорів і наголосом на передачі емоцій, а не на зображенні. Художники цього руху вира-

жали глибокі емоційні та психологічні стани на полотні.

Доведено, що український абстракціонізм характеризується п'ятьма філософськими концептами: багатозначність, національна ідентичність, емоційність, символізм та еклектичність. Детально проаналізовано явище символізму в українському абстрактному мистецтві постмодерністського періоду та з'ясовано, що він відображає складні історичні та культурні наративи нації. Митці часто використовують символи, щоби висловити особистий досвід і соціальні коментарі, орієнтуючись на ширші теми ідентичності, пам'яті та існування. Особливу увагу надано символам воєнного часу: жертвний солдат, незламна жінка, а також прапор, герб, український орнамент, які використовуються для опису боротьби українського народу за незалежність, національну самобутність та єдність. Символізм в українському абстракціонізмі проаналізований на основі робіт окремих художників, зокрема Івана Марчука, Олександра Ройтбурда та Тіберія Сільваші. Водночас розкриваються символи, які найчастіше вжива-

ються українськими митцями та подається інтерпретація їх значення в живописі.

Надалі варто зосередити увагу на дослідженні впливу світових течій, скажімо європейського та американського абстракціонізму, на

українських художників. Доречно було б також дослідити інноваційні техніки, які використовують українські художники-абстракціоністи, зокрема в комп'ютерному мистецтві та мультимедійних інсталяціях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Hayn-Leichsenring G. U., Kenett Y. N., Schulz K., Chatterjee A. Abstract art paintings, global image properties, and verbal descriptions: An empirical and computational investigation. *Acta Psychologica*. 2020. № 202. Article 102936. Retrieved from: <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2019.102936>
2. Cox R. F. A., van Klaveren L. M. The Embodied Experience of Abstract Art: An Exploratory Study. *Ecological Psychology*. 2024. № 36 (2). P. 111–122. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/10407413.2024.2355901>
3. Дубрівна А. П. Абстракція як феномен образотворчого мистецтва в Україні. Київ: Автограф, 2022. 200 с. Режим доступу: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19659>
4. Самар О. Трансгресія суспільства та її відображення у творчості українських художників кінця ХХ – початку ХХІ століття. Український мистецтвознавчий дискурс: колективна монографія. / за заг. ред. В. В. Карпова. Рига : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 244–260. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Myst_Dyskurs_kolektyvna.pdf
5. Павлова Т. Український «Авангард» в обкладинках Василя Єрмілова. *Худпром*, 2023. № 1. С.16-26. Режим доступу: <https://visnik.org.ua/pdf/HUDPROM-1-2023-PAVLOVA-16-26.pdf>
6. Касьяненко К. М., Янковська Л. Є., Сапко С. Є. Особливості українського живопису у постмодерністському вимірі. *Art and Design*. 2021. № 3. С. 73–81. Режим доступу: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.7>
7. Лазарович Н. Особливості постмодерністських тенденцій в контексті сучасної української культури. *Молодий вчений*. 2021. № 1 (89). С. 282–287. Режим доступу: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-1-89-55>
8. Братюк Н. Прояви експресіонізму у творчості львівських митців періоду 1950-х років. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип 31. Т. 1. С. 102–118. Режим доступу: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213746>
9. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 127–134. Режим доступу: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262230>
10. Мартиненко Л. Б., Гончарова О. В. Естетика мистецтва: навчальний посібник. Умань : ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с. Режим доступу: <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/10452/1/mustectwo.pdf>
11. Кондрашова Н. В. Публічність художника у дискурсі естетичного судження: культурологічний аналіз мистецтва як «дзеркала» у ситуації постмодерну. Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики. Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (11–12 листопада 2021 року). Черкаси: ФОП Гордієнко, 2021. С. 5–7. Режим доступу: <https://er.chdту.edu.ua/bitstream/ChSTU/3749/1/конференція%202021%20%281%29.pdf>
12. Кузьмінець Н. П., Стадник О. О. Іван Марчук: легендарна постать сучасного українського мистецтва. Сучасна українська держава: вектори розвитку та шляхи мобілізації ресурсів: матеріали П'ятої Всеукраїнської науково-практичної конференції (3 квітня 2020 року). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, Центр соціально-політичних досліджень «Politicus», 2020. С. 83–88. Режим доступу: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/7596?locale=uk>
13. Кропивко І. В. Постмодерністська іронія і сміх: специфіка і наукова рецепція. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2020. № 2 (20). С. 20–32. DOI: 10.32342/2523-4463-2020-2-20-2
14. Soreanu C. New media art: aligning artistic creativity and technological media. *Review of Artistic Education*. 2021. № 22. P. 206–221. DOI: 10.2478/rae-2021-0026
15. Кабачій Р. Сучасне мистецтво в Україні: від Центру Сороса до ретроспективи Сільваші. Розвиток сучасного мистецтва в Україні – Sensormedia. Сенсор. 28 вересня 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/art/suchasne-mystecztvo-v-ukrayini-vid-czentru-sorosa-do-retrospektvy-silvashi/> (дата звернення: 01.10.2024).

REFERENCES:

1. Hayn-Leichsenring, G. U., Kenett, Y. N., Schulz, K., & Chatterjee, A. (2020). Abstract art paintings, global image properties, and verbal descriptions: An empirical and computational investigation. *Acta Psychologica*, 202, Article 102936. Retrieved from: <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2019.102936>
2. Cox, R. F. A., & van Klaveren, L. M. (2024). The Embodied Experience of Abstract Art: An Exploratory Study. *Ecological Psychology*, 36 (2), 111–122. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/10407413.2024.2355901>

3. Dubravina, A. P. (2022). *Abstraktsiia yak fenomen obrazotvorchoho mystetstva v Ukraini [Abstraction as a phenomenon visual art in Ukraine]*. Kyiv: Avtohrad. Retrieved from: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19659> [in Ukrainian]
4. Samar, O. Transhresia suspilstva ta ii vidobrazhennia u tvorchosti ukrainskykh khudozhnykiv kintsi XX – pochatku XXI stolittia [Transgression of society and its reflexion in the works of Ukrainian painters of the end of XX – beginning XXI century]. In V. V. Karpov (Ed.) *Ukrainskyi mystetstvoznavchyi dyskurs [Ukrainian art studies discourse]: collective monograph* (pp. 244–260). Riga: Izdavnictva «Baltija Publishing». Retrieved from: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Myst_Dyskurs_kolektyvna.pdf [in Ukrainian]
5. Pavlova T. Ukrayins'kyi «Avanhard» v obkladynkakh Vasylya Yermilova [Ukrainian “Avangard” in Vasyl Yermilov’s covers]. *Khudprom*, 2023. № 1, pp.16-26. Retrieved from: <https://visnik.org.ua/pdf/HUDPROM-1-2023-PAVLOVA-16-26.pdf> [in Ukrainian]
6. Kasianenko, K. M., Yankovska, L. Ye., & Sapko, S. Ye. (2021). Osoblyvosti ukrainskoho zhyvopysu u postmodernistskomu vymiri [Peculiarities of Ukrainian art in postmodernism dimension]. *Art and Design*, 3, 73–81. Retrieved from: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.3.7> [in Ukrainian]
7. Lazarovych, N. (2021). Osoblyvosti postmodernistskukh tendentsii v konteksti suchasnoi ukrainskoi kultury [Peculiarities of postmodernism tendencies in the context of modern Ukrainian culture]. *Molodyi vchenyi – Young schientist*, 1 (89), 282–287. Retrieved from: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-1-89-55> [in Ukrainian]
8. Bratiuk, N. (2020). Proyavy ekspresionizmu u tvotchosti Lvivskykh mystv period 1950-kh rokiv [Manifestation of expressionism in the works of Lviv painters in 1950s]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actualproblems of humanitarian science*, 31 (1), 102–118. Retrieved from: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213746> [in Ukrainian]
9. Karpenko, O. V. (2022). Analiz osnovnykh tendentsii suchasnoho ukrainskoho zhyvopysu voiiennoho chasu ta mystetsi paraleli [Analysis of main tendencies of modern Ukrainian art during war and its art parallels]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury ta mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 127–134. Retrieved from: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262230> [in Ukrainian]
10. Martynenko, L. B., & Honcharova, O. V. (2019). *Estetyka mystetstva [Esthetics of art]: textbook*. Uman: VPTs «Vizavi». Retrieved from: <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/10452/1/mustectwo.pdf>
11. Kondrashova, N. V. (2021). Publichnist khudozhnyka v dyskursi estetychnoho sudzhennia: kulturolohichniy analiz mystetstva yak «dzerkala» u sytuatsii postmodernu [Publicity of an artist in the discourse of esthetics understanding: cultural analysis of arts as a «mirror» in the situation of postmodernism]. In *Modern Ukrainian art: concepts, strategies, and visual practices: proceedings of the VII All-Ukrainian scientific and practical conference* (pp. 5–7). Cherkasy: FOP Hordiienko. Retrieved from <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3749/1/конференція%202021%20%281%29.pdf> [in Ukrainian]
12. Kuzminets, N. P., & Stadnyk, O. O. (2020). Ivan Marchuk: lehendarna postat suchasnoho ukrainskoho mystetstva [Ivan Marchuk: a legenrary figure of mdrn Ukrainian art]. In *Modern Ukrainian state: vektors of development and methods of mobilization of resources: the proceedings of the V All-Ukrainian scientific and practical conference* (pp. 83–88). Odesa: South-Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynskiy. Retrived from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/7596?locale=uk> [in Ukrainian]
13. Kropyvko, I. V. (2020). Postmodenistska ironiia i smikh: spetsyfika i naukova retsepsiia [Postmodernism irony and laugh: peculiarities and scientific reception]. *Visnyk universytetu imeni Alfreda Nobelia – Bulletin of Alfred Nobel University*, 2 (20), 20–32. DOI: 10.32342/2523-4463-2020-2-20-2 [in Ukrainian]
14. Soreanu, C. (2021). New media art: aligning artistic creativity and technological media. *Review of Artistic Education*, 22, 206–221. DOI: 10.2478/rae-2021-0026
15. Kabachii, R. (2024). Suchasne mystetstvo v Ukraini: vid Tsentru Sorosa do retrospektyvy Silvashi [Modern art in Ukraine: from Soros Center to retrospective of Silvashi]. *Rozvytok suchasnoho mystetstva v Ukraini – Sensormedia. Sensor*. Retrieved from: <https://sensormedia.com.ua/art/suchasne-mystecztvo-v-ukrayini-vid-czentru-sorosa-do-retrospektyvy-silvashi/> [in Ukrainian]

УДК 7-028.22:7.012:7.041.7(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-21>

Стелла МУНТЯН

викладач кафедри образотворчого мистецтва, Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна, 65000

ORCID: 0000-0001-6252-9936

Бібліографічний опис статті: Мунтян, С. (2024). Синтез жанрів у створенні цілісного художнього образу «Козак Мамай». *Fine Art and Culture Studies*, 5, 162–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-21>

СИНТЕЗ ЖАНРІВ У СТВОРЕННІ ЦІЛІСНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ «КОЗАК МАМАЙ»

У статті показані жанри, які відображають сутність образу козака Мамаю, доповнюють його сенсами та змістовністю, роблять зображення етнічно-фольклорним та монументально-виразним. Розглянуті складові композиції «Козак Мамай» і їх символічне значення. Показано, як важливо при створенні будь-якого образу підбирати такі елементи, які працюють на його розкриття та зчитуються глядачами не тільки свідомо, але й підсвідомо. Художні образи об'єднують символічні знаки, які належать людству загалом і зустрічаються в усіх жанрах та видах мистецтва. **Мета статті** полягає в розкритті синтезу жанрів образотворчого мистецтва в створенні цілісного художнього образу «Козак Мамай». **Методологія.** Використано іконографічний та іконологічний аналіз художнього твору. **Наукова новизна.** Було проведено аналіз методики створення художнього образу в сюжетній композиції, вивчено історичний аспект обраної теми. **Висновки.** Образ козака Мамаю в народній творчості відображає важливі аспекти української ідентичності, віри в справедливість і свободу, а також відданості своїм ідеалам та боротьби за них. Різні художники по-своєму висвітлювали цей образ, але спільні риси були в кожній роботі: це людина, яка сидить під деревом біля кургану, позаду спис, який устромлений у землю, до списа прив'язаний бойовий кінь. Біля дерева знаходиться зброя: шабля, сагайдак зі стрілами, сумка з пергаментом і шапка, яка натякає на шляхетне походження козака. Біля ніг стоїть натюрморт, де є глечик, келих, паляниця – всі ці предмети мають символічне значення. У глечуку знаходиться напій безсмертя, келих уособлює повноту буття, хліб – багатство землі. Дерево, біля якого сидить козак Мамай, – це дуб, який символізує Світоче Дерево, або міць роду. Бандура в руках козака – це символ культури, високого інтелекту. Через музику козак спілкується з Богом. Спис, до якого прив'язаний коник «символ волі», являє собою вісь Всесвіту.

Ключові слова: народна картина, художній образ, жанри образотворчого мистецтва, символіка, сюжетна композиція.

Stella MUNTIAN

Lecturer at the Department of Fine Arts, South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, 26, Staroportofrankivska St, Odesa, Ukraine, 65020

ORCID: 0000-0001-6252-9936

To cite this article: Muntian, S. (2024). Syntez zhanriv u stvorenni tsilisnoho khudozhnoho obrazu «Kozak Mamai» [Synthesis of genres in creating a holistic artistic image of «Cossack Mamai»]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 162–167, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-21>

SYNTHESIS OF GENRES IN CREATING A HOLISTIC ARTISTIC IMAGE OF «COSSACK MAMAI»

The article shows the genres that reflect the essence of the image of the Cossack Mamai, supplement it with meanings and content, make the image ethnic-folkloric and monumental-expressive. The components of the composition “Cossack Mamai” and their symbolic meaning are considered. It is shown how important it is when creating any image to select such elements that work for its disclosure and are read by the viewers not only consciously, but also subconsciously. Artistic images combine symbolic signs that belong to humanity in general and are found in all genres and types of art. **The purpose of the article** is to reveal the synthesis of fine art genres in creating a holistic artistic image of “Cossack Mamai”. **Methodology.** Iconographic and iconological analysis of the artwork is used. **Scientific novelty.** The methodology of creating an artistic image in a plot composition was analysed, the historical aspect of the chosen topic was studied.

Conclusions. *The image of the Cossack Mamai in folk art reflects important aspects of Ukrainian identity, faith in justice and freedom, as well as devotion to one's ideals and the fight for them. Different artists portrayed this image in their own way, but there were common features in each work: this is a person sitting under a tree near a mound, behind a spear that is stuck in the ground, a war horse is tied to the spear. There are weapons near the tree: a sabre, a quiver with arrows, a bag with parchment and a hat that hints at the noble origin of the Cossack. At his feet is a still life with a jug, a glass, and a loaf of bread – all these objects have a symbolic meaning. The pitcher contains the drink of immortality, the glass represents the fullness of being, the bread represents the wealth of the earth. The tree near which the Cossack Mamai is sitting is an oak, which symbolizes the World Tree, or the power of the family. The bandura in the hands of a Cossack is a symbol of culture and high intelligence. Through music, the Cossack communicates with God. The spear to which the horse, the “symbol of freedom”, is tied, represents the axis of the Universe.*

Key words: folk painting, artistic image, genres of fine art, symbolism, plot composition.

Актуальність проблеми. Образ козака Мамаю в народній творчості є важливою частиною української культурної спадщини. У кожній оселі нащадків козаків і селян у XVII–XIX століттях прикрасою помешкань була картина із зображенням козака-бандуриста, яка відома під назвою «Козак Мамай». Це зображення було не тільки на картинній площині, але й на скринях, одвірках, віконницях, вуликах, предметах побуту. Це була одна з форм образотворчого фольклору, що в цілому відображала світогляд українців. У ґрунтовному дослідженні феномену цього образу «Козак Мамай» іде мова про те, що «останнім часом помітною є тенденція тлумачення «мамаїв» як творів, у яких зашифровані архаїчні пласти проукраїнської культури» (Сахарук, 2008, с. 15). Ще здавна Україна з усіх боків була оточена ворогами, від яких оборонялися козаки, зберігаючи свою незалежність, тому козак уособлював собою людину, яка мріє займатися мирними справами, але завжди стоїть на сторожі своєї незалежності. Козак Мамай сидить у медитативній позі «лотоса» та грає на музичному інструменті – бандурі. В Україні це шанований образ, що втілює в собі миролюбність, стійкість і непереможність народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій показав, що перші дослідження образу козака Мамаю з'явилися, ще у XIX ст., але, переважно, це були дослідження історичного або етнографічного характеру й аж ніяк не мистецтвознавчого. Як мистецький твір, «Козака Мамаю» почали вивчати у XX ст. Особливого значення набула праця П. Білецького «Козак Мамай – українська народна картина» (1960), яка стала основою окремого напрямку в мистецтвознавстві – «мамаєзнавства». Але, не зважаючи на велику кількість ґрунтовних праць у минулому столітті, й сучасні науковці не полишають цієї теми. І дотепер з'являються нові публікації про

козака Мамаю у сфері мистецтвознавства, філософії, історії та етнології.

З використаних нами матеріалів хочеться особливо зазначити альбом «Козак Мамай» (2008) за авторством В. Сахарук, І. Сахарук та С. Бушака, в якому зібрана велика кількість зображень козака Мамаю з музейних та приватних колекцій (Сахарук, 2008). Цікаві ідеї знаходимо у докторській дисертації О. Найдена, присвяченій фольклорним та етно-історичним аспектам походження та функціям образів українських народних картин (Найден, 1997). Також, у роботі ми звертаємось до наукових публікацій історика С. Лиса та мистецтвознавці М. Чорної.

Мета дослідження полягає у розкритті синтезу жанрів образотворчого мистецтва в створенні цілісного художнього образу «Козак Мамай».

Виклад основного матеріалу дослідження. Образ козака Мамаю втілює в собі декілька жанрів образотворчого мистецтва. Звісно, вони мають свої особливості і визначення. Ось коротка характеристика деяких основних жанрів живопису, які використовуються для створення образу Козака Мамаю.

Пейзажний живопис зображує природу, ландшафти, міські види або сільські мотиви. Він може бути реалістичним, імпресіоністичним або абстрактним, залежно від того, як автор відтворює свої враження від природи. Використання символів природи, таких як дерева, степ, гори та ріки, може додати глибини та емоційного змісту до сюжетної композиції. Деревя можуть символізувати життя, ріст та розвиток. Використання їх образу в сюжетній композиції може відобразити зміну сезонів або етапи людського життя. Деревя також можуть символізувати містичні або духовні аспекти. Наприклад, дерево життя в багатьох культурах символізує зв'язок між землею, небом та підземним сві-

том. Воно часто сприймається, як символ життя і плодючості. Його коріння представляють стабільність і зв'язок зі землею, а гілки й листя можуть символізувати ріст і розвиток. Дерево може відображати стійкість і витривалість в обличчі випробувань та труднощів. Воно виживає в різних умовах і витримує різні негаразди, що робить його символом сили й могутності. Старе дерево може бути сприйняте як символ зрілості й мудрості. Його гілки й стовбур можуть мати складні форми, які символізують життєвий досвід і знання. Дерево може виступати як символ родинного затишку і спільноти, особливо якщо воно асоціюється з домашнім двором або місцем зібрання родини. У весняному або осінньому вигляді, дерево може символізувати перетворення і зміни. Високі дерева можуть відображати духовну висоту і піднесеність. Сергій Лис також зазначає, що «світлове дерево у давніх українців, частіше всього дуб, виступало в язичництві віссю, яка з'єднує небо і землю, а також символом роду» (Лис, 2013).

Степ може відображати просторість, свободу та безмежність. Використання образу степу може надати сюжету атмосферу відкритості та можливостей, а також відображати дух пригоди та подорожей.

Гори можуть символізувати стійкість, могутність та непереможність. Вони часто використовуються для передачі перешкоди або виклику, який треба подолати. Гори також можуть відображати духовні аспекти, такі як високі цілі або духовні здобутки. Наприклад, високі вершини гір можуть символізувати духовну просвіту або духовну розробку. Наприклад, у творі «Козак Мамай» знаходиться гора-курбан. Мілена Чорна зазначає, що «гора є архетипічним символом, що поєднує дві з трьох частин міфологічної моделі всесвіту, і який досі побутує в українському фольклорі, на відміну від усної народної творчості інших народів, де цей символ зберігся лише як рудимент» (Чорна, 2002).

Річки можуть символізувати потік часу, зміну, життєвий шлях. Вони часто використовуються для передачі ідеї руху, розвитку або перетину меж. Річки відображають важливі моменти в житті або історії. Наприклад, перетин річки може символізувати перехід від одного етапу життя до іншого або перехід до нових можливостей. Використання цих символів природи в сюжетній композиції дозволяє створити гли-

бокий зміст в образах та сценах, а також зацікавити глядача та стимулювати його увагу.

Портретний живопис зображує особу або групу людей. Він може бути реалістичним, стилізованим або символічним, і має на меті відтворити особливості вигляду, характеру та емоцій портретованої особи. В нашому випадку – це образ козака Мамає, який сидить по-турецьки, схрестивши ноги, в руках він тримає бандуру, його обличчя молоде, спокійне, заглиблене в думки, в нього розкішні вуса та оселедець на голові. Він одягнений в дорогі шати, на ногах шаровари та сап'янові черевики. Біля нього дорога шапка з аграфом та пір'ям, що вказує на шляхетне походження. На думку О. Найдена, в постаті козака Мамає заковано в образній формі архетип «воїна-сонячного божества, воїна-героя, богатиря, воїна-ватажка, воїна-сакрального предка, воїна-козака» (Найден, 1997, с. 6).

Натюрмортний живопис зображує неживі предмети, такі як фрукти, квіти, предмети побуту тощо. Він може бути простим або символічним, і часто використовується для відображення епохи та сюжету. Жанр натюрморту в сюжетній композиції може мати декілька значень і виконувати різноманітні функції. Наприклад, квіти можуть символізувати красу та мінливість життя, а фрукти – багатство або плодючість. Натюрморт може допомагати створити певну атмосферу або настрій в сюжеті. Відповідно до вибору предметів, кольорів, світла та композиції, натюрморт може відображати спокій, радість, смуток або будь-який інший настрій, який нам потрібен. Натюрморт може слугувати як доповнення до основної дії сюжету, доповнюючи його або розширюючи глибину інтерпретації. Він може додати додатковий шар значень або зацікавити глядача деталями й текстурами. Натюрморт може також використовуватися для технічної вправи художника, де він може експериментувати зі світлом, тінню, колірними переходами та композицією. Це допомагає художникові розвивати свої навички та майстерність. Натюрморт може слугувати як декоративний елемент у сюжеті, додаючи красу та естетичність до картини чи іншого виду мистецтва. Усі ці аспекти використання натюрморту в сюжетній композиції дозволяють художникові створити багатогранний та цікавий образ,

який може бути сприйнятий глядачем на різних рівнях інтерпретації.

В сюжетній композиції козак Мамай присутні такі предмети, як чаша, глечик, скатертина, хліб іноді квіти та фрукти. Образ чаші в натюрморті може мати різноманітне символічне значення і виконувати різні функції в сюжетній композиції. Чаша може бути розглянута як символ внутрішнього світу або душі людини. Вона може відображати емоційну або духовну стабільність, рівновагу або глибину почуттів. Чаша, наповнена водою або іншою рідиною, може вказувати на обізнаність і внутрішню гармонію. Вона може відображати готовність до нових ідей, досвідів або можливостей. Чаша, наповнена їжею або напоями, може відображати символ підтримки, комфорту та родинного затишку. Усі ці можливості розуміння символіки чаші в натюрморті відкривають широкий простір для творчого використання цього образу в сюжетній композиції. Вибір конкретного значення може залежати від контексту сюжету та індивідуальних вподобань художника.

Зображення зброї, такої як меч, спис, лук та стріли, можуть мати різні символічні значення та виконувати різні функції в сюжетній композиції. Вони можуть використовуватися для передачі ідеї про боротьбу за владу, воєнні події або героїчні вчинки. У деяких випадках зброя може символізувати захист і безпеку. Наприклад, меч або спис можуть використовуватися для відстоювання власного життя або захисту близьких. Використання зброї може відображати військову майстерність, дисципліну та честь. Лук та стріли можуть символізувати стратегічне мислення, вправність та витончену техніку. У деяких випадках лук та стріли можуть відображати розміреність та точність. Вони можуть бути використані для передачі ідеї про точне попадання або досягнення мети. Усі ці символічні значення зброї в сюжетній композиції можуть додати глибини та інтриги до образу і допомогти передати певні ідеї, теми або емоції.

В нашому випадку при створенні образу козака Мамаю, натюрморт відіграє важливу символічну роль. В глечику «напій безсмертя» символізує божественне походження героя. Їжа символізує ідею щедрості Всесвіту та підкреслює риси національного характеру, такі як гостинність.

Анімалістичний жанр також присутній в композиції «Козак Мамай». Створення анімалістичного образу коня в сюжетній композиції може бути дуже захопливим та дозволяє використовувати широкий спектр емоційних та міфологічних значень. Використання анімалістичного підходу дозволяє передати елегантність руху коня, його м'язову силу та витонченість форм. У багатьох культурах кінь має символічне значення. Він може символізувати свободу, силу, швидкість, відвагу, вірність або навіть піднесеність. Кінь часто з'являється у міфології та легендах різних народів. Він може бути образом богів, героїв або міфічних створінь. Використання образу коня дозволяє створити містичну атмосферу та відобразити його як символ влади чи духовності. Використання анімалістичного підходу дозволяє передати емоційну експресію через позу або поворот голови коня. Він може виглядати статично та спокійно, або навпаки, грайливо та енергійно, залежно від теми сюжету. Відтворення коня у сюжетній композиції може відображати певний історичний аспект або подію. Наприклад, його використання у військовому вигляді може відобразити воєнну подію чи героїчний епізод. Загалом, анімалістичний образ коня в композиції «Козак Мамай» може бути дуже потужним засобом виразності, дозволяючи передати різноманітні емоції та міфологічні символи через його образ.

Створення міфологічного образу в сюжетній композиції може бути захопливим творчим процесом, що дозволяє художнику проявити свою уяву та творчі здібності. Ось кілька кроків, які можна використовувати при створенні міфологічного образу.

Вибір міфологічного персонажа. Обираємо персонажа з міфології, який нас найбільше зацікавив або відповідає темі нашої композиції, в нашому випадку – це Козак Мамай. Проводячи дослідження обраного персонажа, дізнаємося про його властивості, історію, вигляд, символіку та роль в міфології. Це допомагає нам краще зрозуміти та відобразити його в своїй роботі. Створюючи концепцію нашого міфологічного образу, визначаємо його позу – це «поза лотоса», вираз обличчя, одяг, атрибути та оточення. Яку історію або сцену ми хочемо передати через цей образ? Експериментуючи з композицією образу козака Мамаю, розгляда-

емо розташування персонажа на полотні та його взаємодію з іншими елементами композиції. Додаємо ті деталі, які підкреслюють характер нашого міфологічного образу, також, за допомогою інших елементів та предметів передаємо його історію або сенс. Це можуть бути символічні предмети, тварини, кольори або текстури. Обираємо стиль та техніку, які нам більш підходять для передачі образу козака Мамаю. Це може бути реалістичний стиль, імпресіонізм або будь-який інший стиль, який ми вважаємо відповідним для нашої концепції.

Використання різних жанрів в сюжетній композиції може збагатити та розширити спектр виразних засобів художника. Ось кілька способів, які можна використовувати.

Комплексний підхід. Живописець може об'єднати кілька жанрів у одній композиції, що дозволяє створити багатошарову та цікаву картину. Наприклад, портретна сцена в пейзажному тлі або історичний сюжет, в якому присутні елементи натюрморту.

Контраст. Живописець може використовувати контраст між різними жанрами для підкреслення певних аспектів та виразності сюжету. Наприклад, поєднання пейзажу з абстрактними елементами може підкреслити динаміку або незвичайність сцени.

Символіка. Кожен жанр може нести своєрідне значення або символіку, яка доповнює сюжет. Наприклад, використання натюрморту з фруктами може символізувати багатство чи мимовільність часу.

Ритм і динаміка. Різні жанри можуть додавати ритму та динаміки до композиції. Наприклад, поєднання портрету з жанровими елементами

та може створити відчуття руху або взаємодії між персонажами.

Наративність. Комбінування різних жанрів може допомогти живописцеві розповісти складну або багатошарову історію. Використання елементів пейзажу, портрета та історичного живопису може створити насичений наратив, який зацікавить глядача. Використання різних жанрів у сюжетній композиції дозволяє художникові експериментувати з різноманітністю стилів, технік та тем, що сприяє розширенню та поглибленню його мистецьких можливостей.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Загалом, образ козака Мамаю в народній творчості відображає важливі аспекти української ідентичності, віри в справедливість і свободу, а також відданості своїм ідеалам та боротьби за них. Різні художники по своєму висвітлювали цей образ, але спільні риси були в кожній роботі: це людина, яка сидить під деревом біля кургану, позаду спис, який встромлений в землю, до списа прив'язаний бойовий кінь. Біля дерева знаходиться зброя: шабля, сагайдак зі стрілами, сумка з пергаментом і шапка, яка натякає на шляхетне походження козака. Біля ніг стоїть натюрморт, де є глечик, келих, паляниця – всі ці предмети мають символічне значення. В глечикі знаходиться напій безсмертя, келих уособлює повноту буття, хліб – багатство землі. Дерево біля якого сидить козак Мамай – це дуб, який символізує Світове Дерево, або міць роду. Бандура в руках козака – це символ культури, високого інтелекту. Через музику козак спілкується з Богом. Спис до якого прив'язаний коник «символ волі» являє собою вісь Всесвіту.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Апанович О. Розповіді про запорозьких козаків. Київ : Дніпро, 1991. 333 с.
2. Гуртовий Г. Волинь – край козацький. Луцьк : Надтир'я, 2009. 385 с.
3. Журавльов Д. Усі гетьмани України. Харків : Фоліо, 2012. 507 с.
4. Лис С. Походження образу козака Мамаю в українській міфології та народному мистецтві. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Народна культура і музеї*. Матеріали Четвертої Всеукраїнської науково-етнографічної конференції, присвяченої 80-річчю від дня народження Олекси Ошуркевича, м. Луцьк, 16–17 квітня 2013 р. Луцьк, 2013. С. 259–262. URL: https://volyn-kray-mus.at.ua/publ/pokhodzhennja_obrazu_kozaka_mamaja_v_ukrajinskij_mifologiji_ta_narodnomu_mistectvi/1-1-0-183 (дата звернення: 12.10.2024).
5. Найден О. С. Українська народна картина. Фольклорний та етнографічний аспекти походження і функцій образів. Автореферат дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 1997. 54 с.
6. Пономаренко Б. Візитна картка самобутності. *Українська культура*. 2009. № 2(989). С. 48.
7. Попельницька О. 100 великих міфів України. Київ : Арій, 2009. 400 с.
8. Сахарук І., Сахарук В., Бушак С. Козак Мамай. Київ : Родовід, 2008. 304 с.

9. Чорна М. Символіка української народної картини «Козак Мамай». *Артанія*. 2002. С. 20–29. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak_mamay (дата звернення: 12.10.2024).
10. Шилов Ю. О. Джерела витоків української етнокультури XIX тис. до н.е. – II тис. н.е. Київ : Арарта, 2002. 271 с.

REFERENCES:

1. Apanovych, O. (1991). *Rozpovidi pro zaporozkykh kozakiv [Stories about the Zaporozhian Cossacks]*. Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
2. Hurtovyi, H. (2009). *Volyn – krai kozatskyi [Volyn is a Cossack region]*. Lutsk : Nadstyria [in Ukrainian].
3. Zhuravlov, D. (2012). *Usi hetmany Ukrainy [All hetmans of Ukraine]*. Kharkiv : Folio [in Ukrainian].
4. Lys, S. (2013). Pokhodzhennia obrazu kozaka Mamaia v ukrainskii mifolohii ta narodnomu mystetstvi [Origins of the image of the Cossack Mamai in Ukrainian mythology and folk art]. Proceedings from «*Mynule i suchasne Volyni ta Polissia. Narodna kultura i muzei*». *Materialy Chetvertoi Vseukrainskoi naukovo-etnografichnoi konferentsii, prysviachenoii 80-richchiiu vid dnia narodzhennia Oleksy Oshurkevycha – Past and present of Volyn and Polissia. Folk culture and museums. Materials of the Fourth All-Ukrainian scientific and ethnographic conference dedicated to the 80th anniversary of the birth of Oleksa Oshurkevich*. (pp. 259-262). Lutsk. URL: https://volyn-kray-mus.at.ua/publ/pokhodzhennja_obrazu_kozaka_mamaja_v_ukrajinskij_mifologiji_ta_narodnomu_mistectvi/1-1-0-183 (data zvernennia: 12.10.2024) [in Ukrainian].
5. Naiden, O. S. (1997). *Ukrainska narodna kartyna. Folklornyi ta etnografichni aspekty pokhodzhennia i funktsii obraziv [Ukrainian folk painting. Folklore and ethnographic aspects of the origin and function of images]*. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Ponomarenko, B. (2009). *Vizytna kartka samobutnosti [Identity business card]*. *Ukrainska kultura*, №2 (989), 48 [in Ukrainian].
7. Popelnytska, O. (2009). *100 velykykh mifiv Ukrainy [100 great myths of Ukraine]*. Kyiv : Arii [in Ukrainian].
8. Sakharuk, I., Sakharuk, V., Bushak, S. (2008). *Kozak Mamai [Cossack Mamai]*. Kyiv : Rodovid [in Ukrainian].
9. Chorna, M. (2002). *Symvolika ukrainskoi narodnoi kartyny «Kozak Mamai» [Symbolism of the Ukrainian folk painting «Cossack Mamai»]*. *Artaniia*. URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak_mamay (data zvernennia: 12.10.2024) [in Ukrainian].
10. Shylov, Yu. O. (2002). *Dzherela vytokiv ukrainskoi etnokultury XIX tys. do n.e. – II tys. n.e. [Sources of the origins of Ukrainian ethnoculture of the 19th millennium BC. – 2nd millennium AD]*. Kyiv : Ararta [in Ukrainian].

УДК 75.047:711.5]:75.03’’06(510)«195/200

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

Володимир ТАРАСОВ

кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри методики крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Вейке Ван

аспірант (КНР) кафедри методики крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0002-0286-3833

Бібліографічний опис статті: Тарасов, В., Ван, В. (2024). Образно-стилістичні особливості у системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 168–177, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

**ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У СИСТЕМІ ХУДОЖНІХ
ЗОБРАЖАЛЬНИХ ПРИНЦИПІВ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Метою дослідження є образно-стилістичні особливості у контексті системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Методологія. З огляду на мету дослідження, метод образно-стилістичного аналізу був обраний в якості основного, що дозволило виокремити та узагальнити авторські стилістичні підходи у контексті історичних стилів (передусім, імпресіонізму та реалізму). З огляду на те, що еволюція китайського образотворчого мистецтва сформувала власну унікальну динаміку стилістичної репрезентації, яка визначена нами як полістилістична, зазначений метод дозволив порівняти, ототожнити та інтерпретувати художньо-образне звернення як частину стилістичного художнього апарату (наприклад, виявити формальні та композиційні принципи у межах авторської трактовки імпресіонізму).

Наукова новизна. Введено до наукового обігу значну кількість китайської фахової наукової літератури з проблематики дослідження; досліджено та узагальнено формальні та композиційні особливості розвитку художньої мови живопису Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст. у контексті функціонування системи зображальних принципів; виявлено та проаналізовано зображальні тенденції графічності та полістилізму у контексті образно-стилістичного розвитку живопису Китаю зазначеного періоду часу.

Висновки. У дослідженні показано, що в китайському живописі система зображальних принципів припускає більш вагомий статус символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й у становленні західної школи сіянхуа, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного звучання.

Зображальні художні принципи у контексті образно-стилістичних особливостей розвитку живопису представляють собою два паралельних напрямки: міжвидових трансформацій графічних та живописних компонентів художньої мови; та полістилізму, що виникає як результат ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментів із стилістичними тенденціями, переосмисленням форм та напрямків традиційного художнього досвіду.

Ключові слова: зображальні художні принципи, китайський живопис кінця ХХ – початку ХХІ ст., образність, образно-стилістичні особливості живопису, художня мова живопису.

Volodymyr TARASOV

PhD of History, Associate Professor, Department of Cross-Cultural Practices Methodology, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-2164-9135

Weike Wang

Postgraduate student (China) of the Department of Cross-Cultural Practices Methodology, Kharkiv State Academy of Design and Arts, 8 Mystetstv Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0002-0286-3833

To cite this article: Tarasov, V., Wang, W. (2024). *Образно-стилистичні особливості у системі художніх зображальних прынціпів китаїського зшывопысу кінця ХХ – початку ХХІ ст.* [Figurative-stylistic features in the system of artistic pictorial principles of Chinese painting of the late 20th – early 21st]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 168–177, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-22>

FIGURATIVE-STYLISTIC FEATURES IN THE SYSTEM OF ARTISTIC PICTORIAL PRINCIPLES OF CHINESE PAINTING OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST.

The purpose of the study is figurative-stylistic features in the context of the system of artistic pictorial principles of Chinese painting of the late 20th – early 21st centuries.

Methodology. The main method of analysis was figurative-stylistic. This allowed to generalize the author's stylistic ideas in the context of historical styles (primarily, impressionism and realism). Since the evolution of Chinese fine art has formed a unique dynamic of polystylistic representation, this method allowed to compare, identify and interpret the artistic appeal as an element of the stylistic artistic mechanism (for example, to identify formal and compositional principles within the author's interpretation of impressionism).

Scientific novelty. A significant amount of Chinese professional scientific literature on the research issues was introduced into scientific circulation; The formal and compositional features of the development of the artistic language of Chinese painting in the second half of the 20th – early 21st centuries in the context of the functioning of the system of pictorial principles are investigated and generalized; the pictorial tendencies of graphicity and polystylism are identified and analyzed.

Conclusions. The study shows that in Chinese painting the system of pictorial principles gives a more significant status to the symbolic characteristics of the artistic image. This is reflected in classical approaches (for example, in the treatise "Six Principles" by Xie He), and is also a sign of the formation of the Western school of xianghua, in the context of which the symbolism of Chinese art has acquired modern significance.

We distinguish two parallel directions in the development of pictorial artistic principles as a system. The first direction is interspecific transformations of graphic and pictorial components of artistic language. As the second direction, we consider polystylism. This phenomenon arises as a result of reminiscences of Western European artistic heritage, experiments with stylistic trends, rethinking of forms and directions of traditional artistic experience.

Key words: pictorial artistic principles, Chinese painting of the late 20th – early 21st centuries, artistic imagery, figurative and stylistic features of painting, artistic language of painting.

Актуальність проблеми. Для розвитку сучасного китайського живопису надзвичайно важливе значення має дослідження зображальних художніх принципів. Це пов'язано із декількома обставинами, серед яких головною усе ще лишається тисячолітня мистецька традиція, що фактично у будь-яких формах та напрямках еволюції живопису присутня як вагомий та впливовий фактор. Китайські художники, навіть ті, що працюють в авангарді сучасного мистецтва, постійно відчують потребу у визначенні власного художнього статусу через призму традиційних підходів. Цей факт не тільки присутній у багатьох авторських маніфестах, але й є помітним у самій художній мові живопису. Окремі митці заперечують традиційне мистецтво або висувають власні контрверсивні зображальні принципи, проте і цей факт, у певному сенсі, засвідчує присутність у сучасному художньому дискурсі фактору традиційної мови мистецтва, яка виступає або джерелом натхнення та ідей, або відкидається як архаїчна практика.

В якості ще однією вагомої обставини, яка спонукає до вивчення зображальних художніх принципів, слід назвати *стрімку еволюцію сучасних художніх форм та образно-стилістичних явищ, які надають живопису динамізму.*

В цілому, китайське образотворче мистецтво швидко змінюється і з точки зору появи нових типів художнього виробництва та репрезентації, і з позиції ускладнення образності, яка, вочевидь, є віддзеркаленням складних соціальних процесів у спільнотах Китаю. Актуальним лишається і діалог між східними та західними художніми підходами, який провокує зміни сюжетно-тематичного репертуару та є спонукальним чинником для технічних експериментів.

Насамкінець, упродовж кінця ХХ – початку ХХІ ст. китайське образотворче мистецтво пройшло непростий шлях у розвитку художньої саморефлексії, що виразилась у мистецтвознавчих дискусіях, які не оминули увагою проблематику художніх зображальних принципів. Цей багатий та вкрай важливий науковий матеріал є на сьогодні унікальним джерелом для аналізу

живопису Китаю, його образної сутності, виявлення тенденцій у розвитку мистецької проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема образно-стилістичних особливостей художньої мови китайського сучасного живопису набуває динаміки наприкінці 1980-х – на початку 1990-х рр., що було пов'язані із загальним соціокультурним поштовхом на хвилі «руху 1985 року» та стало органічним наслідком політики відкритості. У цей період часу важливі аспекти проблеми стали об'єктом уваги цілого ряду дослідників, серед яких ми окремо розглядаємо статті Гао Мінлу (高名潞) (Гао Мінлу, 1986) та Лу Хун (陆虹) (Лу Хун, 1996).

Основним етапом у дослідженні проблеми стає перша половина 2000-х рр. У цей період новими аспектами у дослідженні зображальних принципів стають питання графічного інструментарію сучасного живопису, показані у роботах Є Юньлун (叶云龙) (Є Юньлун, 2005), Чжан Цзін (张晶) (Чжан Цзін, 2007), Чжу Ці (朱其) (Чжу Ці, 2005) та інших дослідників. Ознакою більш глибокої репрезентації проблеми стала помітна увага науковців до творчості найбільш активних китайських художників-реформаторів. Наприклад, такими є публікації, присвячені творчості Ай Сюаня (艾轩) авторства Чжан Юань (张苑) (Чжан Юань, 2004) та Сяодань (刘晓明) (Сяодань, 2007).

Етапом концептуалізації проблеми став період 2010–2020-ті рр., коли аналіз зображальних художніх принципів співпав у часі із становленням новітніх мистецтвознавчих шкіл. Окрім продовження проблем, піднятих у контексті попередніх етапів (наприклад, Ван Лімін (王立民) який запропонував власну інтерпретацію «мови ліній» у олійному живописі (Ван Лімін, 2010), актуального значення набувають узагальнені питання (приміром, дослідження впливу площинної композиції на мову живопису від Лі Юе (李越) (Лі Юе, 2013) або дослідження формальної мови китайського живопису авторства Цзен Сіньюе (曾星月) (Цзен Сіньюе, 2021).

Також вважаємо за необхідне актуалізувати власні попередні дослідження проблеми, які розглянуті нами як підґрунття для подальшого вивчення проблеми (Ван Вейке, Тарасов, 2022; Ван Вейке, Тарасов, 2023).

Метою дослідження є образно-стилістичні особливості у контексті системи художніх зображальних принципів китайського живопису кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У фокусі нашої уваги перебуває дослідження двох провідних тенденцій, які віддзеркалюють найбільш типові зміни у системі зображальних художніх принципів, а саме: міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови, а також полістилізм як простір репрезентації образно-стилістичних явищ.

Розглянемо першу із зазначених тенденцій.

Міжвидові трансформації графічних та живописних компонентів художньої мови. Важливість дослідження графічних підходів у системі виражальних засобів олійного живопису має для китайського образотворчого мистецтва особливо важливе значення. Не поодинокими є твердження китайських мистецтвознавців, щодо того, що сам живопис у Китаї «виник із ліній», а лінійна мова (поряд із репрезентацією символіки кольору) в різних її проявах є «однією з основ китайського живопису» (Цзен Сіньюе, 2021, с. 31–32).

Таким чином, як підсумовує Лі Юе (李越), «сучасна графічна композиція, яка зростає на традиційному ґрунті гохуа», здатна до репрезентації усєї різноманітності підходів сучасного живопису (Лі Юе, 2013, с. 67).

Цю тенденцію відмічають і в численних аналітичних статтях, які супроводжують виставки олійного живопису, де дослідники можуть безпосередньо порівняти розмаїття підходів та технік, а також виявити та узагальнити тенденції в розвитку образотворчого мистецтва. Наприклад, серед оглядів, які періодично здійснюють фахівці Національного художнього музею Китаю, є домінуючою теза про «суміжні» простори графіки та живопису. Чжу Ці (朱其) вбачає в цьому типову рису сучасного етапу переосмислення власного китайського художнього досвіду, здобутого на основі діалогів із західними системами олійного живопису на полотні (Чжу Ці, 2005, с. 57–58).

Одним з дослідників цієї проблеми є Чжоу Лян, який вивчає графічність олійної мови сучасного китайського живопису. Він пропонує розглядати використання графічних елементів за трьома параметрами: формальним, де лінійні мотиви є способом репрезентації т.з.

живописного геометризму: будови форми, що спрощена до простої морфології (коло, квадрат, прямокутник тощо); композиційного узагальнення, як системи поєднання елементів у цілісну художню образність; та «філософське значення ліній у живописі», що виражає відношення автора до символізму твору (Чжоу Лян, 2012, с. 88–89).

На наш погляд, «ретельний» живопис із його зображальними принципами впливає на формування сучасної мови олійного живопису саме за допомогою особливої уваги до лінії та лінійної форми. Підвалини цього процесу особливо помітні у першій третині ХХ ст., у художній мові представників т.зв. першого покоління китайського модернізму. Проте у сформованому вигляді ця тенденція є очевидною вже станом на середину ХХ століття, коли увиразнюються основні напрямки розвитку олійного живопису, які вступають у діалог із традиційними художніми практиками.

Наприклад, твори Су Тяньці (苏天赐) дозволяють побачити зображальні прийоми, що походять від традиційної техніки гунбі, але при цьому перенесені у техніку олійного живопису із усіма характерними побічними ефектами: ретельно промальованими формами, дрібними лініями, які нагадують традиційну манеру китайського малюнку *сі шен*. Таким є роботи «Весняний вітерець проноситься над озером Тайху» (1989 р.), «Весна Тайху» (1993 р.) та «Країна шовку» Су Тяньці (1992–1993 рр.)

У зазначених творах відчувається посилення на зображальні принципи гунбі та водночас опору на західну олійну техніку узагальнення форми, яка, в даному разі, не вимагає такого ретельного відношення до дрібних деталей. Проте домінування лінійної форми є очевидним. Художник дуже обережно визначає колірну структуру, адже тонкі лінії вимагають відповідної щільності фону та об'єктів другого плану.

Важливо підкреслити, що митець сформувався під впливом творчості легендарного Лінь Фенміана, студію якого він закінчив в середині 1940-х рр. у Національному художньому коледжі Ханчжоу. У подальшому творчість митця пов'язана із викладанням на факультеті мистецтв Шаньдунського університету та Східно-китайського художнього коледжу, що зумовило його увагу до жанру пейзажу.

Прикладом іншої природи графічності в олійному живописі є творчість Ву Даю (吴大羽). Його художня манера особливо пов'язана із плямою як основного зображального засобу та спирається на практику «вільного пензля». Художник вважається одним із засновників китайського абстрактного живопису, а його твори представляють протилежну природу традиційного графічного підходу в рамках китайського живопису, що спирається на техніку *се і*: швидкі рухи пензлем, часто із навмисним застосуванням техніки написання форми одним рухом, із специфічною експресією та емоційно-образним підходом (т.зв. вільна манера малюнку широким пензлем).

На відміну від західної «абстракції», «шісян» (势象, у перекладі – «потенціал»; один з термінів, що позначає китайський абстракціонізм) тут означає «динамічна сила» або «рух». Ця термінологія історично походить з каліграфії і має відношення до філософсько-поетичного сприйняття живописного образу («сян» означає «образ», «реалістична форма речей»).

Наприклад, Ван Лімін (王立民) звертає увагу на те, що «мова ліній» має особливе значення для олійного живопису. Вона «несе в собі навмисність китайської каліграфії та живопису китайських літераторів», водночас досліджуючи нові простори за допомогою західних технік. Тому «мова ліній образного олійного живопису» має пряме відношення до національних традицій малювання, хоча і не в безпосередньому контакті, а через посередництво (Ван Лімін, 2010, с. 107).

Основна ідея Ву Даю полягає в тому, щоб інтегрувати живописне зображення в динамічні форми, використовуючи в якості виражальних засобів колірні плями. Таким чином, конкретна форма (предмети та об'єкти дійсності) постійно перебуває у стані трансформації, які охоплюють і простори деформації, і звертаються до абстрагування. Ключове значення має збереження зображальних зв'язків із дійсністю, в контексті чого пляма є візуальним виразником «духу об'єкта». Як стверджував сам митець: «Зробіть образ таким величним і могутнім, як архітектура; вібруючим, як нота в мелодії, як танок нерухомого об'єкту, що прагне руху» (Лю Янь, 2011, с. 66–69).

Цей метафорично-поетичний текст можна застосувати для художньо-образного аналізу картини художника «Без назви 10» (1980 р.)

У роботі Ву Даю використовує впевнені та потужні мазки пензля, великі маси блакитних, чорних та оливкових відтінків, а також працює із формою за допомогою підйому та спади широких ліній. На перший погляд, може скластися враження, що картина є не фігуративним зображенням, проте більш уважний глядач побачить елементи простору (сцену з внутрішнім двориком будинку художника, окремі деталі конструкції віконної стіни), а також композицію з чотирьох фігур, які є образним представленням родини художника.

Не зважаючи на загальну нефігуративну манеру, картина не є чистою абстракцією. Митець узагальнює композицію, використовуючи традиційний принцип вільного пензля: структура об'єкта важлива, проте більшого значення набуває художньо-образне звернення. Не випадково це компонент у китайському репертуарі *гунбі* дослідники називають найбільш близьким до імпровізації у її західному варіанті абстрактної репрезентації (Є. Юньлун, 2005, с. 92).

Символічний простір твору містить прямі вказівки на життєві обставини родини митця (пташка, книга, скриня). Ці елементи є знаками відповідного статусу кожного з членів родини (наприклад, його дружина Шоу Ілінь, яка зображена в профіль тримає в руці білу пташку, що є відсилкою до навчання мистецтву в університеті Фудань у Шанхаї). В цілому, така складна чотирьохфігурна композиція утворює формальну трикутну структуру зі стабільною і висхідною силою.

На наш погляд, художня мова Ву Даю вступає в окремих нюансах і в творчості його найбільш успішного учня – Ву Ганчжуна, який також є майстром «вільного пензля». Від свого вчителя він успадкував і прагнення перенести зображальні принципи традиційного малюнка в олійну техніку.

Не випадковим можна вважати і особливу увагу Ву Ганчжуна до жанру пейзажу, як своєрідного простору експериментів, в якому зіткнення традиційного та новітнього не є таким очевидним та експресивним, як, наприклад, у портреті.

Як відмічає Чжан Цзін (张晶), художники-пейзажисти, які лишаються у полоні особливої симпатії до китайського традиційного мистецтва, обирають для експериментальних проб манеру «вільного пензля», оскільки вона володіє потенціалом графічності туші та малюнку одночасно. При цьому дослідник звертає увагу на використання туші і в якості техніки, і в якості матеріалу в олійних творах, що породжує цікаві поєднання художніх мов (Чжан Цзін, 2007, с. 89–91).

Наголосимо на тому, що виділені нами напрями в контексті творчості конкретних митців є динамічними категоріями, особливо у останній третині ХХ ст. Досить часто для самих художників застосування західної манери роботи в олійній техніці є експериментальним полем. Проте тенденція спостерігається досить очевидно.

Полістилізм у розвитку сучасного репертуару художніх зображальних принципів. Зображальні принципи олійного живопису розглядаються в китайському мистецтвознавстві у контексті концепції «сплаву», яка стає актуальною у період кінця 1980-х рр. Її сутність полягає у органічному, не конфліктному поєднанні традиційних здобутків китайського живопису із західними впливами, переважно у межах олійного живопису.

В завершеному та сформованому вигляді цю концепцію представив у середині 1980-х рр. відомий китайський дослідник Гао Мінлу (高名潞). Його стаття «Дорога до сучасного китайського живопису» узагальнила міркування щодо специфіки взаємодії окремих напрямків та шкіл у спільному простір сучасного живопису. При цьому Гао Мінлу наполягав на тому, що основна відмінність між західним та китайським підходом до аналізу та репрезентації мистецтва ґрунтується, у першу чергу, на художньо-образних відмінностях, а особливості техніки живопису є вторинними. «Сплав» обох систем породжував інтерпретацію двох відмінних між собою типів відношення до мистецтва. Якщо у Китаї домінував, умовно кажучи, «живопис літераторів», та західних мистецький дискурс спирався на «живопис істориків», де виразно простежується раціональний підхід. Таким чином, історія розвитку сучасного китайського живопису – це фактично постійне протисто-

яння між традиційним живописом літераторів і західним живописом (Гао Мінлу, 1986).

Про «сплав» обох живописних традицій говорить і Сюй Мін (徐銘), розглядаючи проблематику впливу світла та кольору на образність сучасного китайського живопису (Сюй Мін, 2005, с. 124).

Колосальний вплив традиції на розвиток сучасного живопису проявляє себе і у відношенні до ролі та місця традиційних художніх практик у системі виражальних засобів провідних стилів.

Наприклад, Чжан Юнь (张云翼) пояснює сутність відношення сучасних митців до традиції го хуа, як до «ДНК китайського живопису». Закладені у межах цього тисячолітнього етапу розвитку мистецтва принципи все одно в тому чи іншому аспекті проступають в зображальній мові сучасного живопису. Часто на рівні заперечення та свідомого відсторонення, проте і в такому значенні (як факт заперечення та критики) традиція все одно присутня (Чжан Юнь, 2012, с. 62–63).

Реалістична манера живопису Ай Сюаня розглядаються китайськими дослідниками як типовий приклад «нового реалізму», що пов'язаний із збереженням поваги до коректності анатомічного зображення людини із одночасним пошуком додаткових виражальних засобів у загальній композиції. Він є одним із ініціаторів-засновників «Пекінської школи реалістичного живопису». Художник є сином та вихованцем відомого китайського поета, і це також накладає свій відбиток на метафоризм та літературність його образів (Чжан Юань, 2004, с. 93).

Як вважає Лю Сяодань (刘晓丹), реалізм митця є «умовним», оскільки Ай Сюань рідко звертається до написання творів з натури та завжди пропонує авторську інтерпретацію сюжету. Часто це призводить до ефекту одноманітності та типовості композиції, яка спирається на опрацьовані в багатьох картинах композиційно-пластичні схеми (приміром, безлюдні пейзажі із фігурою на передньому плані). Художник часто залишає свої героїв у порожньому просторі та відверто уникає яскравості у тоново-колірних мотивах (Лю Сяодань, 2007, с. 200).

Наприклад, такі особливості ми бачимо у картині «Спів віддаляється», що є части-

ною найбільш відомої серії художника. Подібний образ замріяної тибетської дівчинки із великими очима ми зустрічаємо у його творах досить часто, проте практично в єдиній спільній художньо-образній інтерпретації.

Свою манеру роботи сам митець характеризує як реалістичну за поетичним значенням, проте імпресіоністичну з точки зору техніки виконання. За його словами, з 1970-х – 1980-х рр. склалася його звичка малювати із включеним телевізором, що транслював природу, пейзажні кінозамальовки або фотографічні слайди (Лу Хун, 1996, с. 28–29).

На наш погляд, фотографічність його образів дійсно може бути пов'язана із бажанням фіксувати та художньо осмислювати дійсність рефлексивними виражальними засобами: зміною точки зору, домуванням фігур на передньому плані та фактурності деталей.

Наприклад, у картині «Паркан» (2010 р.), яка не є типовою для його репертуару, митець зосереджується на формі і текстурі дерева. При цьому ритм та перспективне зображення паркану використане і для представлення простору композиції та розрахунку планів, і для проголошення виражально-образного маніфесту. Сама сцена надзвичайно реалістична та життєва, проте представлена художником як естетично довершена історія.

В картині домінують деталі та вторинні зображальні елементи (приміром, структура дерев'яних дощок або деталі одягу дівчинки). Не випадково дослідники характеризують цю роботу як приклад художнього аналізу речей, які є активним навіть у статичному та «неживому» значенні. Як підкреслює Сюй Цуйхун (许翠红), художник зумів зробити речі героями, надавши їй таких самих прав, як і живим істотам (Сюй Цуйхун, 2011).

В художньо-образному сенсі, Ай Сюань є майстром живописних історій. Його картини розгортають перед глядачем оповідні сюжети, які в більшості випадків пов'язані із тибетськими пейзажами та є зануренням до картин з життя повсякдення локальних етносів північного Китаю. Така особлива увага до регіональної конкретики вимагає особливої уваги до деталей та нюансів, що, у свою чергу, актуалізує зображальні прийоми, збагачує виражальні засоби митця.

Наприклад, у картині «Я не можу сказати, який вітер буде завтра» (2002 р.) можна помі-

титу характерну для художника композиційну манеру напруження образного значення за рахунок композиційно-пластичних рішень. Більшу частину простору займає небо: сіре, невиразно пласке. Маніпулюючи простором та змушуючи глядача приймати точку зору художника, яка є вкрай незвичною та, у певному сенсі, незручною для споглядання, Ай Сюань провокує розповідь, що має стати частиною візуальності картини (глядач має сам додумати те, що не подано безпосередньо у зображальному полі картини).

Застосування цього зображального принципу ми можемо побачити на прикладі творчості Го Рунвєня.

Наприклад, в картині «Проблема виживання» (1995 р.) композиційно-пластичне рішення, передається за допомогою тілесної образності. Митець зображує двох чоловіків, які продовжують сперечатись навіть у пограничному стані руйнування. Їх риторика стає деструктивною формою, яка підкреслює марність нескінчених суперечок (в основі цього нарративу реальна суперечка двох друзів художника). Не випадкового символічного значення у цій оповіді набувають руїни, поламані фрагменти предметів, що напружують уяву глядача та провокують на відповідну оцінку дії. Зрештою, використовуючи універсальні значення «мови тіла» художник репрезентує образне бачення сюжету. Очікування, замріяність, міркування але водночас усе це є елементом комунікації, адже людина у такому стані продовжує взаємодіяти із середовищем, сприймати його емоційно. В усіх розглянутих нами роботах міститься специфічна зображальна стратегія, яка звертається до «мови тіла» як до джерела емоційної оповіді та будує на цій основі авторську символіку.

Не є виключенням із цього правила і картина «Весняна спляча» (2000 р.). Картина за технікою виконання перебуває на межі живопису та графіки. Написана олією на полотні, проте художник не відходить від графічних технік, залишаючи лінійне поле умовного рисунку одним із головних зображальних факторів. З точки зору роботи із простором та формою, картина містить виразно авторські міркування, які у різних аспектах загалом простежуються в творчості Гуо Рунвєня. Обрана тілесна конотація сплячої дівчини анатомічно формалі-

зована у межах наперед окресленої мистцем площини. За масштабами та пропорціями вона побудована так, аби одночасно навіювати відчуття легкості сну і «важкості» тіла. Зазначена зображальна ідея простежується у нарочито незвичному поєднанні «м'якості» тіла, із специфічною постановкою рук та положенням голови героїні, та геометричній «жорсткості» умовного фізичного простору сну (білизна, тканини, складки, тіні). Сформовані у такий спосіб лінії утворюють своєрідний хіастичний каркас, у який, як у наперед підготовлену капсулу, вкладено фрагмент тіла сплячої дівчини. Діалог форм, – анатомічної, м'якої, з одного боку, та геометрично визначеною, з іншого, – визначає образну ідею твору, оповіді.

В цілому, художник часто застосовує «гострі» кути рук, як своєрідну анатомічну «міміку». Герої його картин «розмовляють» рухами та динамічною тілесною морфологією. Досить часто художник звертається до ідентичних тілесних мотивів, знаходячи у постановках, особливостях міміки або жестів відповідну художню образність.

Наприклад, це помітно у порівнянні «Весняної сплячої» із картиною «Солодка вода» (2000 р.). В обох випадках схожа композиційна схема застосована до вираження різних емоційних станів. Розвиток цієї схеми можна побачити у картині «Замріяна» (2002 р.).

Тенденція полістилізму, яка проявляє себе у різних жанрах живопису, характерна для творчості одного з найвідоміших учнів Лінь Феньмяня Су Тяньці (苏天赐). У пейзажі художник використовує образне формоутворення, що має традиційні основи. Зображальні принципи його пейзажних форм спираються на графічну мову гошуа та часто інтегрують в олійну картину очевидні елементи китайської техніки малювання. Наприклад, у картині «Берег річки Сіньянь» (1979 р.) це помітно у різному технічному осмисленні лессировочної форми та прямого мазка плямами кольору.

Натомість картина «Морозне листя» (1993 р.), що є гібридним жанром локального селянського пейзажу, повністю сформована плямами кольору, які будують відповідну художньо-образну структуру: імпресіоністичну, проте з мотивами експресії.

Насмкінець, обидві зазначені особливості показані Су Тяньці у «Портреті леді в чорному»

(1940-ві рр.), який вважається програмним твором художника у цьому жанрі. Сама портретна постановка формально узагальнена, що досягнуто засобами тілесної репрезентації, проте з точки зору тоново-колірної схеми – підкреслено контрастами та динамікою кольору.

Характерне поєднання типів форми, що в цілому узагальнює образно-стилістичне бачення, спостерігається у творчості Бай Юпіна (白羽平).

У першу чергу, слід звернути увагу на композиційну деструктивної формалізації із суміжними принципами (приміром, анатомічного геометризму).

Наприклад, досить часто в портретних сюжетах митець застосовує крупний мазок та виражальну емоційність олійної текстури. У таких випадках тілесні форми написані реалістично та анатомічно правильно (обличчя, руки, фрагменти тіла), натомість елементи одягу, зачіски виконані як акценти, що привносять до картини додаткові виражальні компоненти. Подібна зображальна стратегія присутня у роботах Бай Юпіна «Дідусь і онук» (2004 р.) та «Метеоритний дощ» (2002 р.).

Відмітимо, що в якості технічного прийому подібну манеру узагальнення формальних та образних рішень ми спостерігаємо в різних жанрах живопису, із різницею у внутрішній структурі компонентів. Наприклад, фігура людини та одяг у портреті або об'єкти та просторово-композиційні елементи у пейзажі. Проте в якості художнього зображального принципу ця складова очевидно домінує у картинах, що зорієнтовані на тілесно-фігуративні репрезентації.

Наприклад, композиційна постановка картини Го Бейпіна «Оголена біля вікна» (1993 р.) розрахована на протиставлення жіночого тілесного образу із фігуративною геометрією віконного простору. Художник використав класичний метод драпіювання, яким пом'якшив це протиставлення за допомогою проміжного пластичного рисунку складок тканини. Проте в загальному цілому це не змінило ставлення до відмінностей у написанні обох зображальних компонентів, що мають перебувати у системі очевидного виражального протиріччя.

Висновки і перспектива подальших досліджень. Художня мова сучасного китайського олійного живопису розвивається у контексті

видового, жанрового та образно-стилістичного розмаїття. Китайські митці звертаються до ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментують із стилістичними тенденціями, переосмислюючи форми та напрямки традиційного художнього досвіду.

Важливу роль у цьому процесі відіграє сукупність образно-стилістичних художніх зображальних принципів, які, на наш погляд, є найбільш динамічною частиною сучасної художньої мови живопису.

Важливим концептуальним аспектом образно-стилістичних художніх зображальних принципів є категорія образності. Як частина традиційного зображального художнього репертуару, зазначена категорія є відголоском традиційних філософсько-поетичних характеристик китайської художньої культури.

Образність представляє собою одну з найбільш актуальних категорій в сучасному китайському мистецтвознавстві, що також пов'язано із еластичним потенціалом явищ і феноменів, які характеризуються за допомогою цього терміну. Оскільки китайська традиція гохуа передбачає обов'язкове формування відношення до зображального контексту (автор не може маніпулювати відсутністю точки зору), це актуалізувало уявлення про образність як синонімію авторського звернення до глядача. У межах такого підходу, художній образ «будується» у відповідності до норм та можливостей його «прочитання» глядачем. Таким чином, сам інструментарій базових традиційних зображальних принципів розрахований на обізнаність аудиторії у представлених формах, символах, репрезентаціях кольору тощо.

У дослідженні показано, що в китайському живописі система зображальних принципів припускає більш вагомий статус символічних характеристики художнього образу. Це відзеркалено не тільки у класичних підходах (наприклад, у трактаті «Шість принципів» Се Хе), але й у становленні західної школи сіянхуа, в контексті чого символізм китайської мистецької образності набув повноцінного сучасного звучання.

Зображальні художні принципи у контексті образно-стилістичних особливостей розвитку живопису представляють собою два паралельних напрямки: міжвидових трансформацій гра-

фічних та живописних компонентів художньої мови; та полістилізму, що виникає як результат ремінісценцій західноєвропейської художньої спадщини, експериментів із стилістичними тенденціями, переосмисленням форм та напрямків традиційного художнього досвіду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван В. Тарасов В. Зображальні принципи у системі формальних рішень: межі репрезентації у сучасному живописі Китаю. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2023. №50. С. 59–70.
2. Ван В. Тарасов В. Категорія образності в дослідженнях образотворчого мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: китайський мистецтвознавчий дискурс. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Є. Котляра*. Харків: ХДАДМ, 2022. №1. С. 109–118.
3. 曾星月. 中国画形式语言的探究与体会. *艺术大观*. 2021第15期. 第31-32页.
4. 高名潞. 殊途同归近现代中国画之路. *美术*. 1986. 第6期. 第48-51页.
5. 李越. 平面构成对现代中国画创作的影响. *美术界*. 2013. 第8期. 第67-69页.
6. 刘晓丹. 艾轩: 生命荒原中的凄美行吟. *收藏*. 2007. 第12期. 第72-73页.
7. 刘彦. “线” 的含义与性格—现代中国画视觉造型方式的转化. *美术观察*. 2011. 第2期. 第66-69页.
8. 陆虹. 感悟生命的艾轩. *东方艺术*. 1996. 第2期. 第28-29页.
9. 王立民. 中国意象油画作品中的线语言解读. *河南大学学报: 社会科学版*. 2010. 第50(2)期. 第105-108页.
10. 徐铭. 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. *理论与创作*. 2005. 第3期. 第124-125页.
11. 许翠红. 解读艾轩油画作品《栅栏》. *大众文艺: 学术版*. 2011. 第24期. 第38-39页.
12. 叶云龙. 绘画中的线性内涵与思考. *艺术大观*. 2005. 第12期. 第92-94页.
13. 张晶. 浅谈当代中国油画风景画中的“笔墨情趣”. *文艺评论*. 2007. 第1期. 第89-91页.
14. 张苑. 关于艾轩的十个话题. *艺术市场*. 2004. 第6期. 第92-94页.
15. 张云翼. 中国画的DNA—“笔墨”. *美术向导*. 2012. 第3期. 第62-63页.
16. 周亮. 中国画线条美的研究. *北方文学: 中*. 2012. 第5期. 第87-93页.
17. 朱其. 关于中国当代油画的两个基本问题. *中国美术馆*. 2005. 第11期. 第57-58页.

REFERENCES:

1. Van, V. Tarasov, V. (2023). Zobrazhalni pryntsyipy u systemi formalnykh rishen: mezhi reprezentatsii u suchasnomu zhyvopysi Kytau. [Pictorial principles in the system of formal solutions: the limits of representation in contemporary Chinese painting]. *Visnyk LNAM*, 50, 59-70 [in Ukrainian].
2. Van, V. Tarasov, V. (2022). Katehoriia obraznosti v doslidzhenniakh obrazotvorchoho mystetstva Kytau druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI st.: kytaiskyi mystetstvoznachnyi dyskurs. [The category of imagery in studies of Chinese fine arts in the second half of the 20th – early 21st centuries: Chinese art historical discourse]. *Visnyk KhDADM*, 1, 109-118 [in Ukrainian].
3. 宋淑敏. (2021). 中国画形式语言的探究与体会. *艺术大观*. [Exploration and experience of the formal language of Chinese painting]. *艺术大观*, 3, 31-32 [in China].
4. 高名潞. (1986). 殊途同归近现代中国画之路. [Different paths lead to the same destination: the path of modern Chinese painting]. *美术*, 6, 48-51 [in China].
5. 李越. (2013). 平面构成对现代中国画创作的影响. [The influence of plane composition on modern Chinese painting creation]. *美术界*, 8, 67-69 [in China].
6. 刘晓丹. (2007). 艾轩: 生命荒原中的凄美行吟. [Ai Xuan: A sad and beautiful wandering in the wasteland of life]. *收藏*, 12, 72-73 [in China].
7. 刘彦. (2011). “线” 的含义与性格—现代中国画视觉造型方式的转化. [The meaning and character of “line” – the transformation of visual modeling in modern Chinese painting]. *美术观察*, 2, 66-69 [in China].
8. 陆虹. (1996). 感悟生命的艾轩. [Ai Xuan's Insights into Life]. *东方艺术*, 2, 28-29 [in China].
9. 王立民. (2010). 中国意象油画作品中的线语言解读. [Interpretation of Line Language in Chinese Imagery Oil Paintings]. *河南大学学报: 社会科学版*, 50(2), 105-108 [in China].
10. 徐铭. (2005). 浅谈光与色对现代中国画创新的影响. [A brief discussion on the influence of light and color on the innovation of modern Chinese painting]. *理论与创*, 3, 124-125 [in China].
11. 许翠红. (2011). 解读艾轩油画作品《栅栏》 [Interpretation of Ai Xuan's oil painting «Fence»]. *大众文艺: 学术版*, 24, 38-39 [in China].
12. 叶云龙. (2005). 绘画中的线性内涵与思考. [Linear connotation and thinking in painting]. *艺术大观*, 12, 92-94 [in China].
13. 张晶. (2007). 浅谈当代中国油画风景画中的“笔墨情趣”. [A brief discussion on the «interest of brush and ink» in contemporary Chinese oil landscape paintings.]. *文艺评论*, 1, 89-91 [in China].

14. 张苑. (2004). 关于艾轩的十个话题. [Ten topics about Ai Xuan]. 艺术市场, 6, 92-94 [in China].
15. 张云翼. (2012). 中国画的 DNA—“笔墨”. [The DNA of Chinese painting—“brush and ink”]. 美术向导, 3, 62-63 [in China].
16. 周亮. (2012). 中国画线条美的研究. [Research on the Beauty of Lines in Chinese Painting]. 北方文学: 中, 5, 87-93 [in China].
17. 朱其. (2005). 关于中国当代油画的两个基本问题. [Two Basic Questions about Contemporary Chinese Oil Painting]. 中国美术馆, 11, 57-58 [in China].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 929:7.071.1:316.74:7(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-23>

Igor KORZHUK

аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-3072-1795

Бібліографічний опис статті: Коржук, І. (2024). Ключові риси культурної дипломатії України як соціокультурного інституту. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 178–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-23>

КЛЮЧОВІ РИСИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ

Мета роботи. У глобалізованій світовій спільноті культура позиціонується виразним індикатором сприйняття сучасними особистостями одним одного. Процеси стрімкої інтеграції сприяють ефективному обміну думками та ідеями, при цьому, різнофокусні концепції набувають швидкого поширення, переважно характеризуючись вільним доступом. Зазначеній системі контактів властива невпинна динаміка, а отже для системи міжнародних відносин формується дуалістичний виклик: з однієї сторони, виникає потреба у підтримці наявного рівня якості культурного продукту за умов високої конкуренції відповідними організаціями, а з іншої – формується необхідність розроблення та втілення неординарних підходів до системи міжкультурної комунікації під впливом новітніх технологій. Метою статті є аналіз ключових рис культурної дипломатії України як сучасного соціокультурного інституту.

Методологія. Матеріалами дослідження є галузеві наукові напрацювання вітчизняних та зарубіжних дослідників, офіційні статистичні дані. У процесі реалізації дослідження було використано такі наукові методи: теоретичне узагальнення та порівняння, аналіз та синтез, структурно-логічний метод.

Наукова новизна. У дослідженні здійснено аналіз існуючих підходів до трактування феномену культурної дипломатії в межах концепцій різних шкіл міжнародних взаємин. Репрезентовано актуальний функціонал культурної дипломатії у контексті поступу як власне міжкультурної комунікації, так і світової спільноти в цілому. Ідентифіковано характерні риси досліджуваного феномену, визначено пріоритетність ролі культурної дипломатії у процесі формування зовнішньо-культурної стратегії національного розвитку.

Висновки. Досліджено низку теоретичних інтерпретацій сутнісності міжкультурного розвитку в сучасному концепті. Доведено, що сучасна культурна дипломатія володіє рисами інноваційного соціокультурного інституту, що чинить суттєвий вплив на систему міжнародних взаємин. Векторність розвитку даної проблематики окреслена пошуком нових рішень в окресленій царині.

Ключові слова: культурна дипломатія, соціокультурна формація, інститут, конструктивізм, неолібералізм, «м'яка сила».

Igor KORZHUK

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications, National Academy of Leading Personnel of Culture and Arts, 9, Lavrskaya Str., bldg. 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-3072-1795

To cite this article: Korzhuk, I. (2024). Kliuchovi rysy kulturnoi dyplomatii Ukrainy yak sotsiokulturnoho instytutu [Key features of cultural diplomacy of Ukraine as a sociocultural institution]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 178–183, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-23>

KEY FEATURES OF UKRAINE'S CULTURAL DIPLOMACY AS A SOCIO-CULTURAL INSTITUTION

The purpose of the study. In the globalized world community, culture is positioned as a clear indicator of how modern individuals perceive each other. The processes of rapid integration facilitate the effective exchange of thoughts and ideas, while multifocal concepts are spreading rapidly, mostly characterized by free access. This system of contacts is characterized by constant dynamics, and thus a dualistic challenge is emerging for the system of international relations: on the one hand, there is a need to maintain the existing level of quality of the cultural product in a highly competitive environment by the relevant organizations, and on the other hand, there is a need to develop and implement extraordinary approaches to the system of intercultural communication under the influence of the latest technologies. The purpose of the article is to analyze the key features of cultural diplomacy as a modern socio-cultural institution.

Methodology. The research materials are based on the sectoral scientific developments of domestic and foreign researchers, as well as official statistics. The following scientific methods were used in the course of the study: theoretical generalization and comparison, analysis and synthesis, structural and logical method.

Scientific novelty. The study analyzes the existing approaches to the interpretation of the phenomenon of cultural diplomacy within the concepts of different schools of international relations. The current functionality of cultural diplomacy in the context of the development of both intercultural communication and the world community as a whole is presented. The characteristic features of the studied phenomenon are identified, the priority of the role of cultural diplomacy in the process of forming a foreign cultural strategy of national development is determined.

Conclusions. A number of theoretical interpretations of the essence of intercultural development in the modern concept are studied. It is proved that modern cultural diplomacy has the features of an innovative socio-cultural institution that has a significant impact on the system of international relations. The vector of development of this issue is outlined by the search for new solutions in this area.

Key words: cultural diplomacy, socio-cultural formation, institution, constructivism, neoliberalism, soft power.

Актуальність проблеми. У процесі розвитку сучасного інтегрованого суспільства виникає першочергова необхідність у ефективному посередництві між динамічною трансформацією формації культурних явищ та межами особистісного сприйняття зазначених процесів. За таких умов функціонал забезпечення необхідної рівноваги може бути успішно делегований культурній дипломатії.

Власне феномен культурної дипломатії бере коріння з багатовікової традиції культурно-урочистих івентів, а також взаємообміну презентами на відзнаку взаємної поваги у часі дипломатичних візій. Також, зазначені маніпуляції слугували інструментом залучення прихильності вищого керівництва іноземних країн.

Проте, активне застосування дефініції культурної дипломатії розпочалося у двадцятому столітті. Разом із тим, наразі не існує загальноприйнятого тлумачення зазначеної дефініції, а отже різні вчені інтегрують до неї різну сутність, детермінуючи принципово різнопланові явища. Проблемною на сьогодні вбачається диференціація синонімічних понять культурної та публічної дипломатії, зокрема, у контексті України. Актуальною позиціонується проблема визначення ключових особливостей культурної дипломатії України як ефективного соціокультурного інституту сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій репрезентує актуальність досліджуваної тематики у сучасному науковому полі. Інтерес вчених залучений до питання формування правового підґрунтя культурної дипломатії, динаміки її розвитку в кризових умовах суспільно-політичного розвитку.

У наукових дослідженнях в окресленій галузі наразі відсутня чітка диференціація підходів та методів дослідження прогностичних станів феномену культурної дипломатії. Серед ґрунтовних праць у даній сфері необхідно виділити наукові напрацювання сучасних учених П. Кривонос (2018), М. Шкурко (2023), О. Сташевська (2021), І. Паніна (2021), І. Костиря, М. Шевченко, Н. Янченко (2021), Р. Goff (2020) та інших.

Загалом, для сучасних публікацій в галузі характерною є більша схильність до загальноконцептуального осмислення проблематики розвитку культурної дипломатії. Наприклад, мова йде про наукові напрацювання Т. Gumenyuk та ін. (2021), R. Baskoro (2020), N. Cull та ін. (2022).

Очевидно, що з метою ефективного поступу культурної дипломатії необхідно розширювати наукові розвідки в даному полі, працюючи не лише над створенням оригінального автентичного культурного продукту, але й розвиваючи

теоретико-методологічне підґрунтя його просування за підтримки спеціалізованих організацій. Особливої уваги в даному контексті вимагає дослідження дефініції «культурна дипломатія» з позицій різних концептуальних міжнародних підходів та повніше розкриття її змістової сутності.

Мета дослідження – аналіз ключових рис культурної дипломатії України як сучасного соціокультурного інституту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основні теоретичні концепції щодо пояснення значення культурної дипломатії визначають базові передумови її функціонування. Зокрема:

- дипломатія має детермінувати власні цілі та пріоритети реалізації у контексті тієї сили, яка реально чи потенційно належить до її функціоналу;

- культурна дипломатія має превентивно оцінювати цільову стратегію інших держав;

- дипломатія повинна ідентифікувати міру, якою ці диференційовані цілі синергізовані між собою;

- культурна дипломатія має застосовувати засоби, оптимальні для досягнення визначених цілей.

Концептуальний підхід до визначення функціоналу культурної дипломатії, запропонований свого часу дослідником Г. Моргентау, не вбачав у дипломатії значущого чинника міжнародних взаємин. Відповідно до реалістичного підходу, найбільш важливими фігурами міжнародних відносин є країни, котрі зосереджують максимальні зусилля на просуванні власних інтересів. У реалізмі власне владна основа країни містить у підґрунті матеріальні фактори – ресурсний потенціал та військову силу. Таким чином, культурна дипломатія науковцями-реалістами позиціонується об'єктом інтересу дуже опосередковано.

Неореалізм теж не наділяв суттєвим функціоналом культурну дипломатію. Прихильники зазначеної концепції позиціонують системний аналіз основним інструментом дослідження міжнародних політичних взаємин. Зокрема, на переконання Кеннета Волтца, специфічні особливості окремих держав не надто впливають на саму структуру системи, а отже, теорія міжнародної політики не вимагає з цього приводу існування зовнішніх політичних, а тим паче – культурних зв'язків (Baskoro, 2020). Представ-

ники неореалістичного підходу повністю виключають з поля наукового інтересу взаємний культурний вплив учасників міжнародних взаємин.

На противагу неореалістам, концептуальні послідовачі лібералізму та неолібералізму вже успішно генерують усвідомлення теоретично-методологічних засад феномену культурної дипломатії. Основна їх увага, при цьому, зосереджена на потенційній можливості взаємного впливу між суб'єктами через транснаціональні взаємини. Загалом, базисом сучасної концепції трактування культурної дипломатії позиціонується неоліберальна концепція Джозефа Ная. Дослідник проводив співставлення неореалістичної «жорсткої сили» із кардинально відмінним комплексом факторів, які він детермінував як «м'яку силу». На переконання ученого, влада являє собою здатність практично впливати на інших, з метою одержання необхідного результату (Goff, 2020).

У міжнародному політичному полі чинники, що формують «м'яку силу», здебільшого, виникають із пріоритетних цінностей, які держава виражає у своїй культурі. Аналізуючи потенціал та безальтернативність дії «м'якої сили», Дж. Най характеризує основні механізми, за посередництвом яких держава може її впроваджувати на практиці: культура, політичні цінності та зовнішня політика (Bennett, 2020).

Культурна дипломатія, при цьому, може реалізовуватись на трьох функціональних рівнях:

- державному – з метою активного просування національних культурних інтересів через уповноважені органи;

- суспільному – культурний обмін, що реалізовується громадськими організаціями та фізичними особами;

- приватному, що реалізовується на практиці приватними формаціями, що проявляють зацікавленість щодо розширення меж міжкультурної комунікації.

На думку вчених, що репрезентують ліберальний напрямок, система міжнародних взаємин не вбачається доступною лише для національних формацій, вони синергізують, окрім того, міжнародні інституції, громади та окремих особистостей. Неоліберальна концепція володіє життєво необхідним значенням в контексті усвідомлення функціоналу культурної дипломатії переважно по причині того, що він

синергізує культурну дипломатію із природним бажанням реалізації національних та міжурядових інтересів.

У контексті ключових рис культурної дипломатії України як сучасного соціокультурного інституту, власне культурну дипломатію необхідно розглядати як ефективну взаємодію за посередництвом поширення переконань, ідей, цінностей. У означеному аспекті конструктивістські концепції детермінують культурну дипломатію як формат впливу на учасників системи міжнародних взаємин.

Зокрема, нематеріальні ресурси позиціонуються базовими елементами регламентації дії учасників. У контексті культурної дипломатії нематеріальні ресурси диференціюються за посередництвом культурного обміну та інших видів взаємодії (Brown, 2020). Соціальні конструкції, тобто сукупність переконань, принципів і поглядів, що надають векторності міжнародним відносинам, спроможні ефективно формуватися через культурний обмін. При цьому, формування ідентичності учасників у системі міжнародних взаємин містить значуще інтегроване соціальне підґрунтя.

Культурна дипломатія безпосередньо репрезентує спільноту, яку вона представляє. Ключові детермінанти культурної дипломатії України як сучасного соціокультурного інституту мають вирішальне орієнтувальне значення для поведінки держави у міжнародних відносинах. При цьому, синонімічність культурної та публічної дипломатії не вбачається доцільною (Lo Porto, 2020). Відсутність однієї загальної дефініції спричинена тенденцією, в межах розвитку якої нинішнє суспільство активно долучається до динамічного міжкультурного обміну, який стрімко розвивається.

Позиції українських науковців (Шкурко, 2023; Стасевська, 2021; Паніна, 2021), здебільшого збігаються з думками американських і європейських дослідників, які детермінують феномен культурної дипломатії як хаб обміну ідеями, інформацією, пріоритетними цінностями з метою становлення та розвитку довготривалих відносин чи ефективного практичного сприяння просуванню національних інтересів. Держава і суспільство формують базис процесу реалізації культурної дипломатії, беручи активну участь у формуванні свого національного образу, іміджу, стереотипу.

У концепті культурної дипломатії необхідно виділити внутрішній і зовнішній аспекти. Зовнішній безпосередньо поєднаний із забезпеченням іміджу й успішності міжнародних відносин країни, водночас, внутрішній – зі зміною парадигми культури та культурної політики, а отже, змісту і якості культурного продукту.

У контексті України поступу культурної дипломатії, на жаль, не властиві системність та поступальний характер розвитку. Практика переконливо засвідчує, що українська культура, здебільшого, репрезентована на міжнародному рівні певними культурними проектами, а також невеликою кількістю культурних центрів у міжнародному культурному полі. Наразі держава повинна активно сприяти формуванню та розвитку українських культурних центрів, стимулювати державні програми щодо перекладацької діяльності.

З-поміж позитивних українських практик у напрямі культурної дипломатії вбачається діяльність сучасних культурно-інформаційних центрів при дипломатичних представництвах України за кордоном, котрі активно співпрацюють із представниками національних діаспор.

Можна стверджувати, що культурна дипломатія в Україні лише розпочинає активно розвиватись і сьогодні стикається із багатьма проблемами, зокрема, через відсутність єдиної координації роботи різних культурних центрів та відсутність єдиної державної стратегії. Не можливо не відмітити, що військові події привернули увагу світової спільноти до України. Тому, на жаль, за останні роки, зараз – найліпший час для просування бренду України в світі.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Культурна дипломатія позиціонується процесом міжнародних комунікацій, що має на меті активне просування іміджу держави, укріплення її авторитету, розвиток почуттів поваги й довіри до неї.

Для творчої спільноти культурна дипломатія створює можливості інтеграції до міжнародного середовища власних пріоритетів, ідей та переконань, можливість пізнати цінності й ідеали інших країн і народів. Таким чином, культурна дипломатія виступає засобом реалізації зовнішньої політики держави та розвитку суспільства за допомогою здобутків культури.

У актуальному глобалізованому суспільстві наразі відсутнє єдине тлумачення дефініції

культурної дипломатії. Варіативність теоретичних підходів до усвідомлення сутності міжкультурних процесів репрезентує необхідність пошуку дієвих рішень в царині окресленої проблематики. Культурну дипломатію необхідно диференціювати від інших понять, типу публічної дипломатії, зовнішньої культурної політики та міжкультурних відносин.

Культурна дипломатія є впливовим важелем у формуванні іміджу України, у тому числі – в кризових умовах сучасності, коли світова увага прикута до подій в Україні. Подальші перспективи досліджень вбачаються в розробленні довгострокової, глобальної концепції розвитку культурної дипломатії та розроблення комплементарних сучасним викликам візій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кривонос П. Нові заходи у сфері культурної дипломатії. Україна дипломатична. Київ: Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв, 2018. 863 с.
2. Шкурко М. Культурна дипломатія України під час війни. *Україна дипломатична*. 2023. № 23. С. 741–749. http://ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2023/12/72_2023.pdf
3. Стасевська О. А. Культурна дипломатія: симбіоз культурного та правового потенціалу. *Право та інновації*. 2021. № 1(33). С. 89–95. <https://openarchive.nure.ua/handle/document/19046>
4. Паніна І. Культурна дипломатія у стратегії національного брендингу України. *Геополітика України: історія і сучасність*. 2021. № 1 (26). С. 49–59. [https://doi.org/10.24144/2078-1431.2021.1\(26\).49-59](https://doi.org/10.24144/2078-1431.2021.1(26).49-59)
5. Костири І., Шевченко М., Янченко Н. Культурна дипломатія як ідентифікатор держави в контексті глобалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1019338>
6. Goff P. M. Cultural diplomacy. In *Routledge Handbook of public diplomacy* (pp. 30–37). Routledge, 2020.
7. Gumenyuk T., Frotveit M., Bondar I., Horban Y., Karakoz O. Cultural diplomacy in modern international relations: The influence of digitalization. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*. 2021. № 99(7). P. 1549–1560.
8. Baskoro R. M. The Truth of Cultural Diplomacy. *AEGIS: Journal of International Relations*. 2020. № 4(2).
9. Cull N. J. From soft power to reputational security: rethinking public diplomacy and cultural diplomacy for a dangerous age. In *The Routledge Handbook of Diplomacy and Statecraft* (pp. 409–419). Routledge, 2022.
10. Bennett O. *Cultural Diplomacy and International Cultural Relations: Volume I*. Routledge, 2020.
11. Brown J. Arts diplomacy: The neglected aspect of cultural diplomacy. In *Routledge handbook of public diplomacy* (pp. 79–81). Routledge, 2020. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429465543-11/arts-diplomacy-john-brown>
12. Lo Porto G. Cultural diplomacy: building an international cooperation network. *Public Administration*. 2020. №22(1). P. 58–60. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/95041>

REFERENCES:

1. Kryvonos, P. (2018). Novi zakhody u sferi kulturnoi dyplomatii. Ukraina dyplomatychna [New measures in the field of cultural diplomacy. Diplomatic Ukraine.]. Kyiv: Heneralna dyreksiia z obsluhovuvannia inozemnykh predstavnytstv. [in Ukrainian]
2. Shkurko, M. (2023). Kulturna dyplomatiia Ukrainy pid chas viiny [Cultural diplomacy of Ukraine during the war]. *Ukraina dyplomatychna*, 23, 741–749. http://ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2023/12/72_2023.pdf [in Ukrainian]
3. Stasevska, O. A. (2021). Kulturna dyplomatiia: symbioz kulturnoho ta pravovoho potentsialu [Cultural diplomacy: a symbiosis of cultural and legal potential]. *Pravo ta innovatsii*, 1(33), 89–95. <https://openarchive.nure.ua/handle/document/19046> [in Ukrainian]
4. Panina, I. (2021). Kulturna dyplomatiia u stratehii natsionalnogo brendynhu Ukrainy [Cultural diplomacy in the strategy of national branding of Ukraine]. *Heopolityka Ukrainy: istoriia i suchasnist*, 1 (26), 49–59. [https://doi.org/10.24144/2078-1431.2021.1\(26\).49-59](https://doi.org/10.24144/2078-1431.2021.1(26).49-59) [in Ukrainian]
5. Kostyria, I., Shevchenko, M., & Yanchenko, N. (2021). Kulturna dyplomatiia yak identyfikator derzhavy v konteksti hlobalizatsii [Cultural diplomacy as an identifier of the state in the context of globalization]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=1019338> [in Ukrainian]
6. Goff, P. M. (2020). Cultural diplomacy. In *Routledge Handbook of public diplomacy* (pp. 30–37). Routledge.
7. Gumenyuk, T., Frotveit, M., Bondar, I., Horban, Y., & Karakoz, O. (2021). Cultural diplomacy in modern international relations: The influence of digitalization. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 99(7), 1549–1560.
8. Baskoro, R. M. (2020). The Truth of Cultural Diplomacy. *AEGIS: Journal of International Relations*, 4(2).

9. Cull, N. J. (2022). From soft power to reputational security: rethinking public diplomacy and cultural diplomacy for a dangerous age. In *The Routledge Handbook of Diplomacy and Statecraft* (pp. 409–419). Routledge.
10. Bennett, O. (2020). *Cultural Diplomacy and International Cultural Relations: Volume I*. Routledge.
11. Brown, J. (2020). Arts diplomacy: The neglected aspect of cultural diplomacy. In *Routledge handbook of public diplomacy* (pp. 79–81). Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780429465543-11/arts-diplomacy-john-brown>
12. Lo Porto, G. (2020). Cultural diplomacy: building an international cooperation network. *Public Administration*, 22(1), 58–60. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/95041>

УДК 069.015.02:59(477)(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-24>

Наталія ЛЕВКОВИЧ

доктор мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри історії і теорії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

ORCID: 0000-0002-4440-204X

Бібліографічний опис статті: Левкович, Н. (2024). VR технології як інструмент промоції музею: нові методи взаємодії з аудиторією. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 184–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-24>

VR ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОМОЦІЇ МУЗЕЮ: НОВІ МЕТОДИ ВЗАЄМОДІЇ З АУДИТОРІЄЮ

Метою статті є провести аналіз ролі сучасних цифрових технологій, зокрема віртуальної реальності в промоції музею. **Використані методи** дослідження, зокрема контент-аналіз дозволив систематизувати наявні дані, виявити основні тенденції та ключові принципи використання цифрових технологій в промоції музею. Компаративний метод дослідження дає можливість здійснити аналіз реалізованих проєктів використання віртуальної реальності в музеях. **Наукова новизна** полягає в апелюванні до актуальних проєктів останніх років. Наведено аналіз діяльності музеїв в період стрімкого розвитку цифрових технологій. Розглянуто основні виклики які постали перед музеями в 2020-х роках. Війна в Україні, втрата численних пам'яток історико-культурної спадщини, а також ізоляція під час епідемії Covid-19 змусили музеї переглянути свої стратегії комунікації з аудиторією, залучити нові промоційні технології. Значна частина музеїв розпочала використовувати в своїй практиці новітні цифрові технології, і технології віртуальної реальності (VR) стали новим перспективним напрямком для відновлення та посилення взаємодії з відвідувачами, промоції окремих виставкових проєктів чи творів мистецтва, поширення інформації про військові злочини на теренах України. **Висновки.** Використання VR технологій сприяє підвищенню конкурентоспроможності музеїв, зацікавленості до їх діяльності та колекцій, а також значного розширення цільової аудиторії. Таким чином використання новітніх цифрових технологій є одним із дієвих методів промоції музею. Сьогодні в Україні активно впроваджуються цифрові технології, зокрема віртуальна реальність для збереження та промоції історико-культурної спадщини, популяризації мистецьких колекцій. В умовах війни щоденно знищуються об'єкти які визначають українську ідентичність, і становлять наше культурне надбання, а віртуальна реальність дає можливість збільшити цільову аудиторію, поширювати інформацію та знання. Сучасна музейна справа також зазнає важливих змін, і музей майбутнього сьогодні є певною мірою деконструйованою формою свого нинішнього себе, адже є більш креативним, адаптивним, готовим до змін. В статті проаналізовано світовий досвід використання віртуальної реальності в музеях в XXI ст. а також наведено приклади реалізації подібних проєктів в Україні, проаналізовано їх значення для розвитку української музейної справи.

Ключові слова: музей, промоція, цифрові технології, збереження культурної спадщини, музейна педагогіка.

Natalia LEVKOVYCH

Doctor of Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Art History and Theory, Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiiovycha Str., Lviv, Ukraine, 79011

ORCID: 0000-0002-4440-204X

To cite this article: Levkovych, N. (2024). VR tekhnolohii yak instrument promotsii muzeiu: novi metody vzaiemodii z audytoriieiu [VR technologies as a tool for museum promotion: new method of audience engagement]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 184–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-24>

VR TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR MUSEUM PROMOTION: NEW METHOD OF AUDIENCE ENGAGEMENT

The aim of this article is to analyze the role of modern digital technologies, particularly virtual reality, in museum promotion. Research methods, including content analysis, enabled the systematization of existing data, identification of key trends, and the fundamental principles of digital technology use in museum promotion. The comparative method provides an analysis of implemented VR projects in museums. The scientific novelty lies in addressing recent projects of the past few years. The article presents an analysis of museum activities during a period of rapid digital technology development. Key

challenges for museums in the 2020s are discussed, such as the war in Ukraine, the loss of numerous historical and cultural heritage monuments, and isolation during the COVID-19 pandemic, all of which have compelled museums to revise their communication strategies and incorporate new promotional technologies. A significant portion of museums has begun integrating advanced digital technologies into their practices, with virtual reality (VR) emerging as a promising direction to restore and strengthen audience engagement, promote individual exhibitions and artworks, and disseminate information about war crimes within Ukraine. Conclusions: VR technologies enhance museum competitiveness, foster interest in their activities and collections, and considerably broaden their target audience. Thus, adopting advanced digital technologies is one of the effective methods for museum promotion. Today in Ukraine, digital technologies, particularly virtual reality, are actively implemented to preserve and promote historical and cultural heritage and to popularize art collections. Amid ongoing war, objects that define Ukrainian identity and form our cultural heritage are destroyed daily, and virtual reality provides a way to expand the target audience and spread information and knowledge. Modern museum practices are also undergoing significant changes, with the museum of the future evolving into a somewhat deconstructed version of its current self, becoming more creative, adaptive, and ready for change. The article examines the global experience of VR use in museums in the 21st century, presents examples of similar projects in Ukraine, and assesses their importance for the development of Ukrainian museology.

Key words: museum, promotion, digital technologies, cultural heritage preservation, museum pedagogy.

Актуальність проблеми. Вивчення музейної справи в Україні, промоція окремих музеїв та колекцій, виставкових проєктів є надзвичайно актуальним напрямом дослідження численних науковців. Водночас виклики сучасності які щоденно постають перед музеями вимагають нових поглядів на їх вирішення, та теоретичного опрацювання. Одним з напрямів промоції музеїв є використання сучасних цифрових технологій, зокрема віртуальної реальності. До проблематики дослідження цифрових технологій звертається низка дослідників різних спеціальностей, однак глобальність цього питання зумовлює актуальність даного дослідження.

Матеріали та метод. Сучасні технології в промоції музеїв, зокрема використання віртуальної реальності VR є темою низки наукових статей українських дослідників, зокрема «Віртуальна версія музею як засіб упровадження цифрових технологій» О. Розгон (Розгон, 2019, с. 20–26), «Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни» Л. Кузнецової та І. Кушнар'ова (Кузнецова, Кушнар'ов, 2024, с. 142–155), «Віртуальний музей як освітня технологія» О.Коваленко (Коваленко, 2022, с. 23–25). Найбільш ґрунтовно питання розглядається в наукових дослідженнях, що лягли в основу дисертаційної роботи «Віртуальна музеєфікація як засіб збереження культурної пам'яті» А. Фененко, а також низці статей серед яких «Віртуальний об'єкт у системі збереження культурної пам'яті (культурологічний та законодавчий аспекти)» (Фененко, 2019, с. 195–205). В дослідженні простежено феномени медіатизації мистецтва, збереження пам'яток, функцій засобів масової

інформації в промоцію музею. Стрімкий розвиток цифрових технологій, впровадження їх в музейній справі є однією з найбільш обговорюваних тем впродовж ХХІ ст. на численних світових тематичних конференціях та дискусійних панелях. Використання в статті контент-аналізу дозволило систематизувати наявні дані, виявити основні тенденції та ключові принципи використання цифрових технологій в промоції музею. Компаративний метод дослідження дає можливість здійснити аналіз реалізованих проєктів використання віртуальної реальності в музеях.

Метою статті є провести аналіз ролі сучасних цифрових технологій, зокрема віртуальної реальності в промоції музею.

Стрімкий розвиток науки та техніки у ХХІ ст. діджиталізація усіх сфер життя людини змушує музеї змінюватися, пристосовуватися до нових реалій та викликів часу. В останні десятиліття музеї як ніколи до цього часу розпочали використовувати нові технології з метою охоплення більшої кількості відвідувачів та популяризувати свої колекції. Одним з дієвих методів стало використання цифрових технологій для створення віртуальних екскурсій, взаємодії з відвідувачем, поширення наукової інформації, оцифрування творів мистецтва. Використання нових технологій надає музею можливість конкурувати в освітній та розважальній сферах. Використання технологічних новацій – це спосіб зробити музей привабливішим та доступнішим, сприяти розвитку партнерства та співпраці між установами. Завдяки новаціям музей надає доступ до інформації, яка раніш була прерогативою лише вузьких фахівців, науковців та пер-

соналу музею. Ці постійні технологічні зміни та інновації змушують установи конкурувати, адаптуватися, однак зберігати при цьому свою індивідуальність та унікальні характеристики. Найбільш поширеними серед технологічних інновацій і додатків у музеях є коди швидкого реагування (QR-коди), доповнена реальність (AR) і віртуальна реальність (VR).

Традиційно впродовж століть музеї були важливими в контексті збереження та популяризації творів мистецтва, науковими та навчальними центрами де знання надавалися шляхом демонстрації експонатів, екскурсій під час яких подавалася інформація про артефакти зібрані в їх колекціях. З появою цифрових технологій методи діяльності більшості музеїв змінюються. Надання інформації через мережу Інтернет, створення веб-сайтів, інтерактивних екскурсій, фільмів про музей та окремі пам'ятки значно розширює цільову аудиторію. Традиційна модель музеїв базується на колекціях фізичних об'єктів, а сучасні музеї стають центрами нових медіа, онлайн мистецтва. І якщо головним завданням музею було збереження, експонування та наукове опрацювання творів мистецтва то викликом сучасності є «побудова стосунків» між музеєм і глядачем, споживачем цифрової інформації, що економічно вигідно для глядача і значно менше для музею. Тому основні завдання та функції музеїв в цифрову епоху зазнають змін.

Значні зміни і прогрес у використанні цифрових технологій розпочалися під час епідемії Covid-19, оскільки вимушена ізоляція змусила музеї адаптуватися до нових реалій, якими стали порожні музейні зали, бібліотеки та архіви, відсутність виставкових проектів тощо. Це змусило музеї експериментувати з оцифрування колекцій, пошуком нових альтернативних способів передачі інформації. Водночас варто зазначити, що розвиток цифрових технологій в музеях сьогодні не тільки не зменшив кількість відвідувачів, а навпаки сприяє його збільшенню. Адже розширення цільових аудиторій, збільшенні кількості інформації, нові креативні підходи до її подачі сприяють все більшому зацікавленню музеєм. Музей перестав бути «храмом муз», і поступово перетворюється на освітні середовища які дають можливість розвиватися, комунікувати, взаємодіяти. Відвідувачі мають можливість користуватися

власними електронними пристроями, отримуючи необхідну інформацію завдяки qr-кодам, додатками із голосовими гідами (для багатьох це є надзвичайно важливим, оскільки зберігаються норми особистої гігієни). Такий підхід є економічно вигідним і для музеїв, оскільки можна подавати більше інформації через посилання на окремі сторінки веб-сайту, рекламувати музей та продаж мерчу і супутніх товарів, а також знімає необхідність оплати вартісного звукового обладнання для онлайн супроводу.

Однією із технологічних інновацій, що швидко набуває популярності в музеях усього світу є VR технології. Віртуальна реальність – це технологічна інновація, яка повністю змінює наш погляд на речі, адже дає можливість відчувати себе в тому місці в якому насправді ми не є. Ця технологічна тенденція використовується багатьма музеями та в майбутньому матиме надзвичайно великий вплив на їх роботу. Музеї по різному використовують переваги VR адже технологія дає можливість покращити існуючі виставки, створювати новий контекст, реконструювати втрачені об'єкти та навіть цілі культури.

Таким чином VR технологія дає можливість реконструювати об'єкти втрачені за різних обставин. Фактично використовуючи VR музей отримує «машину часу» яка дозволить переносити відвідувачів у забуті культури та знищені міста, опираючись на попередній досвід, численні наукові дослідження тощо. Прикладом цього може бути проект «VR experience British Museum React VR», для якого було зроблено 136 панорамних фотографій з високою роздільною здатністю і 360° кутом пам'яток єгипетського мистецтва, що дало можливість віртуальної подорожі галереєю Єгипетського мистецтва Британського Музею. До візуального ряду було долучено коментарі кураторів, текстові описи та інтерактивні 3D-моделі виділених об'єктів (Oculus Blog, 2022). Важливим аспектом такої роботи є дотримання професійної етики, використання перевіреної інформації, достатніх вихідних даних для аналізу і створення контенту. Логічним є острах, що VR технології зменшать кількість відвідувачів у музеї, фактично замінять собою реальний музей. Однак на практиці спостерігається протилежний ефект. Вдало використана реклама, обмеження контенту в вільному доступі сприяє

збільшенню відвідувачів музею, і значно розширюють цільову аудиторію. До музею з великим бажанням ідуть підлітки та молодь. VR технології сприяють впровадженню та якісній реалізації програм музейної педагогіки, оскільки учні будь-якого віку навчаються швидше та запам'ятовують більше інформації переживаючи досвід, а не просто спостерігаючи або читаючи про нього. Коли люди занурені у світ і можуть вільно досліджувати його у власному темпі, вони стають сприятливішими до навчання. Для сучасних школярів віртуальна реальність може використовуватися як логічне продовження їх навчання у школі, з дотриманням усіх принципів музейної педагогіки, закладених ще в першій половині ХХ ст. Віртуальні експозиції можуть стати джерелом для генерування нових об'єктів, «наприклад, у випадку, коли фотографія предмета мистецтва слугує зразком для сучасного митця у створенні його творів. У цих випадках віртуальні об'єкти є інформаційним посередником між об'єктом надбання і аудиторією» (Фененко, 2019, с. 197).

Першими музеями, які розпочали активно впроваджувати новітні технології стали Метрополітен музей в Нью-Йорку, Британський музей Вікторії та Альберта, Лувр, Тейт-Модерн та інші. Усі вони прагнули надати відвідувачам, новий досвід, знання та пережиття. Основна увага була звернена на відтворення та інтерпретацію історичних просторів.

Один із основних типів досвіду віртуальної реальності а початкових етапах передбачав відтворення існуючих залів музеїв і галерей у віртуальному просторі, для того щоб надати можливість людям оглянути колекції, і зробити їх доступними для тих хто не може відвідати музей фізично. Відповідно музеї розпочали новий етап в розвитку інклюзивності та безбар'єрності.

Вже в 2020-х роках музеї використовують VR для візуальних ефектів які не ґрунтуються на реальності та повністю використовують художні можливості віртуальної реальності. У 2021 році Музей Вікторії та Альберта в Лондоні запропонував для глядачів VR виставку «Аліса: цікаве і цікавіше», яка розповідала про вплив твору Льюїса Керролла «Пригоди Аліси в країні чудес» на мистецтво, поєднуючи з сюрреалістичними творами. Ще одним прикладом є VR виставка створена музеєм Лувр в Парижі

в 2020 році «Монна Ліза: за склом». Впродовж перегляду глядачі занурюються в процеси створення Леонардо да Вінчі свого відомого шедевру, розглядають її фігуру, одяг, зачіску, деталі які непомітні під час перегляду твору. Окрему частину становить прогулянка ландшафтом на фоні якого зображено Монну Лізу. Водночас варто зазначити, що такий музейний досвід зазнав значної критики фахівців музейної сфери через можливі історичні неточності, адже ми насправді не знаємо як, в якому приміщенні Леонардо да Вінчі писав портрет жінки. Відповідно такі проекти гіпотетично можуть давати відвідувачам фіктивний погляд на минуле, створюють «голівудський ефект». Зокрема мистецтвознавець Ребекка Леучак припустила, що VR-реконструкції, як і «старовинні кімнати» та «кімнати присутності», які були запроваджені ще куратором Александером Доронером в першій третині ХХ ст. надто сильно «побудовані з ідей та цінностей сьогодення», щоб точно відобразити минуле. Як результат, ці віртуальні реконструкції не можуть належним чином представити культури, які вони відображають. І досвід віртуальної реальності закріплюватиме історичні неточності та стереотипи у відвідувачів музею. У випадку реконструкцій реального світу критики схильні сприймати «туристів як наївних і легковірних», які пасивно поглинають всю інформацію та «нездатні критично оцінити експонати спадщини і нездатні розпізнати неавтентичність» (Леучак, 1997, с. 369).

Дослідження культуролога Лари Резенфорд-Моррісон навпаки, переконливо свідчать що «відвідувачі активно та критично взаємодіють зі спадщиною, демонструючи здатність відчувати і розуміти можливі неточності в реконструкціях» (Рутерфорд-Моррісон, 2015, с. 79). Тому дуже часто музеї закликають своїх відвідувачів бути критичними, адже будь яких науковий рівень цих реконструкцій не завжди є безпомилковим.

Нове трактування VR екскурсії запропонував Тейт Модерн в реалізації виставки присвяченої Амадео Модільяні. Вперше було інтегровано інтерактивну екскурсію в ширшу виставку, і є не її додатком, а органічною частиною. Віртуальна екскурсія була розрахована на різну цільову аудиторію від поціновувачів до початківців, і не передбачала жодного попереднього розуміння предмету чи техно-

логії. Організатори виставки передбачали, що VR перегляд повинен викликати емпатію до художника, подані матеріали повинні бути достовірними, оточуючі предмети автентичними, концептуальними як загалом так і в деталях. При створенні проєкту було використано архівні матеріали, артефакти та фотографії, що дало можливість достовірно передати інтер'єр останньої майстерні художника. Важливу частину становив аудіо контент, для якого використали розповіді друзів, однолітків, що створило зв'язок відвідувачів із художником майже через сто років після його смерті (The Ochre Atelier).

Однім із найбільш грандіозних музейних VR проєктів «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі, виконаний Францом Фішналлером (Остання Вечеря Інтерактив) Франца Фішналлера). Це інтерактивна подорож у середину фрески Леонардо да Вінчі, під час якої відвідувачі віртуально переміщуються, досліджують, взаємодіють у реальному часі з персонажами твору, практично перебуваючи всередині простору в якому відбувалася остання вечеря Христа і апостолів. В проєкті використано діапазон 360° і лазерні технології, що дозволяють відчувати тривимірну композицію, зануритися в мультиперспективний простір твору, досліджувати та взаємодіяти в реальному часі з різних точок, місця розташування, висоти та відстані.

Віртуальна реальність все частіше використовується в українських музеях. Зокрема на сайті Міністерства культури та стратегічних комунікацій України звернено увагу на важливість розвитку цифрових технологій в музеї, зокрема для збереження культурної спадщини. Стратегія використання віртуальної реальності в музеях України передбачає «Створення віртуальних музеїв дозволяє зберегти унікальні об'єкти культурної спадщини, які можуть бути в небезпеці або піддаються руйнуванню. Завдяки VR технологіям, можна створити докладні 3D-моделі пам'яток, музейних експонатів та історичних місць, що дозволяє широкій аудиторії відвідувати та досліджувати їх в будь-який час та з будь-якого місця. Саме це є однією з найбільших переваг віртуальних музеїв є саме їх доступність для всіх. Люди з будь-якого куточка світу можуть відвідати віртуальний музей і вивчати українську культурну спадщину, незалежно від своєї фізичної

присутності. Це особливо важливо для людей з обмеженими можливостями або тих, хто не може відвідувати фізичні музеї. Створення віртуальних музеїв також допомагає зберегти історію та культурну спадщину для майбутніх поколінь, зберегти пам'ять про історичні події та культурні традиції, які можуть бути втрачені в майбутньому через різні обставини» (Інновація для збереження культурної спадщини).

Проєкт «Альтернативні виміри» на основі VR технологій було реалізовано у Львівському національному музеї ім. Андрея Шептицького у співпраці із командою V-Art. Віртуальна експозиція тала можливість представити 26 робіт відомих українських художників, які ніколи не експонувалися в стінах музею – це твори Олександра Архипенка, Леопольда Левицького, Олени Кульчицької, провідних європейських художників попередніх періодів Рембрандта ван Рейна, Джовані Батіста Тьєполо.

Сьогодні все частіше зустрічаються колаборації між художниками цифрового мистецтва та музеями, які реалізують спільні проєкти. Завдяки такій співпраці вдається переосмислювати музейні колекції, шукати нові способи популяризації як окремих творів так і музейної роботи загалом. Яскравим прикладом є «Лабораторія культурних досліджень» в Чернівцях яка застосовує трендові технології віртуальної та доповненої реальності для промоції культури та мистецтва. В Чернівецькому художньому музеї було реалізовано проєкт перенесення роботи Миколи Глуценка «Сінокіс». Також під час резиденції митців із Харкова у музеях Чернівців Віра Дегтярьова та Микита Худяков (VR прогулянка, 2020) працювали із музейними експонатами, зокрема створили портрет буковинського письменника Сидора Воробкевича з залученням штучного інтелекту. Портрет можна було переглянути через смартфон.

В 2022 році було реалізовано проєкт VR-музей пам'яті війни. В музеї можна переглянути який вигляд в часі окупації мали Ірпінь, Буча, Бородянка, Гостомель, Горенка та Стоянка, місця неймовірних трагедій, болю та травми. VR-музей запустили на туристичному порталі Київщини (Управління туризму Київської обласної державної адміністрації) у співпраці з проєктом «Війна впритул». На початку квітня МВС України оголосило, що в співпраці з Google розпочало проєкт з оциф-

рування наслідків російського вторгнення у зруйнованих містах України. Мета проєкту – фіксація воєнних злочинів Росії.

Висновки: таким чином можемо підсумувати, що використання технології VR дає музеям можливість розширювати цільову аудиторію, руйнуючи фізичні, географічні та навіть фінансові бар'єри. Сприяє промоції музею, формуючи нові формати подання інформації та переживання досвіду, оскільки цифрові технології дозволяють не тільки спостерігати але

і бути «учасниками» віртуальної експозиції, створюючи нові ланцюжки взаємодії, і роблять перегляд більш емоційним. Використанню VR технологій для створення експозицій передбачає оцифрування колекцій, їх наукове опрацювання та переосмислення, що зазвичай веде до нового бачення музейних пам'яток. В музейній практиці України VRтехнології все частіше стають дієвим інструментом для популяризації власної діяльності, колекцій, історії, та збереженню пам'яток історико-культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Війна в притул. <https://war.city/uk/> (28.10.2024)
2. Інновація для збереження культурної спадщини. <https://mcs.gov.ua/news/vr-muzej-innovaciyi-dlya-zberezhennya-kulturnoi-spadshhyny/> (28.10.2024)
3. Коваленко О.В. Віртуальний музей як освітня технологія. *Культурологічний альманах*. 2022. № 2. С. 23–25. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.> (29.10.2024)
4. Кузнецова Л., Кушнарьов І. (2024). Віртуальні музеї України як засоби збереження історичної пам'яті в умовах війни. *Питання культурології*. 2024. № 43. С. 142–155.
5. Розгон О. Віртуальна версія музею як засіб упровадження цифрових технологій. *Право та інноваційне суспільство*. 2019. № 2 (13). С. 20–26.
6. Фененко А. Віртуальний об'єкт у системі збереження культурної пам'яті (культурологічний та законодавчий аспекти). *Культура України*. 2019. Випуск 64. 2019. С. 195–205. С. 197.
7. “Experiences Entertain, Educate, and Let You Explore.” *Oculus Blog*. November. 2017. № 17. accessed October № 10. 2022. <https://www.oculus.com/blog/new-webvr-experiences-entertain-educate-and-let-you-explore/>
8. «Остання Вечеря. Інтерактив» Франца Фішналлера. <https://franz-fischnaller.com/last-supper-interactive-by-franz-fischnaller> (28.10.2024)
9. Rutherford-Morrison Lara. Playing Victorian: Heritage, Authenticity, and Make-Believe in Blists Hill Victorian Town, the Ironbridge Gorge. *The Public Historian*. 2015. № 37, № 3. С. 79.
10. Leuchak Rebecca. Imagining and Imaging the Medieval: The Cloisters, Virtual Reality, and Paradigm Shifts. *Historical Reflections/Reflexions Historiques*. 1997. № 3. С. 369.
11. The Making of Modigliani VR: The Ochre Atelier. <https://www.youtube.com/watch?v=CdYLscE6kE0> (28.10.2024)
12. VR прогулянка (2020) в середині полотна Миколи Глуценка «Сінокіс». <https://www.youtube.com/watch?v=tGoyjfHpsso&t=21s> (28.10.2024)

REFERENCES:

1. Viina v prytul [War in Shelter] <https://war.city/uk/> (28.10.2024). [in Ukrainian]
2. Innovatsiia dlia zberezhennia kulturnoi spadshhyny [Innovation for the Preservation of Cultural Heritage] <https://mcs.gov.ua/news/vr-muzej-innovaciyi-dlya-zberezhennya-kulturnoi-spadshhyny/> (28.10.2024) [in Ukrainian]
3. Kovalenko, O.V. (2022). Virtualnyi muzej yak osvitchna tekhnolohiia [Virtual Museum as an Educational Technology] *Kulturolohichni Almanakh*, 2, 23–25. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.> (29.10.2024). [in Ukrainian]
4. Kuznetsova, L., Kushnariov, I. (2024). Virtualni muzei Ukrainy yak zasoby zberezhennia istorychnoi pam'iaty v umovakh viiny [Virtual Museums of Ukraine as Means of Preserving Historical Memory in Wartime]. *Pytannia Kultur-olohii*, 43, 142–155. [in Ukrainian]
5. Rozhon, O. (2019). Virtualna versii muzeiu yak zasib uprovdzhennia tsyfrovih tekhnolohii [Virtual Museum Version as a Means of Implementing Digital Technologies] *Pravo ta Innovatsiine Suspilstvo*, 2(13), 20–26. [in Ukrainian]
6. Fenenko, A. (2019). Virtualnyi ob'iekt u systemi zberezhennia kulturnoi pam'iaty (kulturolohichni ta zakonodavchi aspekty) [Virtual Object in the System of Cultural Memory Preservation (Cultural and Legislative Aspects)]. *Kultura Ukrainy*, 64, 195–205. [in Ukrainian]
7. “Experiences Entertain, Educate, and Let You Explore.” *Oculus Blog*, November 2017, No. 17. Accessed October 10, 2022. <https://www.oculus.com/blog/new-webvr-experiences-entertain-educate-and-let-you-explore/>. [in Ukrainian]
8. “Ostannia vecheria. Interaktyv” Frantsa Fishnallera [Last Supper Interactive by Franz Fischnaller] <https://franz-fischnaller.com/last-supper-interactive-by-franz-fischnaller> (28.10.2024).

9. Rutherford-Morrison, L. (2015). Playing Victorian: Heritage, Authenticity, and Make-Believe in Blists Hill Victorian Town, the Ironbridge Gorge. *The Public Historian*, 37(3), 79.
10. Leuchak, R. (1997). Imagining and Imaging the Medieval: The Cloisters, Virtual Reality, and Paradigm Shifts. *Historical Reflections/Reflexions Historiques*, 3, 369.
11. The Making of Modigliani VR: The Ochre Atelier. YouTube (28.10.2024).
12. VR prohulianka (2020) v seredyni polotna Mykoly Hlushchenka «Sinokis» [VR Walk (2020) Inside Mykola Hlushchenko's Painting «Haymaking»] YouTube (28.10.2024). [in Ukrainian]

УДК 792.024.3:791.1(477)](045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-25>

Олександра ПРОСКУРЯКОВА

аспірантка спеціальності 034 «Культурологія», викладачка кафедри сценічного мистецтва, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0002-6794-7181

Бібліографічний опис статті: Проскуракова, О. (2024). Роль гримувального мистецтва в еволюції української кінематографії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 191–197, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-25>

РОЛЬ ГРИМУВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

Мета статті – розкрити роль гримувального мистецтва в українському кінематографу у контексті аналізу його еволюції. **Методологія дослідження** складає перетин культурологічного, мистецтвознавчого та історичного підходів, у якому першому надається провідне значення. Запропонована методологія дозволяє глибше розкрити роль гриму у формуванні кінематографічних образів та з'ясувати їхній вплив на культурне середовище протягом його історичного розвитку у вітчизняному мистецтві ХХ–ХХІ ст. **Наукова новизна** полягає у системному аналізі еволюції гриму в українському кінематографі та визначення його ролі у формуванні культурних образів через різні історичні періоди. **Висновки.** У статті проведено аналіз еволюції гриму в українському кінематографі протягом різних історичних періодів. Запропонована авторська періодизація: ранній кінематограф (1910–1930 рр.); кінематограф радянського періоду (30–90 рр.); першого десятиріччя незалежності України (1990–2000 рр.) та сучасний кінематограф (з початку 2000-х до сьогодні). Розглянуто вплив гриму на формування культурних образів та його роль у створенні характерів кіноперсонажів. Досліджено взаємозв'язок гриму як зовнішньої складової персонажу з культурними, історичними та технологічними змінами. Наведені яскраві приклади використання гриму, визначена його роль у трансляції ключових ідей кінопродукції та створенні загальної атмосфери кінопродукту. Проведена робота демонструє гримувальне мистецтво важливим елементом кінематографічного мистецтва, що відображає культурні й технологічні зміни. Грим став важливим інструментом у передаванні культурних контекстів, створення атмосфери та підкреслення емоційної глибини образів у кіно. Сьогодні багатоманітні сучасні технології дозволяють відтворювати складні та реалістичні образи, однак грим залишається важливим елементом творчості при створенні персонажів і не може бути повністю замінений різноманітними спецефектами. Майбутні культурологічні та мистецтвознавчі дослідження розвитку кіно-гриму визнаються актуальними для розуміння ролі цього мистецтва у створенні кіно-продукції.

Ключові слова: грим, кіно-грим, кінообраз, український кінематограф, культурні образи, фільм.

Oleksandra PROSKURIAKOVA

Postgraduate Student of the Speciality 034 «Culture Studies», Kharkiv State Academy of Culture, Bursatskyi uzviz, 4, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0002-6794-7181

To cite this article: Proskuryakova, O. (2024). Rol hrymuvalnoho mystetstva v evoliutsii ukrainskoi kinematohrafii [The role of makeup art in the evolution of Ukrainian cinema]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 191–197, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-25>

THE ROLE OF MAKEUP ART IN THE EVOLUTION OF UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY

The aim of this article is to reveal the role of makeup art in Ukrainian cinematography in the context of analyzing its evolution. **The research methodology** combines cultural, art history, and historical approaches, with primary emphasis on the cultural perspective. This interdisciplinary methodology allows for a deeper exploration of the role of makeup in shaping cinematic images and understanding its impact on the cultural environment throughout the historical development of domestic art in the 20th and 21st centuries. **Scientific Novelty.** The novelty of the study lies in the systematic analysis of the evolution of makeup in Ukrainian cinema and the identification of its role in shaping cultural images across various historical periods. **Conclusions.** The article presents an analysis of the evolution of makeup in Ukrainian cinema throughout different historical periods. The author proposes a periodization of Ukrainian cinema: early cinema

(1910–1930s), Soviet-era cinema (1930s–1990s), the first decade of Ukraine's independence (1990–2000s), and modern cinema (from the early 2000s to the present). The influence of makeup on the formation of cultural images and its role in creating character identities in films are examined. The relationship between makeup, as an external element of the character; and the cultural, historical, and technological changes is explored. Vivid examples of makeup usage are provided, emphasizing its role in conveying key cinematic ideas and creating the overall atmosphere of the film product. The study demonstrates that makeup art is a crucial element of cinematography that reflects cultural and technological changes. Makeup has become an essential tool for conveying cultural contexts, creating atmosphere, and emphasizing the emotional depth of characters in films. While modern technologies allow for the creation of complex and realistic images, makeup remains a vital element of creativity in character development and cannot be fully replaced by various special effects. Future cultural and art history research into the development of cinematic makeup is recognized as essential for understanding the role of this art form in film production.

Key words: *makeup, film makeup, cinematic image, Ukrainian cinematography, cultural images, film.*

Актуальність дослідження вбачається у зв'язку з постійним розвитком кінематографії та зростанням значення гриму як важливого елементу кінопродукції. Розуміння та аналіз еволюції гриму в українському кінематографі дозволить виявити тенденції у формуванні образів, врахувати вплив культурних і технічних чинників на його розвиток, а також визначити його роль у сприйнятті глядачами. Результати дослідження можуть допомогти відкрити нові перспективи в аналізі кінематографічних творів та збагатити розуміння ролі гриму у процесах створення візуальної картини соціо-культурних явищ. Виходячи з культурологічної науки, запропоноване дослідження вважається актуальним через свою спрямованість на аналіз культурної еволюції українського кінематографа через призму гримувального мистецтва. Воно дозволить розкрити характер трансформації культурних уявлень та певних цінностей протягом різних етапів розвитку кіноіндустрії в Україні. Поглиблений аналіз дасть можливість з'ясувати проблему впливу різноманітних історичних та культурних контекстів на створення образів у фільмах, а також на сприйняття їх глядачами. Окрім цього виконане дослідження допоможе розкрити культурні та ідентичнісні аспекти кіноіндустрії, а також їх імовірний вплив на суспільне середовище.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Тема гриму періодично з'являється у працях дослідників кіномистецтва, таких як В. Миславський (Миславський, 2018), О. Прядко, М. Гончаренко (Прядко, Гончаренко, 2018) та інші. Так, у роботах В. Миславського (Миславський, 2016; Миславський, 2018; Миславський, 2019; Миславський, 2024) можна знайти окремі згадки про грим як важливий елемент кіновиробництва, проте його дослідження переважно зосереджені на інших аспектах кіноіндустрії.

Аналогічно в роботах О. Прядко та М. Гончаренко (Прядко, Гончаренко, 2018) грим фігурує лише як допоміжний елемент у загальному контексті досліджень, що стосуються історії та аналізу технології кіновиробництва. Попри те, що означені дослідники зазначають використання гриму як важливого елемента створення цілісного візуального образу на екрані, він не постає основним об'єктом наведених наукових праць. У цих роботах фактичний матеріал з гримувального мистецтва з'являється як частина ширших досліджень, що охоплюють теми кінематографічної техніки, режисерських підходів, операторської майстерності або еволюції візуального мистецтва. Таким чином, у працях, які розглянуті вище, інформація про гримувальні практики зазвичай представлена у вигляді окремих фактів та згадок, що не дозволяє створити цілісну картину розвитку та застосування гримувальних технік у кіно.

У рамках українського дискурсу тему гриму у кіномистецтві активно підняв відомий діяч гримувального мистецтва І. Шатохін. У своєму посібнику «Грим у театрі та в кіно» (Шатохін, 1971) митець детально розглянув деякі історичні аспекти розвитку кіно-гриму, а друга частина його роботи присвячена практичному застосуванню гримувальних технік, а також для створення кінематографічних образів. Ця праця уявляється важливим джерелом інформації для фахівців, котрі прагнуть зрозуміти основи та еволюцію гриму у двох взаємопов'язаних сферах – театрі та кіно.

Частково дослідженням гриму в кіно також займається практик і теоретик даної галузі мистецтва А. Шаркіна (Момчилова). У статті «Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції» (Шаркіна, 2020) дослідниця аналізує спільні та відмінні риси гриму у театрі, кіно та фешн-індустрії. Вона під-

креслює важливість інноваційних підходів у кожній з цих сфер, вказуючи на унікальні функції та особливості використання гриму. Її дисертаційне дослідження «Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби та технології» (Шаркіна, 2021) робить вагомий внесок у розуміння новітніх методів, що застосовуються у сучасному гримувальному мистецтві.

Попри значний вклад означених дослідників у комплексному та всебічному дослідженні тематики гриму в українському кінематографі залишається невиявленим. Більшість робіт фокусуються або на історичних аспектах, або на практиці застосування гриму у різних сферах, таких як театр та індустрія мод. Проте бракує інтегрованого підходу, що охоплював би основні періоди розвитку гриму у вітчизняному кінематографі. Дана обставина створює простір для подальших досліджень та наукових новацій у галузі гримувального мистецтва. Таким чином, незважаючи на те, що грим і визнається важливим елементом кіноіндустрії, його дослідження в українському науковому дискурсі є недостатньо розвиненим і потребує поглибленого та цілеспрямованого вивчення. Відсутність комплексних робіт, присвячених виключно гримувальному мистецтву, вказує на значний потенціал для подальших наукових досліджень з боку культурології та мистецтвознавства.

Мета статті – розкрити роль гримувального мистецтва в українському кінематографі у контексті аналізу його еволюції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Грим є важливою складовою кінематографічного мистецтва, що допомагає створювати цілісні образи персонажів, відображати історичні епохи та підсилювати емоційні аспекти. У контексті українського кінематографа грим пройшов кілька важливих етапів, які відображають як загальносвітові тенденції, так і специфічні особливості національної культури. Культурологічний аналіз означених періодів дозволяє глибше зрозуміти вплив соціально-політичних змін на розвиток культурно-мистецької спадщини Вітчизни. У даній роботі пропонується умовна авторська періодизація: образи раннього кінематографа (1910–1930 рр., кінематографа радянського періоду 30–90 рр., періоду першого десятиріччя незалежності

України (1990–2000 рр.) та сучасного кінематографа (з початку 2000 р. до сьогодні).

Ранній український кінематограф був тісно пов'язаний з театральною традицією, яка впливала на використання гриму акторами кіно. У чорно-білому німому кіно грим мав здебільшого експресивний характер, компенсуючи відсутність звуку та допомагаючи підсилювати емоції персонажів. На початку XX ст. український кінематограф перебував під значним впливом театральної естетики, яка була панівною у створенні образів. Гримери та актори, котрі до цього працювали в театрі, часто використовували навички на кіномайданчику, адаптуючи театральні прийоми до нових умов кінозйомки. Це означає використання яскравих, іноді перебільшених рис для підкреслення емоцій. Зовнішня складова персонажів ставала своєрідним інструментом комунікації між акторами та глядачами, допомагаючи підкреслювати внутрішні переживання та характери героїв. Також слід зауважити, що специфіка чорно-білого кіно вимагала експериментів зі світом та тінню для передачі більш об'ємних рис обличчя.

Цей період також був зумовлений значним впливом тенденцій закордонного досвіду, зокрема Голлівуду, який у цей час активно пропонував нові рішення стосовно гримувального мистецтва. Американські техніки, які на той час були найпередовішими, запозичувалися українськими гримерами та адаптувалися до особливостей власного мистецтва. Це включало не тільки технічні прийоми, але й стилістичні рішення, які допомагали створювати більш реалістичні та виразні образи.

Важливим поштовхом в історії гримувального мистецтва України стало відкриття спеціалізованих курсів та класів для навчання гримерів, що свідчить про зростаючу професіоналізацію фахівців, що своєю чергою надалі сприяло підвищенню якості кінопродукції.

Українське авангардне мистецтво, яке активно розвивалося у 1920-х – 30-х рр., здійснило значний вплив на кінематограф. Художники авангардного напрямку експериментували з формою та кольором, що відображалось і в кінематографі. У фільмах даного періоду грим також носив відбиток авангардних тенденцій, ставши засобом візуальної експресії ідеологічних та естетичних концепцій. Наприклад,

при створенні символічних образів у працях класика світового кінематографа О. Довженка художники з гриму використовували візуальні засоби для підсилення символізму та метафоричності фільмів. Так, у фільмі «Арсенал» (1929 р.) грим використовувався для створення образів, які відображали напруженість та драматизм революційних подій. У фільмі «Земля» (1930 р.) гримовані обличчя акторів підсилюють глибокі психологічні стани персонажів, їхні емоційні переживання.

Також у цей час значну увагу кіномитці приділяли створенню одного з найскладніших видів гриму – портретного. Портретний грим виступає ключовим при відображенні історичних постатей та вимагає детальної роботи на всіх етапах його створення. Один з яскравих прикладів такого гриму у контексті означеної періодизації постає образ Т. Шевченка з однойменної кінострічки кінорежисера П. Чардина (1926 р.). У такому випадку технології створення портретного гриму використовувались з метою максимально точно відтворити зовнішність та образ відомого українського поета та художника. Особливість такого гриму полягає у відтворенні унікальних зовнішніх фізіологічних пропорцій обличчя конкретної історичної фігури, а також пошук та відтворення «типу обличчя», що пов'язано з дослідженнями в області фізіогноміки.

Розвиток техніки портретного гриму відбувався паралельно з розвитком технічних можливостей кінематографа. У ранні роки грим відтворювався дещо простіше через обмежені технічні можливості та використання чорно-білої плівки. Проте з впровадженням кольорової плівки він став більш складним та реалістичним. Його завданням було не лише точно передати зовнішність персонажа, але й виразити характер та психоемоційний стан обраної постаті.

Розповсюдження кольорової стрічки в кіноіндустрії спричинило значні зміни в стилізації образів. Гримери почали приділяти більше уваги гармонії кольорів та їх символічному значенню. Майстри активно співпрацюють з художниками по костюмах, режисерами та декораторами для створення цілісних образів, які відповідають художньому задуму.

Поряд з цим ідеологічні особливості *радянського періоду 30–90 рр.* значною мірою відо-

бражаються в образах персонажів: умовно «позитивні герої» здебільшого мали вигляд «здорової людини», та гримувалися зазвичай за схемами «молоде» та «дитяче обличчя», тоді як негативні для ідеології того часу образи підкреслювалися контрастними відтінками та часто мали гримовані фізичні «вади», а для їх гримування використовувались схеми «худого» та «повного обличчя».

Безперечно, яскравим прикладом хвилі українського поетичного кіно є робота С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965 р.). У даній роботі грим підкреслював національну ідентичність персонажів, використовуючи традиційні зачіски та аксесуари, які підсилювали відображення багатства та різноманітності української культури. Актриса Л. Кадочникова в інтерв'ю згадувала свої враження про зйомки: «У перший день мене навіть це потрясло: як? Під таким товстим гримом сільська жінка, гуцулка з минулого століття? До умовності поетичного кіно довелося звикати...» (Кадочникова Лариса, актриса: У Парижі про фільм «Тіні забутих предків» написали: «Це гуцульські Ромео і Джульєтта». Інтерв'ю з України, 2020). Слова актриси відображають важливий аспект використання гриму у кіно означеного періоду, особливо в контексті фільмів, які прагнули досягти високого рівня художньої виразності.

Грим також відігравав ключову роль у створенні характерних образів. Наприклад, у комедії режисера В. Іванова та оператора В. Ілленко «За двома зайцями» (1961 р.), він допомагав підкреслити не тільки побутові та соціальні контрасти, а й відігравав ключову роль у створенні характерності персонажів. Унікальний вигляд головних героїв дозволив глядачам краще зрозуміти внутрішній світ персонажів і сприймати фільм на різних рівнях від чисто комедійного до соціально-критичного. Грим також використовується для підсилення комічних ефектів, підкреслюючи ексцентричність та гротеск. Побутові деталі у гримі відігравали важливу роль у передачі реалістичних і одночасно карикатурних портретів. Так, персонажі, котрі представляють нижчі соціальні прошарки, мають простий, навіть дещо недбалий зовнішній вигляд, який підкреслює їхній стан і спосіб життя. Це включало бліду шкіру, недоглянуті нігті та волосся, що допомагало створити прав-

диву картину буденного життя та підкреслити соціальну нерівність.

З активним розвитком історичного кіно грим також виконував важливу роль у створенні достовірних епохальних образів, які часто інструментально використовувалися для поширення ідеологічних меседжів. Гримери працювали над відтворенням історичних постатей, досліджуючи першоджерела для забезпечення автентичності. Використання спецефектів, таких як штучна кров та сльози, накладні елементи та пастижерні вироби стали поширеною практикою, що додавало реалістичності кінокартинам.

З проголошенням незалежності України кінематограф зазнав значних змін, відображаючи економічні та соціальні трансформації, які відбулися у той час. Економічна криза 1990-х р. обмежила фінансування кіновиробництва, що значною мірою вплинуло на можливості гримерів. У цей період грим використовувався переважно для усунення дефектів та мінімальної підготовки обличчя до знімання. Однак відкриття кордонів та можливість міжнародного співробітництва сприяли всебічному розвитку українських художників. Майстри отримали можливість навчатися за кордоном, брати участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, що сприяло підвищенню професійного рівня та впровадженню нових технологій. Гримери даного періоду орієнтуються на індивідуальність, творчий експеримент та продовжують досліджувати можливості гримувального мистецтва.

Цей період також відзначається зростанням інтересу до національних мотивів у образах. Українські митці досліджують власну історію через кінообрази, знайомлячи глядачів з різними культурними традиціями. Грим став важливим засобом вираження національної ідентичності та відображення культурного розмаїття.

У сучасному українському кінематографі гримери стикаються з новими викликами, особливо у виробництві серіалів чи багатосерійних стрічок. Це вимагає від фахівців високої точності та послідовності при відтворенні схем гриму на кожен знімальний день. Серіали, які знімаються протягом тривалого часу, ставлять перед художниками з гриму завдання збереження сталості образів, що вважається важ-

ливим завданням для забезпечення безперервності та правдоподібності історії. Це означає, що гримери повинні ретельно документувати всі деталі ескізів: від кольору і текстури шкіри до розташування та інтенсивності косметичних продуктів. У таких випадках використання фотодокументації та цифрових записів допомагає забезпечити, що в кожен наступний день зйомок грим буде відтворено з максимальною точністю.

Сучасний період в українському кінематографі, який розпочався з 2000-х р. і триває до сьогодні, характеризується також активним використанням новітніх технологій, таких як 3D моделювання, комп'ютерних спецефектів та кольоро-корекційних можливостей. Ці технології дозволяють створювати складні та реалістичні образи, запровадження яких дозволяє значною мірою підвищувати загальну якість кінопродукції. Означені аспекти дозволяють не тільки удосконалити візуальну складову, але й скоротити час на нанесення та корекцію гриму. Цифрові можливості надають змогу легко вносити зміни в образи на будь-якому етапі виробництва, і дана обставина поширює простір свободи для експериментів у гримувальній творчості. Однак, попри всі переваги сучасних технологій, традиційний грим залишається важливим елементом кінематографа. Він допомагає акторам перевтілитися та створити персонажів, додаючи привабливості та глибини грі акторів. Гримери продовжують використовувати різноманітні техніки, щоб створити «живі» образи, які потім можуть бути вдосконалені за допомогою комп'ютерної графіки.

В останні роки українське кіномистецтво демонструє значний прогрес і впевнено ступає на міжнародну сцену. Це стає можливим завдяки високому рівню технічної майстерності та творчого підходу українських кіноробітників, включаючи гримерів. Наприклад, фільм «Памфір» (2022 р.) режисера Дмитра Сухолитого-Собчука не лише розповідає цікаву драматичну історію, але й популяризує українські традиції та культурні символи, такі як, наприклад, традиційні маски та грим святкування Маланки. Це дозволяє глядачам відчути аутентичну атмосферу та глибину української культури. Такі роботи не лише відображають технічний прогрес українського кіномистецтва,

але й демонструють глибоке розуміння культурної специфіки та історичних контекстів. Українські гримери й кінорежисери продовжують дивувати та вражати світ своїм талантом та професіоналізмом, відзначаючись унікальним підходом та креативністю.

Висновки та перспективи подальших досліджень. У ході аналізу розвитку гриму в українському кінематографі протягом різних історичних періодів можна стверджувати, що грим доцільно визнати потужним інструментом для відображення національних особливостей, передавання цінностей певної епохи та історичного середовища загалом. Він відіграє важливу роль у створенні портретних постатей, особливо в історичних фільмах, а також здатен підсилювати особливості сюжетних поворотів, таких як хвороби персонажів, рани та загальний настрій кінороботи.

У кінематографі грим не лише відображає естетичні та технічні досягнення, але й виступає інструментом культурної комунікації, що дозволяє зберігати та передавати культурне надбання, а також висвітлювати соціальні та політичні реалії часу. Використання гриму в українському кіно відображає еволюцію технічних можливостей та естетичних уявлень свого часу. Від простих експресивних прийомів раннього кіно до складних технік та символічних образів

сучасних фільмів, грим став не лише засобом перевтілення акторів, а й могутнім інструментом виразності та метафоричності. Розвиток гриму, безумовно, відбувався у контексті взаємодії з іншими мистецькими засобами створення цінностей художньої культури, зокрема з художнім оформленням, костюмами та спецефектами. Ця взаємодія сприяє створенню комплексних та автентичних образів у фільмах, що поглиблює імерсивність та вплив на глядачів.

Аналіз еволюції гримувальних практик, безумовно, доводить зростання професіоналізму художників з гриму та режисерсько-акторських підходів до зовнішньої роботи над образом. Водночас розвиток спеціалізованих освітніх програм з кіно-гриму, свідчать про визнання важливості його ролі у мистецтві.

Подальше дослідження мистецтва гриму може спрямуватися на вивчення його впливу на психологічну реакцію глядачів, а також аналіз технологічних інновацій у даній сфері, що в перспективі дозволять більш ефективно передавати образи на екрані. Зосередження на інтеграції новітніх технологій та методів гриму, а також на поглибленні розуміння національних особливостей в історичному контексті відкриває шлях для створення більш реалістичних та емоційно збагачених образів у кіноіндустрії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кадочникова Лариса, актриса. У Парижі про фільм «Тіні забутих предків» написали: «Це гуцульські Ромео і Джульєтта». Інтерв'ю з України. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2020/09/16/larysa-kadochnykova-3/> (дата звернення: 16.02.2024).
2. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 1. Харків: Дім Реклами, 2018. 680 с.
3. Миславський В. Н. Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи. Т. 2. Харків: Дім Реклами, 2018. 528 с.
4. Миславський В. Н. Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій. Харків: Друкарня Мадрид, 2016. 344 с.
5. Миславський В. Н. Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка. Харків: Дім реклами, 2019. 528 с.
6. Миславський В. Н. Західний кінематограф: концептуально-термінологічний словник. Харків: ТОВ Видавництво «Точка», 2024. 228 с.
7. Прядко О. М., Горчаренко М. М. Новаторський підхід в екранізації п'єси «За двома зайцями». Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 233–242.
8. Шаркіна А. Г. Грим у модних інноваціях XXI століття: художні засоби і технології [Дисертація кандидата, Київський національний університет культури і мистецтва]. Київ, 2021. 205 с.
9. Шаркіна А. Г. Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції. Art and design. 2020. № 3. С. 132–144.
10. Шатохін І. О. Грим у театрі й у кіно. Київ: Мистецтво, 1971. 170 с.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

1. Довженко О. «Арсенал», 1929. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SSFnf88X-5E>
1. Довженко О. «Земля», 1930. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g43qTQTq42A>
2. Параджанов С. «Тіні забутих предків», 1965. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fbKm3twSmOU>
3. Сухоликтий-Собчук Д. «Памфір», 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zw4BBM-uqsc>
4. Шерстюк В. «За двома зайцями», 1961. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yxOsY8owHaA>

REFERENCES:

1. Kadochnikova, L. (2020). V Parizhi pyshut pro film *Tini zabutykh predkiv*: «Tse hutsulskyi Romeo i Dzhuletta» [In Paris, they wrote about the film *Shadows of Forgotten Ancestors*: «This is the Hutsul Romeo and Juliet»]. *Interview from Ukraine*. Retrieved from <https://rozmova.wordpress.com/2020/09/16/larysa-kadochnykova-3/> [in Ukrainian].
2. Myslavskyi, V. N. (2018). *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: Fakty i dokumenty. Tom 1 [The history of Ukrainian cinema 1896–1930: Facts and documents. Vol. 1]*. Kharkiv, Ukraine: Dim Reklamy [in Ukrainian].
3. Myslavskyi, V. N. (2018). *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: Fakty i dokumenty. Tom 2 [The history of Ukrainian cinema 1896–1930: Facts and documents. Vol. 2]*. Kharkiv, Ukraine: Dim Reklamy [in Ukrainian].
4. Myslavskyi, V. N. (2016). *Stanovlennia kinoindustrii v Ukraini 1922–1930: Protiryichchia doby ta riznomanittia tendentsii [The formation of the film industry in Ukraine 1922–1930: Contradictions of the time and diversity of trends]*. Kharkiv, Ukraine: Madrid Printing House [in Ukrainian].
5. Myslavskyi, V. N. (2019). *Pershe desiatylittia kintovorchosti Oleksandra Dovzhenka [The first decade of Oleksandr Dovzhenko's cinematographic work]*. Kharkiv, Ukraine: Dim Reklamy [in Ukrainian].
6. Myslavskyi, V. N. (2024). *Zakhidne kino: Kontseptualnyi ta terminolohichnyi slovnyk [Western cinematography: Conceptual and terminological dictionary]*. Kharkiv, Ukraine: Tochka Publishing House [in Ukrainian].
7. Pryadko, O. M., & Horcharenko, M. M. (2018). Innovatsiinyi pidkhid do ekranizatsii vystavy *Za dvoma zaiatsi-amy [Innovative approach to the screen adaptation of the play Chasing Two Hares]*. *Art Studies Notes*, 33, 233–242 [in Ukrainian].
8. Sharkina, A. H. (2021). *Makiiash u modnykh innovatsiiakh XXI stolittia: Mystetski zasoby i tekhnolohii [Makeup in fashion innovations of the 21st century: Artistic means and technologies]*. Candidate dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
9. Sharkina, A. H. (2020). *Makiiashni praktyky u modnykh innovatsiiakh: Spetsyfika, funktsii [Makeup practices in fashion innovations: Specificity, functions]*. *Art and Design*, 3, 132–144 [in Ukrainian].
10. Shatokhin, I. O. (1971). *Makiiash v teatr i kino [Makeup in theater and cinema]*. Kyiv, Ukraine: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 130.2:7.072.2»19/20»Бурріо:7.021.2(44)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-26>

Георгій СІРБУ

аспірант четвертого курсу кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

Бібліографічний опис статті: Сирбу, Г. (2024). Творчі тандеми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну методологію Ніколя Бурріо. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 198–208, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-26>

ТВОРЧІ ТАНДЕМИ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ КРІЗЬ РЕЛЯЦІЙНУ МЕТОДОЛОГІЮ НІКОЛЯ БУРРІО

Мета роботи – проаналізувати мистецьке явище творчих тандемів у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, використовуючи реляційний методологічний інструментарій, сформульований та викладений у роботах Ніколя Бурріо.

Методологія дослідження включає історичний (у дослідженні історії розвитку концептуальних підходів, необхідних для всебічного та глибокого осмислення творчих процесів у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть), біографічний (у висвітленні механізмів взаємодії творчих тандемів «Кейдж–Каннінгем», «Фелліні–Рота», «Бергман–Нордгрен», «Бауш–Фелліні» та «Бауш–Альмодовар»), реляційний метод (сформульований та запропонований у наукових працях Н. Бурріо), методи компаративного та культурологічного аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає у аналітичній реконструкції художньої психології на прикладі експериментальних політворчих арт-об'єктів, створених у рамках діяльності творчих тандемів, використовуючи реляційну оптику Н. Бурріо. Було досліджено історико-філософську закономірність формування нових культурологічних підходів, необхідних для осмислення концептуальних мистецьких практик у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Визначено дослідницьку обґрунтованість реляційної рецепції Н. Бурріо у контексті розкриття механізмів спільної творчості на прикладі мистецької колаборації творчих тандемів «Кейдж–Каннінгем», «Фелліні–Рота», «Бергман–Нордгрен», «Бауш–Фелліні» та «Бауш–Альмодовар». У статті концептуалізовано реляційні механізми створення спільних експериментальних проєктів.

Висновки. Артикулюючи перспективне інтелектуальне зрушення у бік концептуалізації феноменів сучасного експериментального мистецтва, слід зазначити певну наукову зацікавленість у контексті апробації нового методологічного інструментарію. Можна констатувати про успішну репрезентацію у мистецтві ХХ–ХХІ століть художньої тандемної творчості (з характерною для цього виду творчості ідіосинкратичною природою) поряд з іншими мистецькими експериментами та новаціями. Ідея тотальної реляції у сучасному концептуальному мистецтві, запропонована Н. Бурріо, сприяє формуванню актуальної методології, необхідної для аналізу мистецької колаборації творчих тандемів у культурологічному контексті. Маючи багаторічний кураторський досвід організації експериментальних мистецьких проєктів, Н. Бурріо сформував новий концептуальний підхід осмислення художньої культури через реляційні механізми у роботі 1998 року “*Esthétique relationnelle*” / «Реляційна естетика» або «Естетика взаємодії» /. Отже, залучення концептуального реляційного інструментарію – це необхідне рішення у спробі маркувати та аналізувати складне та амбівалентне мистецьке явище політворчих практик у сучасному культурному просторі.

Ключові слова: художня культура другої половини ХХ – початку ХХІ століть; творчий тандем; реляційна методологія; експериментальний мистецький проєкт; синтез мистецтв; Ніколя Бурріо.

Heorhii SYRBU

Fourth-year Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect Str., Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

To cite this article: Syrбу, Н. (2024). Tvorchi tandemy u khudozhniiy kulturi druhoyi polovyny ХХ – pochatku ХХІ stolit kriz relyatsiynu metodolohiyu Nikolya Burrio [Creative tandems in

the artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries through the relational methodology of Nicolas Bourriaud]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 198–208, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-26>

CREATIVE TANDEMIS IN THE ARTISTIC CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES THROUGH THE RELATIONAL METHODOLOGY OF NICOLAS BOURRIAUD

The purpose of the work is to analyze the artistic phenomenon of creative tandems in the artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries, using the relational methodological toolkit formulated and explained in the works of Nicolas Bourriaud.

The research methodology includes historical (in the study of the history of the development of conceptual approaches necessary for a comprehensive and in-depth understanding of creative processes in the artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries), biographical (in highlighting the mechanisms of interaction of the creative tandems “Cage–Cunningham”, “Fellini–Rota”, “Bergman–Nordgren”, “Bausch–Fellini” and “Bausch–Almodovar”), relational method (formulated and proposed in the scientific works of Nicolas Bourriaud), methods of comparative and cultural analysis.

The scientific novelty of the study consists in the analytical reconstruction of artistic psychology on the example of experimental poly-creative art objects created within the framework of the activities of creative tandems, using the relational optics of Nicolas Bourriaud. The historical-philosophical regularity of the formation of new cultural approaches, necessary for the understanding of conceptual artistic practices in the artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries, was investigated. The research validity of the relational reception of Nicolas Bourriaud in the context of revealing the mechanisms of joint creativity on the example of the artistic collaboration of creative tandems “Cage–Cunningham”, “Fellini–Rota”, “Bergman–Nordgren”, “Bausch–Fellini” and “Bausch–Almodovar”. The article conceptualizes relational mechanisms for the creation of joint experimental projects.

Conclusions. Articulating a promising intellectual shift towards the conceptualization of the phenomena of modern experimental art, it should be noted a certain scientific interest in the context of approbation of new methodological tools. It can be stated about the successful representation in the art of the 20th–21st centuries of artistic tandem creativity (with the idiosyncratic nature characteristic of this type of creativity) along with other artistic experiments and innovations. The idea of total relation in modern conceptual art, proposed by Nicolas Bourriaud, contributes to the formation of an up-to-date methodology necessary for the analysis of artistic collaboration of creative tandems in a cultural context. Having many years of curatorial experience in organizations of experimental art projects, Nicolas Bourriaud formed a new conceptual approach to the understanding of artistic culture through relational mechanisms in the 1998 work “Esthetique relationnelle”. Therefore, the involvement of conceptual relational tools is a necessary solution in an attempt to label and analyze the complex and ambivalent artistic phenomenon of political creative practices in the modern cultural space.

Key words: artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries; creative tandem; relational methodology; experimental art project; synthesis of arts; Nicolas Bourriaud.

Постановка проблеми та її актуальність.

Аналіз мистецької діяльності творчих тандемів у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь призму реляційної методології французького культуролога та мистецтвознавця Ніколя Буррію, безумовно, є перспективним та актуальним для сучасної вітчизняної гуманітаристики. Враховуючи, що дослідницька рефлексія складних та суперечливих процесів у художній культурі рубежу століть використовує нові аналітичні підходи, виникає необхідність у залученні реляційного апарату Н. Буррію. Експериментальна творчість ХХ–ХХІ століть, на думку дослідника, це потенційна можливість соціальної взаємодії. Концептуальний стрижень реляційної методології полягає у розкритті механізмів взаємодії різних художніх практик. Аналіз мистецької діяльності творчих тандемів у нашій розвідці

багато в чому спиратиметься на запропонований автором науковий інструментарій. Ми можемо наголосити на важливому інтелектуальному зрушенні у бік концептуалізації феноменів сучасного експериментального мистецтва, відзначити певну наукову зацікавленість в контексті апробації нового методологічного інструментарію. Виникає ситуація, коли сучасна зарубіжна та вітчизняна гуманітарна концептосфера починає розглядати мистецьку діяльність творчих тандемів більш ширше, неупередженіше та різнобічніше, чим це було раніше. Завдяки ситуації зацікавленості у рамках перспективного дослідницького поля ця проблематика – мистецька діяльність творчих тандемів – починає ґрунтовно висвітлюватись та аналізуватись.

Але через багатоярусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу психо-

логії політворчості мистецьке явище «тандемності» в художніх практиках не вичерпується вже наявними науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями. У цьому відношенні слід звернути дослідницьку увагу на унікальні та різноманітні формати спільного мистецького партнерства. Ми можемо говорити про успішну репрезентацію спільної творчості у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть (з характерною для цього виду творчості ідіосинкратичною природою) поряд з іншими мистецькими експериментами та новаціями. Безперечним на наш погляд є твердження, що всі ці художні політворчі формати завжди були заряджені потужним іммерсивним, синергетичним, креативним, інтенційним та інноваційним потенціалом, творча реалізація якого ґрунтовно та різнобічно знайшла свою нішу у численних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих та аналітичних рефлексіях. Неординарне та ексклюзивне явище спільного художнього акту потребує особливого та неупередженого дослідницького погляду через нетривіальну природу співтворчості. Використовуючи відточений та апробований у сучасній гуманітарній сфері культурологічний, естетичний та мистецтвознавчий інструментарій, можна виявити нові координаційні елементи між співавторами, які розкривають суттєві та визначальні комунікаційні механізми політворчості. Різноманітність форм спільної творчості та художнього співавторства включає нарративні, жанрові, стильові, тематичні, синтетичні комбінації. У наукових працях сучасних вітчизняних дослідників «тандемний» феномен детально аналізується через перспективний ракурс взаємодії та взаємозбагачення в рамках певної мистецької школи та стилістичної програми.

Аналіз досліджень і публікацій. Безперечно, апробуючи той чи інший методологічний інструментарій, слід спиратися на аналітичні рефлексії видатних сучасних культурологів, філософів та мистецтвознавців. Фундаментальні дослідницькі інтенції, присвячені ґрунтовній розробці та аналітиці кризових тенденцій у художній культурі рубежу століть, необхідні для формулювання нових контекстуальних смислів (Дувірак, 2000); (Кияновська, 2017). Важливим сегментом культурологічної розвідки є термінологічна ясність основних

смислових концептів. Стаття О. Оніщенко «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття» (Оніщенко, 2022) є необхідною науковою підмогою для позначення меж політворчого формату. Відштовхуючись від запропонованої у науковій розвідці О. Оніщенко культурологічної панорами феноменів тандемної реляції, можна отримати певну класифікацію та типізацію різних форм творчої співпраці, що було необхідним науковим елементом для власного дослідження. Також слід зазначити, що попереднім дослідницьким етапом в аналітиці механізмів творчої співпраці стала стаття “The Art of Collaboration: Studies in Creativity” сучасного зарубіжного арт-критика Nancy Kuhl (Kuhl, 2018). Феноменології візуальних та пластичних форм експериментального мистецтва у синтетичному творчому симбіозі присвячено низку досліджень сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців (Брюховецька, 2018); (Харченко, 2021); (Мова, 2018); (Corbella, 2011). Ґрунтуючись на репрезентативній науковій та джерельній базі, було проведено апробацію культурологічної реляційної оптики Н. Бурріо у контексті творчих тандем-практик у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть (Bourriaud “Relational Aesthetics”, 2002); (Bourriaud “Postproduction”, 2002); (Dezeuze, 2006).

Мета дослідження – використовуючи реляційний методологічний інструментарій Н. Бурріо, було проведено аналітичну реконструкцію механізмів спільної діяльності у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть на прикладі мистецької колаборації творчих тандемів «Кейдж–Каннінгем», «Фелліні–Рота», «Бергман–Нордґрен», «Бауш–Фелліні» та «Бауш–Альмодовар».

Виклад основного матеріалу. Ідея тотальної та «проростаючої» реляції у сучасному концептуальному мистецтві, запропонована авторитетним французьким культурологом, мистецтвознавцем, арт-куратором Ніколя Бурріо, сприяє формуванню актуальної методології дослідження складних феноменів сучасної культури. Використовуючи запропонований аналітичний інструментарій реляційної естетики, в нашій розвідці ми можемо екстраполювати інноваційні дослідницькі механізми під час аналізу феномену ексклюзивної тандемної

творчості. Саме тому важливо наголосити, що складність теоретичного осмислення експериментальних та інноваційних культурних явищ ХХ–ХХІ століть викликає необхідність звернення до ширшого наукового інструментарію. Естетична рефлексія Н. Бурріо як метатеорія мистецтва виходить на широкі культурні контексти сучасних художніх практик, що необхідно для аналітичного дослідження в рамках полідисциплінарної природи культурології. Отже, залучення основних засад реляційної естетики Н. Бурріо – це необхідне рішення у спробі маркувати та аналізувати складне та амбівалентне мистецьке явище «творчий тандем» у сучасному експериментальному та концептуальному мистецтві.

Безумовно, важливе місце у науковій розвідці займає термінологічна ясність та вичерпне визначення того чи іншого ключового концепту. Наведемо визначення, дане у статті «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття» сучасного вітчизняного дослідника Олени Оніщенко: «“Тандем – від англ. tandem – розташований один за одним”, що на паритетних засадах використовується як в технічних, так і гуманітарних науках. Останні – артикулюють “тандем” як спільну діяльність або взаємовигідний союз» (Оніщенко, 2022). Продовжуючи цю думку, авторитетний арткуратор музею Бейнеке / «Бібліотека рідкісних книг та рукописів Бейнеке» (штат Коннектикут, США); «Beinecke Rare Book & Manuscript Library» / та сучасний мистецтвознавець Ненсі Куль / Nancy Kuhl / окреслила основні вектори дослідження тандемної творчості у контексті механізмів естетики взаємодії у своїй статті «Мистецтво співпраці: дослідження у сфері творчості» / “The Art of Collaboration: Studies in Creativity”; 2018 /. Вона пише, що дуже важливо відзначити, як «видатні творчі колаборації ставлять під сумнів міфологію індивідуального генія та запрошують нас розглянути додаткові можливості творчого мислення та спільної роботи. <...> Художнє партнерство, творча конкуренція, інтенція натхнення, вплив імпресаріо та інституту арткритики – ці та інші різновиди уявних чи сконструйованих комбінацій можуть бути сформовані продуктивними викликами чи руйнівними силами. Любов та гнів, задоволення та ревності, розмова та суперечка – ці

емоції, здається, можуть множитися у співпраці. Архівні матеріали надають широкий доступ до методології створення творів мистецтва у контексті відносин та взаємодій. У документальних записах бачимо, як кілька рук працюють над редагуванням тексту, безліч людей створюють сценічну виставу, два митці обмінюються безпосереднім художнім досвідом – у фокусі уваги проявляється соціальний та міжособистісний режим художньої практики. Дослідження психології та механізмів творчості одночасно аналізують та артикулюють різочий інтелектуальний потенціал, який використовується для створення чогось нового» (Kuhl, 2018).

Але також слід згадати, що складні процеси у художній культурі ХХ століття, відмінна риса яких сукупність протиборчих та суперечливих дискусій, зіткнулася з викликами, які піддають сумніву фундаментальні філософсько-естетичні категорії. У переосмисленні свого досвіду, у деконструкції власної проблематики відбувалася необхідна «переоцінка цінностей» та радикальна «інвентаризація» смислового апарату. Переосмислення таких складних та багатовимірних понять як «мистецтво» та «естетичний досвід» базувалося на певній «нульовій» точці, на смисловій платформі якої ставилися під сумнів основні засади цих понять. Ще Г. В. Ф. Гегель / Georg Wilhelm Friedrich Hegel; 1770–1831 / у своїй фундаментальній праці «Лекції з естетики» / “Vorlesungen über die Ästhetik”; 1835 / вперше артикулює стан «кінця мистецтва». Німецький філософ прогнозував можливий стан мистецтва, коли мистецтво перестане бути самодостатнім (або «незацікавленим») естетичним явищем. Г. В. Ф. Гегель припускав, що у найближчій перспективі цілком можлива ситуація втрати безпосереднього сприйняття мистецтва. У певному сенсі можна сказати, що значення невантаження переміститься з феномена мистецтва на категорію концепції.

Важливо звернути увагу, що гегелівська концепція кінця мистецтва знайшла своє продовження у турбулентних та гострополемічних дискусіях, які напружено велися протягом усього ХХ століття аж до радикальних постмодерністських доктрин. Певна стильова мозаїчність та концептуальна роздробленість сучасних творчих практик може свідчити про кризову ситуацію в академічному та експери-

ментальному мистецтві ХХ–ХХІ століть. «Особливо часто це стосується творів, які оперують знаками колишніх епох і ховаються за химерні маски, перелицьовані з пишних шат минулого. Можна шукати в них філософсько-етичної багатозначності діалогу зі світовою культурою та ширше – з цивілізацією, проте філософсько-етичний сенс нерідко набуває у цих конверсаціях такої гротесковості, так відверто декларує свою іронічну зверхність щодо начебто непорушних ідеалів та ідолів, що доцільніше говорити тут про гру в її найбільш парадоксальному смислі, про фантазмагорію й епатаж. Дух перетомленої епохи, “Fin de siècle”, начебто знову переноситься зі сторічної давнини, проте значно інтенсифікуючись і набуваючи все гострішого відчуття всезнання і всезаперечення» (Кияновська, 2017).

Починаючи з ніцшеанської / Friedrich Wilhelm Nietzsche; 1844–1900 / ідеї про «смерть Бога» у книзі «Весела наука» / “Die fröhliche Wissenschaft”; 1882 / філософська, культурологічна, естетична, мистецтвознавча думка у гуманітарному мультидисциплінарному просторі ХХ століття дійшла, умовно кажучи, до «танатологічних» рефлексій, які були втілені у виразній галереї філософських концепцій. В цьому контексті можна зарахувати ключову роботу для структуралізму та постструктуралізму, полемічний потенціал якої залишається актуальним для сучасних аналітичних рефлексій до сьогодні, а саме есе французького філософа Р. Барта / Roland Barthes; 1915–1980 / «Смерть автора» / “La mort de l’auteur”; 1967 /.

Також концепції «кінця мистецтва» / “End of Art” / можна зустріти в інших класичних роботах ХХ століття.

(1) «Після кінця мистецтва: сучасне мистецтво та палітра історії» / “After the End of Art: Contemporary art and the pale of history”; 1997 / американського арт-критика та мистецтвознавця А. Данто / Arthur Danto; 1924–2013 /.

(2) Збірка філософських есе «Прозорість зла» / “La Transparence du mal”; 1990 / та фундаментальне дослідження «Ілюзія, естетичне розчарування» / “Illusion, desillusion esthetiques”; 1997 / видатного французького соціолога, культуролога та філософа-постмодерніста Ж. Бодрієра / Jean Baudrillard; 1929–2007 /.

(3) Продовжуючи гегелівські рефлексії щодо «кінця історії», американський філософ

та політолог Ф. Фукуяма / Francis Fukuyama; нар. 1952 / наприкінці 90-х років ХХ століття висунув авторську концепцію завершення ідеологічних протистоянь та політичної парадигми того часу у відомій праці «Кінець історії та остання людина» / “The End of History and the Last Man”; 1992 /.

(4) Але найбільш «вибухонебезпечним» та радикальним поглядом на всю західноєвропейську культуру в цілому можна зустріти в епохальній філософській праці «Присмерк Європи» / “Der Untergang des Abendlandes”; у двох томах: 1918–1922 / німецького філософа та культуролога О. Шпенглера / Oswald Arnold Gottfried Spengler; 1880–1936 /.

(5) Продовжуючи, доповнюючи та розвиваючи шпенглерівську парадигму у низці філософських праць, присвячених питанням культури, місця людини у соціокультурному просторі, питанням естетики та мистецтва, – «Культурно-історичні дослідження» / “Cultuurhistorische verkenningen”; 1929 /, «У тіні завтрашнього дня» / “In de schaduwen van morgen”; 1935 /, «Зіпсований світ» / “Geschonden wereld”; 1946 /, – нідерландський філософ, історик та дослідник культури Й. Гейзинга / Johan Huizinga; 1872–1945 / окреслив проблемне поле питань, актуальних і для сьогодишньої зарубіжної та вітчизняної гуманітаристики.

Г. В. Ф. Гегель у своєму дослідженні «Лекції з естетики» висував ідею поглинання базових форм сприйняття мистецтва концептуалізацією мистецтва, коли безпосереднє естетичне переживання прекрасного йде у сферу складних інтелектуальних конструкцій. Філософ моделював ситуацію, в якій сучасному реципієнту недостатньо буде взаємодії з художніми практиками мистецтва у безпосередньому форматі, тоді виникає потреба у певній пояснювальній концепції. Тому можна говорити (спираючись на гегелівську естетичну ідею розвитку мистецтва), що стан сучасного мистецтва виражається ситуацією поглинання мистецтва у форматі безпосереднього сприйняття – концептуалізацією художньої творчості.

Саме тому запропонований Н. Бурріо інноваційний методологічний інструментарій реляційної естетики покликаний відрефлексувати та маркувати сучасні художні практики. Ніколя Бурріо / Nicolas Bourriaud; нар. 1965 / – французький арт-куратор, мистец-

цтвознавець та художній критик, ввів поняття реляційної естетики у філософський, культурологічний та мистецтвознавчий ужиток. Поворотним пунктом та кар'єрним трампліном у творчій біографії Н. Бурріо можна вважати визначну художню виставку 1990 року у складі легендарного фестивалю “La Biennale Di Venezia” / «Венеційська бієнале» /, яка стала важливим елементом для формування реляційної методології у рамках сучасного концептуального мистецтва. В рамках “La Biennale Di Venezia” він керував експериментальним мистецьким проектом під назвою “Unmoving Short Movies” / «Нерухомі короткометражки» /. Термін «реляційна естетика» вперше був використаний Н. Бурріо у каталозі для художньої виставки “Traffic” / «Трафік» / у 1996 році, яка відбулася в “CAPC – musee d'Art contemporain de Bordeaux” / «Музей сучасного мистецтва Бордо» /. На цій виставці були представлені експериментальні роботи знакових для сучасного концептуального мистецтва художників як Мауріціо Каттелан / Maurizio Cattelan; нар. 1960 /, Ріркрит Тіраванія / Rirkrit Tiravanija; нар. 1961 /, Хорхе Пардо / Jorge Pardo; нар. 1963 /, Ванесса Бікрофт / Vanessa Beecroft; нар. 1969 / та інші. На основі багаторічного кураторського досвіду в організації художніх виставок сучасного експериментального мистецтва було сформовано концепцію реляційної естетики у роботі 1998 року “Esthetique relationnelle” / «Реляційна естетика» або «Естетика взаємодії» /. На думку Н. Бурріо, найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього естетичного сприйняття концептуального арт-об'єкта – це те, що визначає естетичну та навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проекту. Іншими словами, твір мистецтва (чи краще сказати «ситуація мистецтва») – це потенційна можливість соціальної взаємодії.

Також слід зазначити, що важлива стильова особливість сучасних художніх практик полягає у ексклюзивному авторському арсеналі засобів вираження. Для художньої культури XVIII–XIX століть характерна ситуація універсальних мистецьких стилів із певним арсеналом технічних засобів вираження. Мистецтво Бароко, Класицизму, Романтизму – для

кожного цього «великого» стилю характерна потужна естетична парадигма, у межах якої той чи інший митець створював свій неповторний творчий профіль. Естетична програма того чи іншого стилю формує певну художньо-образну систему, що визначає конкретний художній інструментарій, який необхідний для реалізації авторського проекту. Важливо відзначити, що у художній культурі XX століття відбувається докорінна трансформація естетичної системи координат через кризові та турбулентні зрушення у світогляді епохи. Це призвело до унікальної ситуації, яка характеризується неможливістю відтворення ексклюзивних авторських художніх принципів іншими митцями у межах експериментального концептуального мистецтва XX століття. «Скептицизм щодо ідей прогресу в постмодерному мистецтві обертається скептицизмом щодо художнього експерименту, навіть більше – щодо оригінальності, неповторності художнього результату як вищої мети мистецької діяльності. Замість “будови нових світів” – “grand narratives” модерністського мистецтва – постмодерністи знову і знову переглядають традиційні матеріали, стандартні форми, старі стилі й академічні техніки, наголошуючи на безпретензійності – “little narratives” – своєї творчості» (Дувірак, 2000). Показовим прикладом маркування певних художніх засобів висловлювання може бути творчість Л. Фонтана.

Лучо Фонтана / Lucio Fontana; 1899–1968 / – аргентино-італійський скульптор, художник-абстракціоніст, дослідник та популяризатор концептуального образотворчого мистецтва. Серія робіт художника під назвою «Просторові уявлення» / “Concetto spaziale” / є яскравим та самобутнім художнім виразом філософії екзистенціалізму французької школи в образотворчому мистецтві другої третини XX століття. Починаючи з першої концептуальної просторової роботи у даній серії мистецьких проектів “Ambiente spaziale a luce nera” / «Чорне світло космічного середовища»; 1949 /, творчий стиль Л. Фонтана набуває все більшої впізнаваності, що є найважливішою умовою для сучасного концептуального мистецтва. Магістральним творчим проектом митця стала серія перфорованих абстрактних полотен під загальною назвою “La fine di Dio” / «Смерть Бога» /. Висловлюючи певним чином «Просто-

рову концепцію» у своїй творчості, митець прагнув художнього відображення психологічного нігілізму людини ХХ століття з його внутрішньою спустошеністю як результат світоглядної девальвації. На досить показовому та переконливому прикладі інноваційної художньої творчості Л. Фонтана можна сформулювати наріжні стильові риси експериментального мистецтва другої половини ХХ століття. Йдеться про певне брендуння авторських мистецьких концептів. Знаменитий «поріз» у тканині полотна, що міцно зафіксувався за художником Л. Фонтана, став чітким художнім артефактом. Маркування екзистенційних поглядів через потужний художній акт «порізу» полотна стало своєрідною «візитною картою» Л. Фонтана, художні принципи якого неможливо відтворити іншими митцями у прямому повторенні.

Концепція взаємодії Н. Бурріо, як інноваційний методологічний інструментарій мистецьких рефлексій, виразніше проявляється в контексті тандемної творчості. Безумовним дослідницьким інтересом у цьому контексті користується багаторічна художня колаборація оригінальних та самодостатніх митців. Простежується певна стильова еволюція у межах спільних культурних акцій, з прикладу якої можна досліджувати механізми творчої взаємодії.

Унікальним та ексклюзивним прикладом багаторічної творчої співдружності стали спільні мистецькі проекти американських митців – хореографа Мерса Каннінгема / Mercier Philip “Merce” Cunningham; 1919–2009 / та композитора Джона Кейджа / John Milton Cage; 1912–1992 /. Знакова зустріч двох непересічних творчих особистостей у 1938 році переросла в багаторічну дружбу з подальшою інтенсивною мистецькою співпрацею, результатом якої став інноваційний художній феномен – «музично-хореографічна алеаторика». Використовуючи дзен-буддистську філософію, східні сакральні практики та естетику медитативного споглядання – хореограф та композитор органічно вписали цей філософсько-естетичний «поворот на Схід» у свою спільну творчість. Завдяки зверненню до східної філософії свободи та залученню у своїй творчості тексту давньокитайського трактату «І-Цзін», ці митці-авангардисти намагалися подолати потужне гравітаційне поле попередньої епохи,

а саме естетики модерн. Дж. Кейдж та М. Каннінгем намагалися вийти з естетичної програми своїх визнаних вчителів. Композиторська багатогранна доля та багаторічна художня творчість Дж. Кейджа сформувалася під впливом непорушного авторитету Арнольда Шенберга / Arnold Schönberg; 1874–1951 /. Творчі та музичні проекти революційного американського композитора-експериментатора багато в чому ґрунтувалися на інтенції самореалізації у художній культурі Північної Америки у другій половині ХХ століття. Багаторічна та успішна діяльність М. Каннінгема-хореографа починала формуватися у танцювальній студії Марти Грем / Martha Graham; 1894–1991 /. Визнаний хореограф та постановник М. Грем входила до ряду фундаторів Північноамериканської танцювальної школи ХХ століття. У хореографічній студії М. Каннінгема “Merce Cunningham Dance Company” протягом багатьох десятиліть було реалізовано такі масштабні проекти як “The Seasons” (1947), “Suite for Five” (1956–1958), “Variations V” (1965), “Second Hand” (1970), “Views on Stage” (2004), “XOVER” (2007). І найважливішим «цементуючим» художнім елементом цих хореографічних проектів була аудіальна партитура Дж. Кейджа.

Унікальним та неповторним прикладом багаторічної творчої співпраці у галузі кінематографічного мистецтва ХХ століття є творчий тандем кінорежисера Федеріко Фелліні / Federico Fellini; 1920–1993 / та кінокомпозитора Ніно Рота / Nino Rota; 1911–1979 /. У 1952 р. відбулася знакова зустріч режисера та композитора, що переросла у багаторічну співпрацю. Саме робота над фільмом «Білий шейх» / “Lo Sceicco Bianco”; 1952 / стала тим самим необхідним стартовим майданчиком, у рамках якого відбулася творча реалізація всіх спільних мистецьких проектів тандему «Фелліні–Рота», робота над якими тривала 26 років безперервно. Про формотворчу функцію музичної компоненти Н. Рота у всіх фільмах Ф. Фелліні говорив сам режисер: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажу з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюся на результат і мене пронизує стривожена думка: “Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більше за мене”» (Fellini, 1965). Мистецьким тандемом

«Фелліні–Рота» було створено 16 кінокартин, які посідають особливе місце у так званому «Другому ренесансі» – італійському повоєнному кінематографі 50-х–70-х років ХХ століття: «Мамині синопки» / “I vitelloni”; 1953 /, «Дорога» / “La Strada”; 1954 /, «Шахраї» / “I bidone”; 1955 /, «Ночі Кабірії» / “Le notti di Cabiria”; 1957 /, «Солодке життя» / “La dolce vita”; 1960 /, «Боккаччо–70» / “Boccaccio ’70”; 1962 /, «Вісім з половиною» / “Otto e mezzo”; 1963 /, «Джульєтта і духи» / “Giulietta Degli Spiriti”; 1965 /, «Щоденник режисера» / “Blocknotes di un regista”; 1969 /, «Сатириконт Фелліні» / “Fellini–Satyricon”; 1969 /, «Клоуни» / “I clowns”; 1970 /, «Рим Фелліні» / “Fellini Roma”; 1972 /, «Амаркорд» / “Amarcord”; 1973 /, «Казанова Федеріко Фелліні» / “Il Casanova di Federico Fellini”; 1976 /, «Репетиція оркестру» / “Prova d’orchestra”; 1978 /.

Рівносильним знаковим художнім явищем в авторському кінематографі ХХ століття як мистецький тандем «Фелліні–Рота» можна назвати творчу колаборацію шведського кінорежисера Інгмара Бергмана / Ernst Ingmar Bergman; 1918–2007 / та кінокомпозитора Еріка Нордгрена / Herman Erik Nordgren; 1913–1992 /. Протягом кількох десятиліть ними було створено 18 кінокартин, серед яких «Спрага» / “Törst”; 1949 /, «Літня інтерлюдія» / “Sommarlek”; 1951 /, «Літо з Монікою» / “Sommaren med Monika”; 1953 /, «Усмішки літньої ночі» / “Sommarnattens leende”; 1955 /, «Сьома печатка» / “Det Sjunde Inseglet”; 1957 /, «Сунична галявина» / “Smultronstället”; 1957 /, «Обличчя» / “Ansiktet”; 1958 /, «Дівоче джерело» / “Jungfrukällan”; 1960 /, «Око диявола» (інший варіант перекладу – «Диявольське око») / “Djävulens öga”; 1960 /. Для авторської кінематографічної естетики І. Бергмана характерне звернення до екзистенціалістського поняття «закинутості» особистості у потік буття. Важливу роль у творчості шведського кінорежисера посідають філософські міркування про буття людини у реальному світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства. Важливою та характерною стилістичною рисою кінематографічної мови І. Бергмана є світлове ліплення крупного плану, що дозво-

ляє художньо втілити екзистенційну ідею «психологічного холоду» порожнього та відчуженого простору. Для авторської екзистенційної кінематографії другої половини ХХ століття загалом та мистецького профілю І. Бергмана зокрема репрезентативним елементом кіномови є концептуалізація декорацій у мінімалістичному форматі. Ця естетична ідея полягає у розміщенні персонажа в безлюдному пустельному ландшафті, в «пустелі мовчання», в якій людина залишається віч-на-віч з безоднею розпачу.

Вище були представлені варіанти творчої співпраці у форматі «композитор та хореограф», «кінорежисер та кінокомпозитор». Але треба згадати про ексклюзивний художній формат тандемної творчості «хореографія в авторському кіно» – «Бауш–Фелліні» та «Бауш–Альмодовар». Визнаний хореограф ХХ століття та яскравий представник німецького неоекспресіонізму 70-х–80-х років Піна Бауш / Pina Bausch; 1940–2009 / протягом усієї своєї експериментальної та новаторської творчості тяжіла до інноваційних форматів художньої взаємодії. Для П. Бауш важливим смисловим елементом у своїй творчості були питання травмованості, питання подолання травми, гендерні питання. Наприклад, в експериментальній хореографічній постановці «Кафе Мюллер» / “Cafe Müller”; 1978 / головним художнім елементом є опущені руки, що символізують стан клінічної депресії, стан нездатності та неможливості допомогти ближньому. Опущені руки як художній образ тотальної самотності, тотальної ізоляції. За кілька років видатний італійський режисер Федеріко Фелліні запропонував П. Бауш роль у своєму фільмі «І корабель пливе...» / “E la nave va”; 1983 / – шедевр пізньої творчості майстра. У притчовій та алегоричній формі були розглянуті питання роз’єднаності, питання девальвації моральних орієнтирів. Постановка та акцентуація даних етичних проблем, рефлексування над цими питаннями – це те, що поєднувало кінорежисера та хореографа. Питання тотальної самотності, міжособистісної комунікації, екзистенційної розгубленості, неможливості пробитися через невидимий бар’єр між особистістю та соціумом, це ті хворобливі конфліктні точки, до яких звертався у своїй творчості визнаний кінорежисер другої половини ХХ століття Педро Альмодовар / Pedro

Almodovar Caballero; нар. 1949 / За визнанням самого іспанського режисера, художній задум фільму «Поговори з нею» / “Hable con ella”; 2002 / «проріс» із вищезгаданої хореографічної постановки «Кафе Мюллер» П. Бауш. Неоекспресіоністична естетична платформа «танцтеатру» / “Tanztheater” / П. Бауш оформила всю драматургію фільму та структурувала певну фрагментарність художньої фабули у завершений кінотвір. Широке використання спірально-подібних структур у пластиці рук, експресивне цитування «гран-пліє» / “grand plie” / при вільному корпусі – це ті фірмові риси хореографії П. Бауш, які уособлюють кризові ідеї свого часу.

Висновки. Неординарне та ексклюзивне явище спільного художнього акту потребує особливого та неупередженого дослідницького погляду через нетривіальну природу співтворчості. Використовуючи відточений та апробований у сучасній гуманітарній сфері культурологічний, естетичний та мистецтвознавчий інструментарій, можна виявити нові координаційні елементи між співавторами, які розкривають суттєві та визначальні комунікаційні механізми політворчості. Певна стильова мозаїчність та концептуальна роздробленість сучасних творчих практик може свідчити про кризову ситуацію в академічному та експериментальному мистецтві ХХ–ХХІ століть. Тому виникає дослідницька обґрунтованість у залученні нових аналітичних засобів. Ідея тотальної реляції у сучасному концептуальному мистецтві, запропонована Н. Бурріо, сприяє формуванню актуальної мистецької методології, необхідної для аналізу тандемного феномену у культурологічному контексті. Маючи багаторіч-

ний кураторський досвід організації художніх виставок сучасного експериментального мистецтва, Н. Бурріо сформував концепцію реляційної методології у роботі 1998 року “Esthetique relationnelle”. Концептуальний стрижень реляційної методології полягає у розкритті механізмів взаємодії художніх практик. Отже, залучення концептуального реляційного інструментарію – це необхідне рішення у спробі маркувати та аналізувати складне та амбівалентне мистецьке явище політворчих практик у сучасному культурному просторі. На думку Н. Бурріо, найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього естетичного сприйняття концептуального арт-об’єкта – це те, що визначає естетичну і навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проєкту. Іншими словами, «ситуація мистецтва» – це потенційна можливість соціальної взаємодії. Досвід розкриття імерсивних реляцій у нашій розвідці ґрунтувався на прикладі художньої експериментальної творчості таких тандемів як «Кейдж–Каннінгем», «Фелліні–Рота», «Бергман–Нордгрен», «Бауш–Фелліні» та «Бауш–Альмодовар». Панорама художніх практик, запропонованих для аналізу тандем-проєктів, включає звернення до авангардних композиційних технік та експериментальної хореографії, аудіального оформлення кінокадрів та пластичного символізму у кінематографі. Завдяки включенню реляційної методології Н. Бурріо можна виявити ті імпліцитні креативні чинники, крізь призму яких виразніше проступають механізми співтворчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. Розділ з колективної монографії «Культурологія: Могилянська школа» під ред. М. Собуцького, Д. Короля, Ю. Джулая. Київ: ФОП Філюк О. 298 с. 2018. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content> (дата звернення: листопад 2024).
2. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmaton. Збірка на пошану професора С. С. Павлишин. Львів, 2000. С. 86.
3. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? / *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською*. Вип. 119. Київ, 2017. С. 67.
4. Мова Л. Розвиток музичних форм у хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття. *Науковий журнал ПНУ імені Василя Стефаника «Освітній простір України» № 14, 2018. 244 с.* URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/esu/article/view/2687/3104> (дата звернення: листопад 2024).

5. Оніщенко О. «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття. «Науковий вісник» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого № 30, 2022. 103 с. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/259500> (дата звернення: листопад 2024).
6. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. Київ: Видавництво Ліра-К, 2016. 264 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> (дата звернення: листопад 2024).
7. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво» № 17, 2021. 255 с. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/issue/view/14909> (дата звернення: листопад 2024).
8. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du reel. 2002. p. 113. URL: <https://kvelv.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/bourriaud-nicolas-relational-aesthetics-kap-space-time-exchange-factors.pdf> (дата звернення: листопад 2024).
9. Bourriaud N. Schneider, Caroline (ed.). Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. Translated by Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg. 2002. URL: https://iedimagen.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/bourriaud-nicholas_postproduction.pdf (дата звернення: листопад 2024).
10. Corbella M. Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. Music and the Moving Image, Vol. 4, No. 3, 2011. 14–30 pp. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> (дата звернення: листопад 2024).
11. Dezeuze A. Everyday Life, “Relational Aesthetics” and the “Transfiguration of the Commonplace”. Journal of Visual Art Practice, 5 (3), 2006. 143–152. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jvap.5.3.143_1 (дата звернення: листопад 2024).
12. Fellini F. Rare Interview, 1963. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkEGsfBTvqw> (дата звернення: листопад 2024).
13. Kuhl N. The Art of Collaboration: Studies in Creativity. 2018. URL: <https://beinecke.library.yale.edu/article/art-collaboration-studies-creativity> (дата звернення: листопад 2024).

REFERENCES:

1. Bryukhovetska, O. (2018). Vizualnyy povorot u kulturi i kulturolohiyi [Visual turn in culture and cultural studies]. Rozdil z kolektyvnoyi monohrafiyi “Kulturolohiya: Mohylyanska shkola” pid red. M. Sobutskoho, D. Korolya, Yu. Dzhulaya. Kyiv: FOP Filyuk O., 298 s. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content> [in Ukrainian].
2. Duvirak, D. (2000). Mystetstvo postmodernoyi epokhy. Syntagmatyion [Art of the postmodern era. Syntagmatyion]. Zbirka na poshanu profesora S. S. Pavlyshyn. Lviv. S. 86 [in Ukrainian].
3. Kyuanovska, L. O. (2017). Yakyi sohodni styl nadvori? [What's the style out there today?] / Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskoho: Naukovi dialohy z N. O. Herasymovoyu-Persyds koyu. Vyp. 119. Kyiv. S. 67 [in Ukrainian].
4. Mova, L. (2018). Rozvytok muzychnykh form u khoreorafichnomu mystetstvi druhoyi polovyny XX stolittya [Development of musical forms in the choreographic art of the second half of the 20th century]. Naukovyy zhurnal PNU imeni Vasylya Stefanyka “Osvitniy prostir Ukrayiny” № 14. 244 s. URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/esu/article/view/2687/3104> [in Ukrainian].
5. Onishchenko, O. (2022). “Tandem” yak aktyvizator kulturotvorennya: dosvid frantsuzkoyi humanistyky druhoyi polovyny XIX stolittya [“Tandem” as an activator of cultural creation: the experience of French humanism in the second half of the 19th century]. “Naukovyy visnyk” Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karoho № 30. 103 s. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/259500> [in Ukrainian].
6. Suchasnyy tanets. Osnovy teoriyi i praktyky: navch. posib. [Modern dance. Basics of theory and practice: teaching manual]. (2016). / Bigus, O. O., Manshylin, O. O., Kondratyuk, D. O., Mova, L. V., Zhuravlyova, A. V., Hertz, I. I., Donchenko, N. P., Bateeva, N. P. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K. 264 s. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> [in Ukrainian].
7. Kharchenko, P. (2021). Muzyka v kino ta problematyka syntezu mystetstv [Music in cinema and the problems of art synthesis]. Zbirnyk naukovykh prats “Suchasne mystetstvo” № 17, 255 s. URL: <http://sm.mari.kyiv.ua/issue/view/14909> [in Ukrainian].
8. Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du reel. p. 113. URL: <https://kvelv.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/bourriaud-nicolas-relational-aesthetics-kap-space-time-exchange-factors.pdf> [in English].

9. Bourriaud, N. (2002). Schneider, Caroline (ed.). *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Translated by Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg. URL: https://iedimagen.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/bourriaud-nicholas_postproduction.pdf [in English].
10. Corbella, Maurizio. (2011). Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. *Music and the Moving Image*. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> [in English].
11. Dezeuze, A. (2006). Everyday Life, "Relational Aesthetics" and the "Transfiguration of the Commonplace". *Journal of Visual Art Practice*, 5 (3). 143–152. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jvap.5.3.143_1 [in English].
12. Fellini, F. (1963). Rare Interview. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkEGsfBTvqw> [in Italian; in English].
13. Kuhl, Nancy. (2018). *The Art of Collaboration: Studies in Creativity*. URL: <https://beinecke.library.yale.edu/article/art-collaboration-studies-creativity> [in English].

УДК 7.012

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-27>

Юрій СОСНИЦЬКИЙ

кандидат мистецтвознавства, доцент, член спілки художників України, доцент кафедри Образотворчого мистецтва та дизайну факультету Архітектури, дизайну та образотворчого мистецтва, Харківський національний університет міського господарства імені О.М. Бекетова, вул. Маршала Бажанова, 17, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0003-2463-6903

Scopus Author ID: 57367669600

Бібліографічний опис статті: Сосницький, Ю. (2024). Візуальні стратегії соціального плаката на захист дикої природи. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 209–216, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-27>

ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ СОЦІАЛЬНОГО ПЛАКАТА НА ЗАХИСТ ДИКОЇ ПРИРОДИ

Стаття присвячена аналізу сучасних підходів до створення соціальних плакатів, спрямованих на привертання уваги до проблем охорони дикої природи. Дослідження зосереджується на інноваційних прийомах, таких як застосування символів, метафор, візуальних контрастів, типографічних акцентів та кольорових рішень, які сприяють формуванню потужних художніх образів. Зокрема, розглядається використання метафоричних та символічних засобів, які дозволяють глибше розкрити тематику захисту природи та підвищити емоційний вплив плакатів на аудиторію. Згідно з принципами когнітивної психології, такі прийоми сприяють збереженню інформації у пам'яті глядача, викликаючи сильні емоційні реакції та залучаючи до екологічної поведінки. Мета статті полягає у визначенні ефективних візуальних та змістовних рішень, які здатні посилити соціальний вплив плакатів, орієнтованих на екологічні теми, та оцінці їхнього впливу на сприйняття глядачами важливих проблем навколишнього середовища. Методологія дослідження передбачає комплексний аналіз візуальних прийомів, таких як кольорові та композиційні акценти, а також розгляд ефекту їхнього поєднання з когнітивними аспектами сприйняття, що сприяють створенню стійких асоціацій. Наукова новизна полягає у визначенні ролі інноваційних дизайнерських рішень у підвищенні емоційного впливу плакатів на сприйняття екологічних питань. Це дослідження також демонструє потенціал поєднання мистецьких прийомів із психологічними принципами для зміцнення зв'язку між аудиторією та ідеями, закладеними в плакатах. Висновки, що зроблені на основі проведеного аналізу, підкреслюють важливість комплексного використання кольору, форми, символів і композиції для збагачення візуального повідомлення соціальних плакатів, спрямованих на охорону дикої природи. Такі плакати не тільки привертють увагу до екологічних питань, але й стимулюють суспільну рефлексію, мотивацію до дії, формування більш усвідомленого ставлення до природи.

Ключові слова: соціальний плакат, дизайн, культурологічний аспект, когнітивна психологія, екологічна свідомість, захист дикої природи, символіка.

Yuri SOSNYTSKYI

PhD in Art, Associate Professor, member of the Union of Artists of Ukraine, Associate Professor at the Department of Fine Arts and Design, Faculty of Architecture, Design, and Fine Arts of the O.M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv, 17 Marshal Bazhanov Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0003-2463-6903

Scopus Author ID: 57367669600

To cite this article: Sosnytskyi, Yu. (2024). Visualni stratehii sotsialnoho plakatu na zakhyst dykoi pryrody [Visual strategies of social posters for wildlife conservation]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 209–216, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-27>

VISUAL STRATEGIES OF SOCIAL POSTERS FOR WILDLIFE CONSERVATION

The article investigates contemporary visual strategies employed in social posters dedicated to wildlife conservation, with a particular focus on innovative design techniques. The work aims to analyze and evaluate the use of symbols, metaphors,

visual contrasts, typographic elements, and color schemes that enhance the artistic representation of environmental themes. Through the lens of cognitive psychology, the research seeks to establish how these creative approaches contribute to forming impactful images that resonate emotionally with audiences, thereby raising awareness of wildlife protection issues. The methodology of the research involves a comprehensive analysis of visual techniques in social posters, emphasizing the integration of artistic elements that captivate viewers' attention and foster a deeper understanding of ecological challenges. The study examines how metaphorical and symbolic devices are utilized to enhance the emotional impact of the posters, prompting critical reflection and action from the audience. This multi-faceted approach facilitates a nuanced understanding of the relationship between visual communication and public engagement in environmental conservation. The scientific novelty lies in the original exploration of how artistic strategies in social posters influence viewer perception and behavioral responses regarding wildlife conservation. This research uncovers new dimensions of metaphor and symbolism in poster design, demonstrating their pivotal role in facilitating effective communication and promoting ecological consciousness. The conclusions drawn from the study emphasize the importance of utilizing innovative visual strategies to create social posters that not only attract attention but also stimulate emotional engagement and foster a sense of responsibility toward nature. The findings underscore the need for further exploration into how specific visual elements can enhance the effectiveness of social messaging related to environmental issues. Future research directions may include investigating the psychological effects of particular design choices on audience perception and identifying the most impactful combinations of visual elements that encourage proactive ecological behavior.

Key words: *wildlife conservation, social poster, visual strategies, cognitive psychology, emotional impact, environmental awareness.*

Актуальність проблеми. Проблема захисту дикої природи стає дедалі актуальнішою на тлі посилення негативного впливу людської діяльності на довкілля. Соціальні плакати, як потужний інструмент візуальної комунікації, можуть відігравати ключову роль у формуванні екологічної свідомості та мотивуванні суспільства до змін у поведінці. Сучасні дослідження показують, що інноваційні візуальні підходи, такі як використання символів, метафор, кольорних контрастів і типографічних рішень, здатні значно підвищити ефективність комунікації в соціальному плакаті. Вивчення цих засобів з урахуванням принципів когнітивної психології дозволяє глибше зрозуміти, як візуальні образи впливають на свідомість глядача, сприяючи запам'ятовуванню інформації та формуванню позитивних екологічних настанов.

Мета дослідження полягає в аналізі особливостей візуальної комунікації в соціальних постерах, спрямованих на збереження дикої природи, шляхом аналізу художніх прийомів та засобів, що забезпечують їхню ефективність. Задля досягнення мети були окреслені наступні завдання: дослідити композиційні та колористичні особливості соціальних постерів, присвячених темі захисту дикої природи; визначити ключові художні прийоми та візуальні засоби, що використовуються для привернення уваги до екологічних проблем; оцінити роль емоційного впливу соціальних постерів на формування суспільної свідомості щодо необхідності збереження природи.

Методологія дослідження цієї статті базується на комплексному підході до аналізу соці-

ального плакату, спрямованого на захист дикої природи, з урахуванням принципів когнітивної психології. Для досягнення поставленої мети було застосовано кілька взаємодоповнюваних методів дослідження:

Контент-аналіз соціальних плакатів – використано для вивчення основних візуальних та змістових елементів соціальних плакатів, спрямованих на охорону дикої природи. Було проаналізовано кілька десятків сучасних плакатів, що дало можливість виокремити найпоширеніші стилістичні прийоми, символи, кольорові рішення та типографічні елементи. Психологічний експеримент (опитування) – проведено серед групи респондентів для збору даних про їхнє сприйняття соціальних плакатів та емоційні реакції на них. Це допомогло визначити, які елементи плакатів найбільше привертають увагу та викликають емоції, що сприяють запам'ятовуванню та емоційному відгуку. Порівняльний аналіз – застосовано для зіставлення плакатів, створених із урахуванням принципів когнітивної психології, з тими, де ці принципи не були враховані. Це дозволило оцінити відмінності в ефективності плакатів і рівень їх впливу на аудиторію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні екодизайн досліджувався Українським науково-дослідним інститутом дизайну та ергономіки (В. Свірко) і Харківською державною академією дизайну та мистецтв (О. Бойчук) (Голобородько, Бойчук & Свірко, 2015). Їхні дослідження включають аналіз впливу окремих методів дизайну та видів дизайн-діяльності, включаючи графічний дизайн, на

екологічну поведінку суспільства (Бойчук, 2017). Трагічна подія Чорнобильської катастрофи сприяла розвитку екологічної графіки, зокрема, екологічного плаката. Сучасні дослідження вивчають плакатне мистецтво з культурологічного та історичного аспектів, як у роботах Н. Сбітневої (2014), О. Гладун (2012), так і в контексті комунікативної функції плаката (Гладун, 2018). Публікації також аналізують особливості візуальної мови у соціальних плакатах. М. Потапенко (2019) акцентує увагу на практичному використанні семіотичних моделей і символів у процесі навчання графічному дизайну. Він вказує, що через зростання конкуренції та впливу візуальної подачі інформації необхідно детально аналізувати прийоми семіотики для створення систем графічних знаків.

Філософські аспекти взаємодії між довкіллям і соціумом розглянуто у фундаментальній праці Р. Беннета (Bennett, 1978), Р. Макінтош (McIntosh, 1985) всебічно досліджує концепції подолання екологічної кризи, наявні на той час. На межі 1990-х років соціоекологія формалізується як наука (Mertens, 1998), що також знайшло відображення в роботах українських дослідників, таких як Г. Бачинський (1991) та М. А. Голубець (1997).

Вагомий внесок у розуміння ролі символічних компонентів у графічному дизайні зробив А. Фрутігер (Frutiger, 2008), який дослідив, як символіка і лаконічність можуть підсилювати емоційне сприйняття та зазначав, що мінімалізм у дизайні сприяє концентрації уваги на ключовому повідомленні, зберігаючи його виразність. Г. Дженкінс (Jenkins, 1992) підкреслює, що ефективний соціальний плакат повинен бути лаконічним і відповідати культурним кодам аудиторії, що дозволяє впливати на глядача навіть за обмеженого часу взаємодії. В сфері культурної комунікації М. Кларксон (Clarkson, 2015) акцентує на важливості однозначності зображень у соціальній рекламі для уникнення хибних інтерпретацій та забезпечення точного передання повідомлення. Сучасні дослідження, зокрема роботи М. Гюнея (Güney, 2021), підтверджують, що культурні та соціальні символи відіграють важливу роль у формуванні емоційної реакції на соціальний плакат. Гюней наголошує на необхідності адаптації соціальної реклами до культурного контексту цільової аудиторії, що підвищує її комунікативну ефек-

тивність. Rui Chen (Chen, 2024) досліджує, як плакати, за допомогою візуальних символів і текстів, відображають когнітивні проблеми, спрямовують суспільну увагу та надають соціальним ініціативам позитивного спрямування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціальний плакат – це вид плакату, який використовує мистецькі засоби для популяризації та захисту суспільних інтересів. Він інформує громадськість про державні розпорядження, соціальну мораль, екологічний захист та безпеку дорожнього руху. Такі плакати відображають цінності, світогляд, естетику та моральні принципи. Завдяки соціальним плакатам можна встановити духовний зв'язок з аудиторією, формувати громадянську свідомість та спрямовувати поведінкові звички, сприяючи здоровому розвитку суспільства. Як сказала Ліз МакКвінстон, «Плакати – це символи людської мудрості та культури» (McQuinston, 2004). Соціальні плакати – це не лише вид дизайнерського мистецтва, а й культурна форма, яка через візуальні символи просуває дух часу, впливаючи на поведінку людей.

В сучасному динамічному соціальному середовищі дедалі більше соціальних проблем стає очевидними. Постери, як важливий візуальний інструмент для поширення інформації, спрямовані на різні групи людей, мають різні цілі та очікувані результати. Однією з тематичних категорій є соціальні постери на захист дикої природи. Вони передають інформацію через власну візуальну мову, викликаючи у суспільства інтерес і змушуючи задуматися про захист тварин. З погляду когнітивної психології, слід використовувати багаті символічні елементи для привернення уваги громадськості та передачі глибокого змісту і важливості захисту дикої природи, а також застосовувати особливі виражальні засоби, щоб забезпечити запам'ятовування й роздуми. Відмінний постер на тему захисту дикої природи здатний не лише підвищити обізнаність людей про тварин, але й сприяти їх охороні. Інноваційний дизайн постерів із захисту дикої природи з погляду когнітивної психології може значно посилити цей вплив.

В епоху інформаційних технологій соціальні плакати розвиваються у напрямку диверсифікації, що сприяє постійним інноваціям у змісті, формі, матеріалах та технологіях, дозволя-

ючи досягати значного прогресу. Далі наведено детальний огляд особливостей сучасного дизайну соціальних плакатів, зокрема в аспектах простоти, гумору та емоційності.

Простота: швидкий розвиток соціальної економіки впливає на розвиток дизайну плакатів. Щоб відповідати сучасним вимогам, дизайн плакатів має бути максимально простим, із застосуванням мінімалістичного підходу до відбору елементів та передачі інформації. Простий дизайн соціальних плакатів швидко привертає увагу глядачів, дозволяє легко зрозуміти зміст і отримати потрібну інформацію. Навіть люди з обмеженою освітою можуть без труднощів сприймати таку інформацію.

Гумор: гумористичні соціальні плакати створюються дизайнерами для передачі теми через дотепні та цікаві образи, що мають глибокий та стимулюючий до роздумів зміст. Гумор і яскраві візуальні образи в соціальних плакатах допомагають керувати поведінкою людей та сприяють соціальному прогресу. Водночас глядачі, спостерігаючи такі плакати, починають осмислювати й коригувати свою поведінку.

Емоційність: соціальні плакати, що виходять із суспільних інтересів, відображають соціальні проблеми, викликають емоційний відгук, спрямовують суспільну поведінку та підтримують соціальні цінності. Успішний соціальний плакат не тільки передає головну ідею, але й допомагає людям усвідомити її, втілюючи у власній поведінці. Лише залучаючи людей через емоції, соціальні плакати можуть повністю реалізувати свій вплив.

З початку 21 століття завдяки розвитку інформаційних технологій та науки з'являються нові ідеї у стилі та змісті дизайну. В галузі соціальних плакатів інноваційний підхід до їх змісту та форми створює візуальний вплив та психологічний відгук у глядачів. Таким чином, дизайн соціальних плакатів у всьому світі досягає безпрецедентного розвитку.

Кожен дизайнер може зіткнутися із ситуацією, коли нерозуміння поведінки та мислення глядача призводить до проблем. Дизайн орієнтований на людину, тож для створення вдалого продукту важливо не лише мати професійні навички, але й розуміти психологічні процеси глядача. Людський мозок сприймається як система обробки інформації, де всі її елементи взаємопов'язані. Розуміння психологічного

відгуку глядачів, створення зв'язку з роботою та виклик резонансу дозволяють підвищити ефективність дизайну та стимулювати глибоке осмислення теми.

Когнітивна психологія – це наукова дисципліна, що з'явилася в середині 1950-х років у Західному світі. Вона вивчає вищі психологічні процеси людини та механізми обробки інформації, які не можна спостерігати напряму. До них належать свідомість і сприйняття, мислення, пам'ять, увага, мовна когніція, навчання, емоції, соціальне сприйняття, винагорода та прийняття рішень. Когнітивна психологія розглядає людину як систему обробки інформації, де когнітивні процеси включають кодування, збереження та вилучення сенсорної інформації. В житті люди під час голоду або спраги приділяють більше уваги їжі та воді, що пояснює вибірковість уваги. Завдяки фокусуванню на важливих стимулах люди можуть краще адаптуватися до навколишнього середовища, ігноруючи незначні подразники. Увага – це фільтраційний механізм, що регулює вибіркоче сприйняття стимулів.

Сьогодні інформація швидко розповсюджується, люди легко можуть загубитися серед численних інформаційних потоків, тому увага обмежується коротким часом, близько 10 хвилин. Завдання дизайнера – за цей обмежений час привернути увагу аудиторії. Принцип вибіркової уваги дозволяє людині концентруватися на важливому, фільтруючи зайве. В дизайні соціальних плакатів можна застосовувати принцип уваги, використовуючи сильні кольорові контрасти, інноваційні матеріали, незвичне компонування та інші візуальні ефекти, які створюють сильний візуальний вплив і залишають тривале враження. В сучасному суспільстві, де швидкість життя зростає, плакат, позбавлений інноваційності, не зможе виділитися серед інших. Якщо він не привертає уваги й не передає головну ідею, він не виконає своєї функції. Тільки плакати з сильним візуальним впливом можуть викликати глибокі роздуми, впливаючи на поведінку людей.

Синестезія та дизайн соціальних плакатів у когнітивній психології. У нас є п'ять основних органів чуття: вуха, очі, ніс, язик і тіло, які відповідають п'яти основним відчуттям – слуху, зору, нюху, смаку та дотику. У дизайні ці відчуття взаємодіють і переплітаються, що назива-

ється синестезією. Наприклад, якщо в публічному просторі помістити малюнок фекалій, який здалеку виглядає привабливо, а зблизька розкриває свою справжню природу, це викликає психологічну реакцію відрази. Саме так працює інтелектуальне сприйняття. У сучасному дизайні соціальних плакатів важливо враховувати психологію синестезії для досягнення більшого емоційного ефекту. Наприклад, група плакатів «The idea» від дизайнера Anna Kaißling викликає сильний інтерес через поєднання дотикових і слухових елементів. Глядачі сприймають інформацію через зір, дотик та інші відчуття, а потім оцінюють свої враження. Таким чином, застосування синестезії у дизайні дозволяє залишити у свідомості аудиторії глибокий і незабутній слід.

Пам'ять і дизайн соціальних плакатів у когнітивній психології: Ми всі знаємо це відчуття, коли нам потрібно запам'ятати номер, але без паперу й ручки повторюємо його вголос, щоб запам'ятати. Однак ця стратегія не завжди надійна, оскільки пам'ять може бути легко порушена зовнішніми чинниками.

Пам'ять – це накопичений досвід у мозку людини. Запам'ятовування – це процес кодування інформації, її збереження – процес зберігання закодованої інформації, а пригадування – процес вилучення та розшифровки. Всі сприйняття, емоції, думки та дії, що ми переживаємо, формують наші спогади.

Щоб соціальний плакат залишався в пам'яті глядачів, необхідно звертатися до емоційного резонансу. Наприклад, серія плакатів «World For All Animal Care» від агентства McCann змушує людей поставити себе на місце безхатніх тварин: якщо жертвою стане ваша дитина, чи продовжите ви свою поведінку? Ці плакати порушують психологію глядачів, викликаючи любов до тварин через асоціацію з дітьми на основі візуальної оптичної ілюзії, яка натякає, що лише відношення може сформувати сформовану любов до ближнього. Сучасне суспільство переповнене інформацією, тому, щоб виділитися серед численних плакатів, необхідно враховувати структуру пам'яті та створювати роботи, які залишатимуться в свідомості аудиторії й стимулюватимуть роздуми.

Розробка теми соціального плакату захисту дикої природи на основі на основі принципу уваги у когнітивній психології.

Принцип уваги в когнітивній психології свідчить, що люди вибірково сприймають інформацію в численних повідомленнях, зокрема й у плакатах. Тому, щоб привернути увагу до плакату в умовах швидкого темпу сучасного світу, важливо зробити його тематику чіткою та забезпечити легке розуміння основної ідеї. Наприклад, у дизайні плаката WWF для захисту дикої природи використовуються накладання зображень. У серії робіт рекламного агентства: Ogilvy & Mather (Франція) «Всесвітній фонд природи: Викрійка для шиття» лінійні малюнки сумок і одягу накладаються на фото диких тварин. Контраст підсилює ідею, що не слід шкодити дикій природі заради матеріальних благ. Продуманий дизайн зменшує можливість неправильного трактування, а чітка ідея допомагає глядачам швидше засвоїти послання.

У когнітивній психології принципи синестезії, пам'яті та уваги ефективно використовуються в соціальному плакаті для впливу на глядача. Залучення органів чуття у дизайні плакатів – це ключ до глибокого емоційного резонансу, особливо коли йдеться про важливі соціальні та екологічні питання. Прикладом є плакат «Всесвітній фонд природи: Що потрібно зробити, щоб ми нарешті почали поважати нашу Планету?» (Ogilvy, Париж, Франція), де звіри з Червоної книги стали «стіною» для вуличного графіті. Плакат «Природоохоронна організація «Морський пастух»: Коли бачиш тунця, уявляй, що це панда» (Ogilvy & Mather, Сингапур) – ображує цілий човен вбитих та закривавлених панд, що викликає в глядача сильний когнітивний дисонанс. Плакат «Шоу не завжди має продовжуватися. Підтримайте цирку без тварин» (сООkies adv, Мілан, Італія), який показує тварин, що страждають від експлуатації в цирку, зображує тигра як лялькову маріонетку. Цей плакат викликає сильні емоції та емпатію, звертає увагу на те, що тварини не повинні бути засобом розваги. Інший приклад – плакат «Кожні 60 секунд вмирає вид. Кожна хвилина рахується» від Scholz & Friends (Берлін, Німечина), який показує як стрілки годинника зажимають, вбиваючи, між собою червонокнижних тварин з дитинчатами. небезпеку сміття для птахів. Всі ці плакати викликають реакції глядача завдяки використанню принципу пам'яті: зображення та повідомлення залишаються в свідомості, стимулюючи до роздумів і дій.

Подібно до цього, принцип синестезії, коли візуальні та дотикові елементи об'єднуються, дозволяє створити незабутнє враження та сприяти глибшому розумінню проблем, що розглядаються у плакаті.

Комплексні сенсорні фактори на основі принципу синестезії у когнітивній психології. Застосування когнітивної психології та принципу синестезії дозволяє створювати дизайн не лише візуально, але й з акцентом на інші відчуття, такі як дотик, об'єднуючи різноманітні сенсорні фактори. Наприклад, у «Викрійка для шиття» можна замінити лінійні зображення сумок і одягу на матеріали з текстурою, схожою на хутро, щоб підкреслити реалістичність зображення й нагадати про життя, що стоїть за одягом. Використання тривимірного постера створює новий сенсорний досвід для глядача, залишаючи сильне враження.

Підвищення візуального впливу на основі принципів пам'яті у когнітивній психології. Чи здатний плакат привернути увагу та залишитися у пам'яті глядачів, залежить від його візуального впливу. Для соціальних плакатів на тему захисту дикої природи важливо встановити зв'язок між зображенням та повсякденним життям глядачів, щоб вони могли згадувати плакат у повсякденних ситуаціях. У плакатах Ogilvy & Mather крокодили й леопарди асоціюються з одягом, що дозволяє людям згадати цей плакат, коли вони бачать хутряні речі. Можна зробити висновок, що для ефективності плаката важливо використовувати лаконічні зображення та текст, які б чітко передавали основну інформацію і залишали глибоке враження. Застосування когнітивних принципів у таких плакатах допоможе зробити повідомлення більш ефективними, спонукати до дій і залишити тривалий вплив на свідомість глядачів:

Використання синестезії у дизайні соціальних плакатів створює багатогранні емоційні зв'язки, які посилюють сприйняття повідомлення. Це дозволяє залучити різні сенсорні рівні, покращуючи емоційний ефект і запам'ятовуваність плакатів.

Принцип емоційного резонансу викликає співпереживання, робить плакати більш ефективними. Наприклад, асоціація між зображен-

нями тварин і дітьми посилює гуманістичний аспект повідомлення.

Візуальний вплив: яскраві контрасти та чіткі візуальні образи допомагають швидко привернути увагу глядачів у перенасиченому інформаційному просторі, що забезпечує легке сприйняття основного меседжу.

Інтеграція принципів когнітивної психології, зокрема синестезії, пам'яті та уваги, сприяє створенню ефективних соціальних плакатів, які не тільки інформують, але й спонукають до дій.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження, представлене в статті, акцентує увагу на інноваційних підходах до дизайну соціальних плакатів, які сприяють захисту дикої природи, використовуючи принципи когнітивної психології. Висвітлені у статті методи, такі як аналіз уваги, синестезії та пам'яті, виявляють, що успішні соціальні плакати повинні бути не лише візуально привабливими, а й мати глибокий психологічний вплив на аудиторію. Запропоновані рекомендації щодо дизайну з урахуванням емоційних і символічних елементів підкреслюють важливість зворотного зв'язку з глядачем, що, в свою чергу, підвищує соціальну значущість плакатів. Таким чином, дослідження стимулює подальші інновації в дизайні соціальних плакатів, закликаючи до активного залучення громадськості у питання охорони природи. В умовах сучасних викликів важливість ефективного візуального комунікаційного інструменту, як соціальні плакати, стає дедалі актуальнішою, оскільки вони здатні сприяти зміні свідомості та поведінки людей в контексті охорони довкілля.

Подальші дослідження можуть зосередитися на поглибленому аналізі впливу окремих візуальних компонентів на емоційне сприйняття екологічних проблем, а також на їхньому поєднанні для досягнення максимального комунікативного ефекту. Особливий інтерес становить дослідження психологічних аспектів, таких як ефект кольору, форма та композиційні елементи, що сприяють кращому розумінню ідей, закладених у соціальних плакатах. Також перспективними є експериментальні дослідження, що дозволять виявити, які саме дизайнерські рішення викликають найсильніші емоційні реакції та стимулюють екологічну поведінку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бачинський Г. А. Соціоекологія: теоретичні і прикладні аспекти / Г. А. Бачинський. Київ: Наукова думка, 1991. 152 с.
2. Бойчук О. В. Дизайн постіндустріальної епохи: нові виміри, нові вимоги / О. В. Бойчук // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2017. № 5. С. 66–72.
3. Гладун О. Візуальна мова графічного дизайну як комунікативна знакова система / О. Гладун // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2012. № 15. С. 11–14.
4. Гладун О. Український плакат: етапи розвитку візуально-пластичної мови / О. Гладун // *Сучасне мистецтво*. 2018. № 14. С. 115–121. DOI: 10.31500/2309-8813.13.2018.152212.
5. Голобородько В. М., Бойчук О. В., Свірко В. О., Рубцов А. Л. Екологічний дизайн: генеза стратегії / В. М. Голобородько, О. В. Бойчук, В. О. Свірко, А. Л. Рубцов // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*: зб. наук. праць. Харків: ХДАДМ, 2015. № 7. С. 15–19.
6. Голубець М. А. Від біосфери до соціосфери / М. А. Голубець. Львів: Поллі, 1997. 252 с.
7. Потапенко М. В. Семіотика в дизайні плакату / М. В. Потапенко // *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Харків: ХНТУ, 2019. С. 141. URL: https://www.researchgate.net/publication/354204458_Semiotika_v_dizajni_plakatu.
8. Пушонкова О. Феномен примарного як явище сучасної візуальної культури / О. Пушонкова // *Вісник Черкаського університету. Філософія*. Черкаси: Вид. Черкаського університету, 2018. № 1. С. 79–87.
9. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну: навч. посібник / Н. Ф. Сбітнева. Харків: ХДАДМ, 2014. 221 с. : іл.
10. Северіна О. М. Екологічний плакат: становлення та розвиток (за матеріалами трієнале «4-й Блок») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / О. М. Северіна. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2010. 20 с.
11. Bennett R. J., Chorley R. J. *Environmental Systems: Philosophy, Analysis and Control* / R. J. Bennett, R. J. Chorley. London: Methuen, 1978. 624 p.
12. Chen R. Research on Public Welfare Poster Design Based on Cognitive Psychology – Taking the Poster Design for Wildlife Protection as an Example / R. Chen // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2020. Vol. 515. DOI: 10.2991/assehr.k.210106.122.
13. Clarkson M. Elements of Visual Communication / M. Clarkson // *Procomm IEEE*. 2015. URL: <https://procomm.ieee.org/elements-of-visual-communication/>.
14. Frutiger A. *Symbole: Geheimnisvolle Bilder-Schriften, Zeichen, Signale, Labyrinth, Heraldik* / A. Frutiger. Haupt, 2008.
15. Günay M. Design in visual communication / M. Günay // *Art and Design Review*. 2021. № 9. С. 109–122. DOI: <https://doi.org/10.4236/adr.2021.92010>.
16. Jenkins H. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* / H. Jenkins. Routledge, 1992.
17. McIntosh R. P. *The Background of Ecology: Concept and Theory* / R. P. McIntosh. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 383 p.
18. Mertens G. *Umwelten: Eine humanoekologische Paedagogik* / G. Mertens. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schoeningh, 1998. 245 S.
19. Reinders A., Diehl J. C., Brezet H. *The Power of Design: Product Innovation in Sustainable Energy Technologies* / A. Reinders, J. C. Diehl, H. Brezet. Oxford, UK: Wiley, 2012. 368 p. ISBN 978-1-1183-0867-7.
20. Zhao Y., Li W. The Combination of Cognitive Psychology and Creative Thinking Skills in Art and Design / Y. Zhao, W. Li // *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*. 2024. Vol. 9, Issue 1, January. DOI: 10.2478/amns.2023.2.00808.

REFERENCES:

1. Bachynskiy, H. A. (1991). *Socioekologiya: teoretichni i prykladni aspekty* [Socioecology: Theoretical and Applied Aspects]. Kyiv: Naukova dumka, 152 s. [in Ukrainian]
2. Boichuk, O. V. (2017). *Dyzain postindustrialnoi epokhy: novi vymiry, novi vymohy* [Design of the Postindustrial Era: New Dimensions, New Demands]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zbirnyk naukovykh prats*, 5, 66–72. [in Ukrainian]
3. Hladun, O. (2012). *Vizualna mova hrafichnoho dyzainu yak komunikativna znakova systema* [The Visual Language of Graphic Design as a Communicative Sign System]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zbirnyk naukovykh prats*, 15, 11–14. [in Ukrainian]
4. Hladun, O. (2018). *Ukrainskyi plakat: etapy rozvytku vizualno-plastychnoi movy* [Ukrainian Poster: Stages of Development of Visual-Plastic Language]. *Suchasne mystetstvo*, 14, 115–121. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.13.2018.152212>. [in Ukrainian]

5. Holoborodko, V. M., Boichuk, O. V., Svirko, V. O., & Rubtsov, A. L. (2015). *Ekolohichniy dyzain: heneza stratehii* [Ecological Design: Strategy Genesis]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zbirnyk naukovykh prats*, 7, 15–19. [in Ukrainian]
6. Holubets, M. A. (1997). *Vid biosfery do sotsiosfery* [From Biosphere to Sociosphere]. Lviv: Polli, 252 s. [in Ukrainian]
7. Potapenko, M. V. (2019). *Semiotyka v dyzaini plakatu* [Semiotics in Poster Design]. *Inovatsiini kulturno-mystet-ski aspekty v suchasni kartyni svitu*, 141. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/354204458_Semiotyka_v_dizajni_plakatu. [in Ukrainian]
8. Pushonkova, O. (2018). *Fenomen pryimarnoho yak yavyshe suchasnoi vizualnoi kultury* [The Phantom Phenomenon as a Feature of Modern Visual Culture]. *Visnyk Cherkaskoho universytetu: Filosoffia*, 1, 79–87. [in Ukrainian]
9. Sbitnieva, N. F. (2014). *Istoriia hrafichnoho dyzainu: navchalnyi posibnyk* [History of Graphic Design: Textbook]. Kharkiv: KhDADM, 221 s.: il. [in Ukrainian]
10. Severina, O. M. (2010). *Ekolohichniy plakat: stanovlennia ta rozvytok (za materialamy triennale «4-yi Blok»)* [Ecological Poster: Formation and Development (Based on Materials from the Triennial «4th Block»): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.07. Kharkiv, 20 s. [in Ukrainian]
11. Bennett, R. J., & Chorley, R. J. (1978). *Environmental Systems: Philosophy, Analysis and Control*. London: Methuen, 624 p. [in English]
12. Chen, R. (2020). *Research on Public Welfare Poster Design Based on Cognitive Psychology—Taking the Poster Design for Wildlife Protection as an Example*. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 515. <https://doi.org/10.2991/assehr.k.210106.122>. [in English]
13. Clarkson, M. (2015). *Elements of Visual Communication*. *Procomm IEEE*. Retrieved from <https://procomm.ieee.org/elements-of-visual-communication/>. [in English]
14. Frutiger, A. (2008). *Symbole: Geheimnisvolle Bilder-Schriften, Zeichen, Signale, Labyrinthe, Heraldik* [Symbols: Mysterious Pictures-Writings, Signs, Signals, Labyrinths, Heraldry]. *Haupt*. [in German]
15. Günay, M. (2021). *Design in Visual Communication*. *Art and Design Review*, 9, 109–122. <https://doi.org/10.4236/adr.2021.92010>. [in English]
16. Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Routledge. [in English]
17. McIntosh, R. P. (1985). *The Background of Ecology: Concept and Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 383 p. [in English]
18. Mertens, G. (1998). *Umwelten: Eine humanoekologische Paedagogik* [Environments: A Human Ecological Pedagogy]. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schoeningh, 245 S. [in German]
19. Reinders, A., Diehl, J. C., & Brezet, H. (2012). *The Power of Design: Product Innovation in Sustainable Energy Technologies*. Oxford, UK: Wiley, 368 p. ISBN 978-1-1183-0867-7. [in English]
20. Zhao, Y., & Li, W. (2024). *The Combination of Cognitive Psychology and Creative Thinking Skills in Art and Design*. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), January. <https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.00808>. [in English]

УДК 370.179

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-28>

Оксана СОХАЦЬКА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

Бібліографічний опис статті: Сохацька, О. (2024). Роль світоглядної культури і освіти у творчій самореалізації особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 217–224, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-28>

РОЛЬ СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ І ОСВІТИ У ТВОРЧІЙ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Статтю присвячено проблемі людинотворчої ролі світоглядної культури та освіти у процесі становлення і формування особистості. Розкрито суть і зміст понять «світогляд», «світоглядна культура», «світоглядна освіта», які є визначниками самосвідомості особистості, основою людського самовизначення у світі. Відзначено складність процесу становлення світоглядної культури особистості, визначено основні шляхи її формування. Підкреслюється, що основою людського життя, формування культури особистості є духовність, тобто з відкриття і плекання в собі духовності починається процес самопізнання, творче ставлення до себе. У статті відзначається, що особистісна система цінностей виконує роль внутрішнього інтегратора, внутрішнього стрижня культури. Світоглядна освіта та світоглядна культура, що виросла на основі культурних багатств суспільства і загальнолюдських цінностей, являє собою потенціал культури особистості, який покликаний забезпечити духовний і душевний комфорт особистості, сприяє задоволенню потреби у творчій самореалізації, яка є важливою характеристикою особистості.

Мета статті – визначити та дослідити роль творчого потенціалу світоглядної культури та освіти у процесі становлення і формування, розвитку особистості.

Наукова новизна. Світоглядна культура досліджується як завжди правильне, хоча своєрідне дзеркало душі особистості. Обґрунтовується і підкреслюється, що характеризуючись багатоспрямованістю, концентруючи в собі основні, визначальні орієнтири творчої діяльності, вона детермінує в загальних рисах розгортання інтелектуально-духовних процесів. Визначено, що загальні світоглядні установки функціонують при цьому як найважливіші інтелектуальні каталізатори засвоєння найбільш соціально і культурно значущих досягнень.

У **висновку** зазначається, що творчість є принципом життя людини. Кожен, хто прагне пізнати «свій шлях широкий» в усіх його вимірах, опанувати мистецтво бути самим собою, мусить свідомо стати на позиції творчого ставлення до життя. Підкреслюється, що фундаментом творчості в житті є свобода суб'єктивної активності людини. Джерелом активності виступають потреби, які за ідеальних умов мають вільно реалізуватися, однак їх задоволення відбувається через подолання тих чи інших обставин, протиріч і протидій, що часто слугують додатковим подразником для актуалізації творчих задатків індивіда. Отже, творчий потенціал у широкому розумінні грає роль однієї з основних динамічних детермінант, що визначають спрямованість процесу розвитку особистості. Одними із головних та визначальних чинників цього процесу є саме світоглядна культура і освіта.

Ключові слова: людина, особистість, світогляд, світоглядна культура, світоглядна освіта, світоглядний плюралізм, критичне мислення, духовність, система цінностей, творчість, самопізнання, самовираження, самоствердження, самореалізація, життєтворчість, людинотворчість.

Оксана SOKHATSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0009-0008-9672-9993

To cite this article: Sokhatska, O. (2024). Rol svitohliadnoi kultury i osvity u tvorchiy samorealizatsiyi osobystosti [The role of worldview culture and education in the creative self-realization of an individual]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 217–224, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-28>

THE ROLE OF WORLDVIEW CULTURE AND EDUCATION IN THE CREATIVE SELF-REALISATION OF THE INDIVIDUAL

This article is devoted to the problem of human-creating role of worldview culture and education in the process of development and formation of personality. The article reveals the essence and content of such concepts as “worldview”, “worldview culture”, “worldview education”, which are determinants of personal self-awareness, the basis of human self-determination in the world. The complexity of the process of formation of worldview culture of the individual is noted in the article. The main ways of its formation are also determined. It is emphasized that spirituality is the basis of human life and formation of the culture of the individual, that is, with the discovery and nurture of spirituality begins the process of self-knowledge, creative attitude to themselves. It is also stated in the article that the personal value system plays the role of an internal integrator, the inner core of culture. Worldview education and worldview culture, based on cultural wealth of society and universal values, is the potential of personal culture, which is designed to provide spiritual and emotional comfort of the individual, helps to meet the need for creative self-realization, which is an important characteristic of the individual.

The aim of this article is to define and study the role of the creative potential of worldview culture and education in the process of formation and development of the individual.

***Scientific novelty.** Worldview culture is studied as always correct, though a kind of mirror of the soul of the individual. It is substantiated and emphasized that being characterized as multidirectional, concentrating the main, defining guidelines of creative activity, worldview culture determines in general terms the deployment of intellectual and spiritual processes. It is defined that common worldview attitudes function as the most important intellectual catalysts for the assimilation of the most socially and culturally significant achievements.*

In conclusion, it is noted that creativity is a principle of human life. Everyone who seeks to know “his or her own way” in all its dimensions, to master the art of being oneself, must consciously take the position of a creative attitude to life. It is emphasized that the foundation of creativity in life is the freedom of subjective human activity. The source of activity is needs, which under ideal conditions should be freely realized, but their satisfaction occurs through overcoming certain circumstances, contradictions and oppositions, which often serve as an additional stimulus to the actualization of the creative potential of the individual. Thus, creative potential in a broad sense plays the role of one of the main dynamic determinants that influence the direction of the process of personal development. One of the main and determining factors of this process is worldview culture and education.

***Key words:** person, personality, worldview, worldview culture, worldview education, worldview pluralism, critical thinking, spirituality, system of values, creativity, self-knowledge, self-expression, self-affirmation, self-realization, life-creation, human creativity.*

Актуальність проблеми. В умовах відродження національної освіти особливого значення набуває проблема гармонійного розвитку особистості. Людське життя з точки зору його проблематичності, постає як активно творчий процес, спрямований на відкриття унікального, неповторного в собі та реалізацію цього у власному житті, що потребує безперервних особистісних зусиль. Людина – це істота, яка водночас належить двом світам: світу природи і духовному світу, це єдність тіла, розуму, душі й духу. Цілісна модель життя передбачає гармонійний розвиток усіх – фізичних, інтелектуальних, вольових, емоційних якостей та потреб людини. Цілісне життя спрямоване на виявлення, плекання і примноження власних духовних багатств. Воно розпочинається з духовного пробудження й самопізнання та самовдосконалення.

Важливою проблемою сьогодення є формування світоглядної культури особистості як світогляду особливої якості, як самосвідомості творчої особистості, яка прагне активно осмислити своє буття у світі як цілісну єдність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Ідея життєдіяльності є провідною для сучасної соціальної філософії, психології, педагогічної теорії.

Розроблено різні концептуальні підходи щодо формування і становлення світоглядної культури і освіти. Над проблемою світоглядної культури працювали М.В. Гончаренко, В.С. Горський, П.С. Дишльовий, А.М. Колодний, А.Л. Никанорова, Є.В. Осічнюк, В.Г. Табачковський, В.І. Шинкарук, О.І. Яценко. Вони розглядали світогляд як спосіб духовно-практичного, а не тільки теоретичного освоєння дійсності і як форму суспільної та індивідуальної свідомості, що є їх найважливішим компонентом. Усі ці вчені підкреслювали складність структури світогляду.

Проблема формування світоглядної культури і освіти, творчої самореалізації на різних вікових етапах розвитку і становлення, різноманітності її форм прояву досить повно, концептуально цілісно відображається в працях Л.І. Божович, П.Р. Чамати.

Значний внесок у розробку проблеми формування світогляду, світоглядної культури

і освіти особистості в останні роки зробили Р.А. Арцишевський, Н.М. Буринська, С.У. Гончаренко, І.А. Зязюн, В.Р. Льченко, Н.Г. Ничкало, В.Ф. Паламарчук, М.Д. Ярмаченко та інші.

Принцип життєтворчості передбачає, що предметом творчості стає не тільки зовнішній, а й внутрішній світ людини, коли вона буде власне життя відповідно до певного морального позитивного задуму, що має особистісний смисл, який у кінцевому підсумку збігається із загальнолюдським. Поза світоглядною культурою немає і не може бути творчості й особистості – і не тільки тому, що аморфним, внутрішньо несистематизованим, незцементованим представлено інтелектуально-духовний матеріал знання. Насамперед і головним чином тому, що при цьому повною мірою не реалізується, не проявляється самотворчість особистості, оскільки відсутнє чітке розмежування всього, що оточує людину, на людське – особистісно значуще і позбавлене цього статусу. Адже у всьому без винятку може і повинен проявлятися власне людський смисл. Для цього особистості завжди життєво необхідно залишатися на позиції особистісних якостей – особистісно відповідально відноситися до всіх, без винятку, процесів, явищ, подій, інших людей (Мистецтво життєтворчості, 1997).

Метою статті є дослідження й розкриття практичних орієнтацій світоглядної культури як культури практичного творення світу, схарактеризувати світоглядну культуру і освіту як необхідну передумову власної життєдіяльності особистості.

Виклад основного матеріалу. Потреба у світоглядній культурі з'єднує зовнішні умови діяльності і внутрішній світ особистості, інтегрує суб'єктивні й об'єктивні моменти в ході формування індивідуального світогляду і тому служить невід'ємною складовою процесу перетворення знань в особисті переконання. Змістом цієї потреби у вузькому розумінні є інтелектуальний і емоційно-психологічний стан суб'єкта, що відображає необхідність таких орієнтирів і регуляторів, які здатні виконати роль методологічних засад при визначенні ставлення до оточуючого світу і виробленні принципів взаємодії з ним.

Задоволення цієї потреби забезпечує нормальне функціонування і розвиток особистості в суспільстві за умови, що сформований

особистий світогляд відповідає об'єктивному змісту умов життєдіяльності в певному суспільстві, тобто світогляд як система внутрішніх регуляторів є надбанням внутрішнього світу особистості лише за формою, за індивідуально-особистісним механізмом, тоді як джерелом його смислоутворення є зовнішнє, суспільне (Арцишевський, 2007: 127).

Вінцем, що завершує формування цілісного світогляду особистості, способом внутрішнього впорядкування взаємозв'язків індивідуального та соціального суб'єктів є світоглядна культура.

Світоглядна революція, яка відбувається у всьому світі у зв'язку з утвердженням, пошуком шляхів національної специфіки форм освоєння універсальних тенденцій розвитку цивілізації, нерозривно пов'язана з гуманістичною переорієнтацією із матеріального фактора на людину, на підхід до неї як до мети, а не засобу, з переорієнтацією на економічні і правові методи реалізації соціальної життєдіяльності. Все це пов'язане із досить значними проблемами і труднощами в еволюції всіх сфер суспільного буття і свідомості (Арцишевський, 2007:128). Цей процес дуже складний і неоднозначний. Відповідно з ним пов'язаний прогрес у формуванні нової культури мислення масового індивіда – реалістичного, критичного, гуманістично зорієнтованого.

Сьогодні потребує кардинальних змін у сфері мислення і світогляду, коли саме людина стане в центрі всіх зусиль суспільства (економічних, політичних, екологічних). Очевидним є те, що раціоналістичний підхід не може вичерпати всього розмаїття бескінченного світу, виникає необхідність виходу за межі суб'єктивних відношень. Реалії сучасного світу можуть бути досягнуті тільки в рамках багатостороннього підходу. Різні підходи дають можливість побачити принципово відмінні властивості сучасного світу і людини. Однак багатостороннє бачення світу і відповідний світогляд не виникають спонтанно, а є результатом довготривалого історичного розвитку.

Найбільш вдалі варіанти багатогранності бачення світу знаходили своє втілення у видатних дослідженнях культури тієї чи іншої епохи (наука, релігія, література, мистецтво). Власне повернення до культури сприяє формуванню у людей пластичного світогляду, в межах якого

стає можливим багатоаспектне бачення світу. Отже, освоєння історії і культурної спадщини минулого є необхідним для формування нової культури мислення і багатостороннього погляду на світ.

Формування багатогранного бачення світу відбувається нерівномірно у різних сферах людської діяльності. Найбільш інтенсивно воно здійснюється у найбільш важливих сферах життя сучасного суспільства, а саме політики та екології. І не випадково саме у них найбільш чітко проглядаються різні підходи до вирішення цілого ряду життєво важливих для людства проблем.

Процес формування нової культури мислення вимагає і нових підходів до людини. Сьогодні для різних наук об'єктом вивчення стає реальна людина із усіма її неповторними рисами і особливостями. У цій унікальності кожної людини справедливо проглядається можливість специфічного бачення світу, яка і дозволяє відкрити в ній унікальні риси і особливості. Гуманізм, визнаючи право на життя і свободу кожної конкретної людини, тим самим визнає її право на індивідуальне бачення світу. Таким чином, гуманізм сприяє формуванню багатосторонньої, багатогранної людини. Світогляд як узагальнене відношення до світу не обмежується окремими його сторонами, тому раціоналізм не може вичерпати всього розмаїття цього світу. Світ містить багато того, що не доступне раціоналізму, і щоб дати його адекватне вираження необхідно вийти за його межі. При цьому істотно змінюється уявлення про місце людини у світі. Як істота моральна і духовна вона стає вищою цінністю високоорганізованого суспільства.

Отже, основною рисою нової культури мислення стає її пластичність, здатність швидко переорієнтовуватися в залежності від обставин. Людина, яка володіє таким мисленням, здатна зрозуміти свого опонента, легко розуміє різні погляди, терпима до різних стереотипів і штампів. Таке мислення притаманне творчій особистості. Воно істотно змінює і спосіб спілкування людей. Спілкування набуває діалогічного характеру, що передбачає необхідність взаєморозуміння, здатність людини ставати на позиції своїх опонентів. І не випадково сучасна світоглядна свідомість все більше орієнтується на пріоритет загальнолюдських цінностей, до

яких відносяться загальнозначущі моральні і правові норми, мирне співіснування народів, екологічна рівновага суспільства і природи, права людини та ін. (Світоглядні орієнтири, 1993: 166).

Невипадково в умовах сьогодення зростає ступінь усвідомлення людьми діалектичного співвідношення індивідуального («Я») і соціального («Ми»), що складає суттєву характеристику світоглядної культури. Отже, нова світоглядна культура є діалектичною, зорієнтованою на таке розуміння співвідношення індивідуального і соціального, коли особистісне начало в людині усвідомлюється на рівні універсальної культури, а загальнолюдські цінності набувають глибокого особистісного змісту (Табачковський, 1990: 164).

Кінцевий зміст нового мислення – бути порядком людської самореалізації. В цій культурі мислення і через її посередництво особистість повинна знаходити себе. При цьому повинен реалізовуватися принцип єдності людини з людиною, відношення до іншої людини як до самоцінного, як до мети, а не засобу. Цей принцип виводить на таку важливу тенденцію і рису сучасної культури, як її персоналізація, орієнтація на індивідуальність, творчість, самовираження, оригінальність. Таке мислення передбачає його реалістичність, критичність, тобто сприйняття світу таким, яким він є, без самообману, але разом з тим і без шаблонів, без стереотипів (Мистецтво життєтворчості, 1997).

Таким чином, модель становлення світоглядної культури можна охарактеризувати як зустрічний рух реалістичного, критичного, компетентного, теоретично вивіреного і одночасно конкретного, зорієнтованого на життєві реалії мислення і самої дійсності, самої життєдіяльності як основної сфери формування людини як особистості, її світоглядних орієнтацій.

Між тим, світогляд формується як відображення і вираження всього багатства взаємовідносин особистості і світу. Відносини ці розпочинаються з першого моменту існування індивіда в соціумі і культурі. Вони знаходять себе в унікальному досвіді людини, і саме цей досвід (як реальність життєвого світу, яка постійно і безпосередньо переживається і зв'язує його в актуальну змістовно-смыслову єдність) стає фундаментом для всіх наступних рефлексивних форм самовизначення і пізнання буття. Та чи інша

світоглядна спрямованість цього досвіду залежить від багатьох, в тому числі і випадкових факторів, але головним визначним моментом є конкретний спосіб життя, в руслі якого розвивається і набуває свого досвіду індивід. Цей спосіб життя володіє специфічними, ніколи до кінця не відображуваними в теорії, конкретно-історичними характеристиками, унікальне поєднання яких створює неповторність і самотність світоглядного досвіду індивіда. В той же час спосіб життя в своїх культурних, соціальних, національних та інших параметрах володіє достатньою стабільністю, що дає можливість індивіду поєднувати в своєму переживанні власний особливий і всезагальний родовий досвід світоглядного самоствердження (Арцишевський, 2007).

«Регулятором і спрямовуючою силою становлення світоглядної свідомості повинна стати не система ідеологічних догм і нав'язаних цінностей, а культура суспільства у всій сукупності елементів і механізмів», що утворюють її (Табачковський, 1990: 210). Культура виступає показником і критерієм необхідного світоглядного розвитку людини. Саме культурні смисли і цінності повинні стати тими органічними компонентами внутрішнього світу особистості, котрі забезпечать справді гуманну сутнісно-людську спрямованість світоглядного розвитку. Тому тільки культурна особистість може стати носієм світоглядної культури. Тільки засвоївши, осягнувши світову культуру, перетворивши її в невід'ємну частину свого досвіду, людина може свідомим шляхом прийти до необхідності активно утверджувати в своїй життєдіяльності ті гуманістичні цінності, які складають основу справді культурного світогляду, гідність і свободу людської особистості, соціальну справедливість і рівність всіх людей, прагнення до загального миру і єдності людства. Все це висуває нові вимоги до виховної роботи по формуванню світоглядної культури. Зміст цієї роботи полягає у створенні сприятливих умов для культурного розвитку кожного члена суспільства, а також у можливості безпосередньо життєвої реалізації цих цінностей. Їх втілення в самому бутті. Саме турбота про природність протікання світоглядного культурного процесу (а значить, і про встановлення природних зв'язків в самому бутті) може забезпечити розширення простору, по-справжньому сприят-

ливого для розвитку творчої, вільної індивідуальності, яка володіє високим ступенем само-рефлексії.

Із вище зазначеного можна зробити висновок про те, що шляхами формування світоглядної культури є:

- освітня діяльність;
- створення умов соціалізації особистості, які б забезпечували вільний розвиток свідомості в усіх світоглядних напрямках;
- загальний культурний розвиток;
- природність протікання процесу світо-сприйняття особистості.

При вирішенні питання вибору стратегії навчання і виховання принципово важливо підкреслити, що особистість і її світоглядна свідомість складається не за принципами організації знання, а так як і світ людини - поза і незалежно від свідомості і самосвідомості особистості.

Таким чином, становлення світоглядної свідомості особистості нерозривно пов'язане з формуванням її духовного світу, із ступенем культурного розвитку. Отже, можна стверджувати, що духовне і світоглядне становлення особистості співпадають. Специфіку світоглядного становлення можна виявити, аналізуючи такі основні світоглядні поняття як «Я», «світ», «світовідношення» і ті об'єктивні реальності, які виражаються цими поняттями.

Роль і значення світоглядної культури в тому, що це конкретний життєвий вияв духовності. За допомогою світоглядної культури культурі суспільства повертаються в якості особистісно значущих детермінант, загальних орієнтирів результати культуророзвиваючої діяльності в кожній конкретній сфері – вони живуть життям і творчістю особистостей.

Людське життя, з точки зору його проблематичності, постає як активно творчий процес, спрямований на відкриття унікального, неповторного в собі та реалізацію цього у власному житті, що потребує безперервних особистих зусиль. Життя людини не є сталим, це проблема, яку людина вирішує кожної миті, на усіх етапах свого життєвого шляху, тобто життя людини постає як процес життєдіяльності. Людина – це істота, яка водночас належить двом світам: світу природи і духовному світу. Людина – це єдність тіла, розуму, душі і духу. Цілісна модель життя передбачає гармонійний розвиток усіх – фізичних, інтелектуальних, вольових, емоційних

якостей та потреб людини. Цілісне життя спрямоване на виявлення, плекання і примноження власних духовних багатств. Воно розпочинається з духовного пробудження і самопізнання та самовдосконалення. Навчитись мистецтва жити означає оволодіти вмінням і високою майстерністю у творчій побудові свого життя, що базується на глибокому його знанні, розвинутій самосвідомості, оволодінні технологією програмування, конструювання і здійснення життя як індивідуального особистісного життєвого проекту. Проектуючи і здійснюючи свій життєвий шлях, особистість набуває статусу творця, оскільки творчість стає для неї універсальним способом світовідчуття і життєздійснення (Мистецтво життєтворчості, 1997: 15).

Світоглядна культура – завжди правильне, хоча своєрідне, дзеркало душі особистості. Характеризуючись багатоспрямованістю, концентруючи в собі основні, визначальні орієнтири творчої діяльності, вона детермінує в загальних рисах розгортання інтелектуально-духовних процесів. Загальні світоглядні установки функціонують при цьому як найважливіші інтелектуальні каталізатори засвоєння найбільш соціально- і культурно значущих досягнень.

Творчий потенціал у широкому розумінні грає роль однієї з основних динамічних детермінант, що визначають спрямованість процесу розвитку особистості. Серед розмаїття потреб можна виокремити дві взаємопов'язані потреби. Це потреба бути особистістю (потреба персоналізації) і потреба самореалізації. Перша забезпечує активне входження індивіда в соціальні зв'язки і водночас зумовлюється цими зв'язками, суспільними відносинами. Друга спонукає особистість до реалізації свого творчого потенціалу (запас життєвої енергії, задатки, здібності, талант). Завдання виховання і освіти полягає в ознайомленні зі шляхами, завдяки яким людина може стати тим, ким здатна стати, тобто самореалізуватися (Мистецтво життєтворчості, 1997).

Особливого значення світоглядна культура набуває в переломні історичні епохи, коли загощується потреба в цілеспрямованій організації соціальної творчості, в подоланні відсталості установок, які втратили свій смисл цінностей, і в утворенні якісно нових форм творчості. Соціокультурний розвиток відповідно продукує

зміст нових установок. Освоєння об'єктивних закономірностей суспільства, визначення найбільш значущих із них – вихідна основа пошуку оптимального поєднання суспільних і особистісних інтересів.

На ґрунті системи ціннісних орієнтацій особистості формується система її смисложиттєвих орієнтацій. Вона складається із кількох складових. Перша – це цілі людини в житті, які надають осмисленості в майбутньому. Друга складова – насиченість життя, яка характеризує сам процес життєздійснення в теперішньому. Третя – це задоволеність самореалізацією, яка формувалася на основі досягнутого і минулого. Мова йде про оцінку людиною прожитого, відчуття нею того, наскільки пройдений відрізок життя був продуктивним і осмисленим.

Відношення до світу цінностей і світу повсякденного життя починається із ставлення до себе. В ньому розкриваються цінності відношення, обрії та глибини внутрішнього світу, свободи та відповідальності, любові, віри, надії. Умовою самобутнього життя і виступає творче ставлення до себе, яке починається із самопробудження, самопізнання, відкриття природної краси внутрішнього світу, тобто з відкриття і плекання в собі духовності. Світогляд і духовна культура перебувають у глибокій органічній єдності, немислимі одне без одного. Визначальним у духовному змісті культури є сам світогляд, а саме в тріаді: світорозуміння, світосприймання і світовідчуття. Розгляд культури як системи формотворень людського духу, де «субстанцією» духу виступає світогляд, дає підстави для висновку про те, що освіта, завданням якої є виховання і формування високоосвіченої, висококультурної особистості, повинна включати до своєї сфери всі складові формотворень людського духу. Освіта має бути обернена не лише холодного раціо, а й до «гарячого серця», смисложиттєвих предметів нашої любові, наших почуттів (Мистецтво життєтворчості, 1997).

Умовою адекватного і гармонійного розвитку особистості є потреба в самовираженні, самоствердженні та самореалізації як спосіб вияву свого власного «Я». Потреба у самовираженні в подальшому розвитку особистості стає основою самоствердження, самореалізації процесів, що є визначальними у життєтворчості людини. У процесі становлення особистості

велику роль відіграє самоствердження, як внутрішня детермінанта людської життєдіяльності. Сутність самоствердження розкривається через спрямованість особистості на задоволення найбільш фундаментальних потреб – в праці, творчості, повазі. Прагнення особистості до реалізації цих потреб перебуває в єдності з потребою у реалізації своєї індивідуальності, свого «Я». Таким чином, самоствердження є стійкою характеристикою, стійким атрибутом особистості, сутність якого полягає в можливості реалізувати свої творчі сили, свою індивідуальність, своє «Я». Процес становлення розвитку особистості неможливо зрозуміти, оминаючи феномен самоствердження. Велике значення для розвитку особистості має також самореалізація, оскільки засвоєний життєвий досвід, пройшовши крізь призму внутрішнього світу особистості, оцінюється, критично переробляється нею і переходить у дійову позицію, умову саморегуляції. Як «акумулятор» індивідуального досвіду механізми самореалізації надають діяльності і поведінці людини особистісного смислу, що знаходить свій вираз у перетворенні суспільних вимог і оцінних критеріїв на норми самооцінки і самоконтролю. Для успішної дії внутрішніх механізмів самореалізації необхідна висока моральність особистості, тобто високий рівень її духовного розвитку. Самореалізація пов'язана зі свідомим прагненням особистості до розкриття своїх сил та здібностей в суспільному застосуванні, у її соціальній спрямованості. Це по суті «самоконструювання», в процесі якого набувається життєвий досвід. Важливою стороною самореалізації є самовизначення, завдяки якому особистість включається в ті чи інші структури суспільного життя через індивідуальний вибір (Мистецтво життєтворчості, 1997).

Отже, роль світоглядної культури особистості важко переоцінити. Світоглядна культура, яка виросла на основі культурних багатств суспільства, різноманітності культурної творчості (всі форми участі особистості в культурному розвитку суспільства можуть і повинні бути представлені і як культурна творчість), являє собою певну здібність або потенціал культури особистості, який повинен забезпечувати духовний і душевний комфорт. Це та атмосфера, в якій людина відчуває себе вільною, оскільки володіє усвідомленими і цілком реальними

основами самореалізації і самовияву. Нерозривно поєднана з суспільством, включаючись в соціально-практичне життя людина змінюється разом із розвитком суспільства. Виникає необхідність розуміння змістовного матеріалу світоглядної культури в аспекті всієї сукупності соціально-історичних умов, різноманітності культурних процесів, багатопланової життєдіяльності людей. Світоглядна культура повинна бути присутня і в творчості особистості. «Людина перебуває не в центрі байдужої до неї природи, а в центрі свого життєвого світу, тобто по-особливому сконструйованої предметної і соціальної дійсності. Кожен індивід бачить соціальний і предметний світ як передумову власної життєдіяльності, але реально стикається з цією передумовою у формі значущих для нього подій власного життя, в ході яких особистість актуалізує не всю сукупність форм соціально-практичної діяльності, а тільки ту її частину, яка обумовлена життєвою необхідністю. Разом з тим кожен акт людської життєдіяльності в його неповторності і самотності як такої» (Никонорова, 1988: 36).

Висновки та перспективи подальших досліджень. У сучасному суспільстві відбуваються глибокі зміни в ціннісно-світоглядній орієнтації. Міра цих змін залежить від ступеня включеності особистості в пізнавальну й соціально-перетворюючу діяльність.

Для особистості немає «нейтральних речей». Їх використання або відповідає, або не відповідає людському призначенню. Все багатство предметного світу для особистості постає в його справжньому призначенні, тобто для її власне особистісного розвитку і самоствердження, а не як якийсь чужий для неї світ. Тому можна зробити висновок про те, що «...вихідним методологічним принципом формування людської особистості, її духовного світу, є прилучення її до розпредмечування різноманітних формоутворень культури шляхом оволодіння історично виробленими людством видами і способами діяльності...» (Шинкарук, 1984:163).

Системоутворюючим ядром цього процесу є світоглядна освіта, яка органічно поєднує в собі навчальні й виховні функції. Саме вона сприяє виробленню у людини на основі різних форм соціального та індивідуального досвіду цілісного розуміння світу і самої себе, дає їй можливість орієнтуватися в навколишній

дійсності, в самій собі, упорядковувати й гармонізувати свої взаємовідносини з природою та іншими людьми, займати певну життєву позицію. «Світоглядна освіта забезпечує духовне становлення людини, сприяє її свідомому самовизначенню, формуванню найглибших, найсуттєвіших і найстійкіших (екзистенційних) структур особистості, які забезпечують її цільність і цілісність, інтегруючи при цьому різні вияви її життєдіяльності на основі певного розуміння сенсу й мети людського життя» (Арцишевський, 2007: 127-128).

Свідоме творення особистістю свого життя передбачає розробку життєвої стратегії. У стратегії життя фіксується життєва позиція та головна життєва лінія, визначається проєкція майбутнього шляху особистості. Наявність життєвої стратегії та послідовність діяльності для її здійснення дає можливість особистості навчитися краще орієнтуватися у своєму внутрішньому світі

(своїх потребах, станах); набути досвіду розв'язання внутрішньо особистісних протиріч та конфліктів, гармонізації свого внутрішнього світу; осмислити діапазон засобів для вирішення своїх життєвих завдань; розвивати вміння змінювати життєву стратегію та свої життєві орієнтири за умов підвищеного ступеня нестабільності, невизначеності, набувати навичок взаємодії зі своїми глибинними психологічними структурами (підсвідомістю та несвідомим); динамічно змінювати стратегію поведінки за умов ситуації, що змінилася, набуваючи життєвого досвіду. У результаті – сприяти особистісному зростанню, створенню оптимальної стратегії поведінки, підвищенню творчого потенціалу особистості. Визначення, аналіз умов і шляхів, необхідних для вироблення особистістю стратегії життя, вивчення ролі та значення культурних стратегій життєтворчості вважаємо перспективним напрямком подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арцишевська М. Р., Арцишевський Р. А. Інтеграція змісту освіти: Моногр. Луцьк: «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. С. 127–128.
2. Мистецтво життєтворчості особистості: наук.-мет. посібник: Уч. (Ред. Рада: В. Н. Доній (голова), Г. М. Несен (заст. голови), Л. В. Сохань, І. Г. Єрмаков (керівники авторського колективу) та ін. К., 1997. ч. 1: *Теорія і технологія життєтворчості*. 392 с.
3. Никонорова Л. В. Суспільно-практична сутність світоглядної свідомості. *Філософська думка*. 1988. № 1. С. 36.
4. Світоглядні орієнтири мисленнєвої культури. К.: Наук. думка, 1993. 166 с.
5. Табачковський В. Г. Формування світоглядної культури молоді. К.: Наукова думка, 1990. С. 164, 183–184, 201, 210, 213, 235.
6. Шинкарук В. І., Яценко О. І. Гуманізм діалектико-матеріалістичного мислення. К.: Політвидав, 1984. С. 7, 163.

REFERENCES:

1. Artsyshevska M.P. (2007). Artsyshevskiy R.A. Intehratsiya zmistu osvitu: Monohr. [Integration of educational content: Monograph]. Lutsk: "Vezha" Volyn national university named after Lesia Ukrainka, S. 127–128 [in Ukrainian].
2. Mystetsvo zhyttietvorchosti osobystosti: nauk.-met. posibnyk: Uch. (Red. Rada: V.N. Donyi (holova), H.M. Nesen (zast. holovy), L.V. Sokhan, I.H. Yermakov (kerivnyky avtorskoho kolektyvu) ta in. (1997). [The art of life-creating personality: scientific and methodological manual: Scientific and educational board: V.N. Donyi (chairman), H.M. Nesen (deputy chairman), L.V. Sokhan, I.H. Yermakov (heads of the team of authors) and others. K., part 1: Theory and technology of life-creation. 392 s. [in Ukrainian].
3. Nikonorova L.V. (1998) Suspilno-praktychna sutnist svitohliadnoi svidomosti [Socio- practical essence of worldview consciousness]. *Filosofska dumka*. № 1. S. 36 [in Ukrainian].
4. Svitohliadni oriyentyry myslennievoi kultury (1993). [Worldview guidelines of the thinking culture]. K.: Nauk. dumka. 166 s. [in Ukrainian].
5. Tabachkovskiy V.H. (1990). Formuvannia svitohliadnoi kultury molodi [Formation of the worldview culture of young people]. K.: Nauk. dumka. S. 164, 183–184, 201, 210, 213, 235 [in Ukrainian].
6. Shynkaruk V.I., Yatsenko O.I. (1984). Humanizm dialektyko-materialistichnoho myslennia [Humanism of dialectical-materialist thinking]. K.: Polityvydav, S. 7, 163 [in Ukrainian].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Олександр ВАСИЛЕНКО СОНОРНА ТЕХНІКА КОМПОЗИЦІЇ ТА ЇЇ ПРОЯВИ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ДВОХ БАЯНІВ ТА СТРУННОГО ОРКЕСТРУ АННІ СОВИ.....	3
Жанна ДАЮК, Мирослав ФИЛИПЧУК, Вікторія ІВАНЧЕСКУЛ ЖАНРОВА ПАЛІТРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ІМПРЕСІОНІСТІВ.....	12
Ганна ДЖУЛАЙ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ДУХОВНО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Б. БРІТТЕНА «СІМ СОНЕТІВ МІКЕЛАНДЖЕЛО».....	19
Юлія КАРЧОВА МЕТОДИЧНІ ВИМІРИ НАРОДНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ.....	25
Анжела КРУГЛЯЧЕНКО, Ірина МАЗУРОК, Світлана ЯБКОВСЬКА ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ КОЛЕДЖУ: ТЕСТУВАННЯ СЛУХОВИХ НАВИЧОК.....	32
Віталій ОХМАНЮК, Галина ІВЧЕНКО, Михайло КРЕТ, Віталій КОРЧИНСЬКИЙ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ D-MOLL № 6 З ДТК (1 ТОМ) Й. С. БАХА.....	39
Мар'ян ПАНЬКІВ КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ: ВЕКТОРИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	47
Людмила ПЕТРЕНКО АКТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКЕРЦО № 4 E-DUR ФРИДЕРИКА ШОПЕНА У ПАРАДИГМІ ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО ВИДОЗМІНЕННЯ ЖАНРУ.....	58
Наталія ГОРЕЦЬКА, Юрій ПОПОВ «РІЗДВО» З ЦИКЛУ «ДВАДЦЯТЬ ПОГЛЯДІВ НА НЕМОВЛЯ ІСУСА» ОЛІВ'Є МЕССІАНА У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЙОЖЕФА ЕРМІНІА.....	67
Тамара ТЕСЛЕР, Людмила КРАСОВСЬКА СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ВОКАЛЬНА ЕСТРАДА ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ.....	78
Роман ФОТУЙМА СОНАТИНА ДЛЯ САКСОФОНА І ФОРТЕПІАНО СЕРГІЯ ЛЕОНТЬЄВА ЯК СУЧАСНИЙ ЕЛЕМЕНТ УКРАЇНСЬКОГО КАМЕРНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	86
Хуан ТАЙЛУН ОСОБЛИВОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ.....	93
Наталія ЦЮЛЮПА, Степан ЦЮЛЮПА, Юлія МУДРА-ШЕНДЕРА ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ ЩОДО ВИХОВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ПІАНІСТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ У ДОНОТНИЙ ПЕРІОД.....	100
Василь ЧЕПЕЛЮК, Олександр МАРАЧ КЕРІВНИК ТА АМАТОРСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ КОЛЕКТИВ: ПСИХОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ТВОРЧОЇ ВЗАЄМОДІЇ (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ АНАТОЛІЯ ПАШКЕВИЧА).....	106
Zhang YE PECULIARITIES OF PERFORMING TECHNIQUE DEVELOPMENT IN FRENCH HORN ART.....	113
Дар'я ШУТКО МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА СОНОРИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ ЄВГЕНІЇ МАРЧУК «Я ВДЯГНЕНА У ПОДИХ ПЕРЕХОЖИХ».....	120
Надія ЯВНА ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА ЙОГАННЕСА РУКГАБЕРА В КОНТЕКСТІ РАНЬБОРОМАНТИЧНОГО САЛОННОГО СТИЛЮ.....	128

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО,
ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ**

Анна БЛИК, Ярослав БЛИК

ПЕРФОРМАНС У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ХУДОЖНИКІВ-АВАНГАРДИСТІВ.....136

Світлана ДОЛЕСКО

АКВАРЕЛІ АРКАДІЯ ЗЕРНЕЦЬКОГО ТА ВИСТАВКА «РІДНЕ МІСТО. КИЇВ 60-Х» У
НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ «КИЇВСЬКА КАРТИННА ГАЛЕРЕЯ»: МЕМОРІАЛЬНИЙ АСПЕКТ.....142

Анатолій МІСЮК, Тетяна ПАВЛОВА

УКРАЇНСЬКИЙ АБСТРАКЦІОНІЗМ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОСТМОДЕРНОГО СВІТОГЛЯДУ.....153

Стелла МУНТЯН

СИНТЕЗ ЖАНРІВ У СТВОРЕННІ ЦІЛІСНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ «КОЗАК МАМАЙ».....162

Володимир ТАРАСОВ, Вейке ВАН

ОБРАЗНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ У СИСТЕМИ ХУДОЖНІХ ЗОБРАЖАЛЬНИХ
ПРИНЦИПІВ КИТАЙСЬКОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.....168

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Ігор КОРЖУК

КЛЮЧОВІ РИСИ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ ...178

Наталія ЛЕВКОВИЧ

VR ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОМОЦІЇ МУЗЕЮ: НОВІ МЕТОДИ ВЗАЄМОДІЇ
З АУДИТОРІЄЮ.....184

Олександра ПРОСКУРЯКОВА

РОЛЬ ГРИМУВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЕВОЛЮЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ191

Георгій СІРБУ

ТВОРЧІ ТАНДЕМИ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ
КРІЗЬ РЕЛЯЦІЙНУ МЕТОДОЛОГІЮ НІКОЛЯ БУРРІО.....198

Юрій СОСНИЦЬКИЙ

ВІЗУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ СОЦІАЛЬНОГО ПЛАКАТА НА ЗАХИСТ ДИКОЇ ПРИРОДИ..... 209

Оксана СОХАЦЬКА

РОЛЬ СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ І ОСВІТИ У ТВОРЧІЙ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ.....217

CONTENTS

MUSICAL ART

Oleksandr VASYLENKO SONORIC TECHNIQUE OF COMPOSITION AND ITS MANIFESTATIONS IN THE CONCERT FOR TWO ACCORDIONS AND THE STRING ORCHESTRA BY ANNA SOWA.....	3
Zhanna DAIUK, Myroslav PHYLYPCHUK, Victoria IVANCHESKUL GENRE PALETTE OF INSTRUMENTAL MUSIC BY IMPRESSIONISTS.....	12
Anna DZHULAY GENRE-STYLE AND SPIRITUAL-MEANING ASPECTS OF B. BRITTEN'S VOCAL CYCLE «SEVEN SONNETS OF MICHELANGELO».....	19
Yulia KARCHOVA METHODOLOGICAL DIMENSIONS OF FOLK SINGING IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY VOCAL PEDAGOGY.....	25
Angela KRUGLYACHENKO, Iryna MAZUROK, Svitlana YABKOVSKA INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN THE PROCESS OF INSTRUMENTAL TRAINING OF COLLEGE STUDENTS: TESTING OF AUDITING SKILLS.....	32
Vitalii OKHMANIUK, Halyna IVCHENKO, Mykhailo KRET, Vitalii KORCHYNSKYI PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF THE PRELUDE AND FUGUE D-MOLL NO. 6 FROM WTC (VOLUME 1) BY J.S. BACH	39
Maryan PANKIV COMPOSER'S CREATIVITY IN MODERN MUSICOLOGICAL DISCOURSE: RESEARCH VECTORS.....	47
Lyudmila PETRENKO ACTUAL PRINCIPLES OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF SCHERZO №4 E-DUR BY FREDERIC CHOPIN IN THE PARADIGM OF THE TRANSFORMATIONAL CHANGE OF THE GENRE.....	58
Nataliia GORETSKA, Yurii POPOV «CHRISTMAS» FROM THE CYCLE «TWENTY VIEWS OF THE INFANT JESUS» BY OLIVIER MESSIAEN, INTERPRETED BY JÓZSEF ERMÍNYI.....	67
Tamara TESLER, Lyudmila KRASOVSKA CONTEMPORARY UKRAINIAN VOCAL VARIETY ART AS A MEANS OF CULTURAL DIPLOMACY....	78
Roman FOTUIMA SONATINA FOR SAXOPHONE AND PIANO BY SERGII LEONTIEV AS A MODERN ELEMENT OF THE UKRAINIAN CHAMBER REPERTOIRE FOR WIND INSTRUMENTS.....	86
Huang TAILONG PECULIARITIES OF CHINESE TRADITIONAL MUSIC.....	93
Natalia TSIULIUPA, Stepan TSIULIUPA, Yuliia MUDRA-SHENDERA A LEADER AND AN AMATEUR MUSICAL GROUP: PSYCHOLOGICAL FOUNDATIONS OF CREATIVE INTERACTION (IN THE PROJECTION ON THE ACTIVITY BY ANATOLII PASHKEVYCH).....	100
Vasyl CHEPELIUK, Oleksandr MARACH A LEADER AND AN AMATEUR MUSICAL GROUP: PSYCHOLOGICAL FOUNDATIONS OF CREATIVE INTERACTION (IN THE PROJECTION ON THE ACTIVITY BY ANATOLII PASHKEVYCH).....	106
Zhang YE PECULIARITIES OF PERFORMING TECHNIQUE DEVELOPMENT IN FRENCH HORN ART.....	113
Daria SHUTKO MUSICAL AND POETIC SONORICS OF THE CHAMBER VOCAL WORK BY YEVHENIA MARCHUK «I AM DRESSED IN THE BREATH OF PASSERSBY».....	120

<i>Nadiia YAVNA</i> JOHANNES RUKHABER'S PIANO HERITAGE IN THE CONTEXT OF THE EARLY ROMANTIC SALON STYLE.....	128
---	-----

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

<i>Anna BILYK, Yaroslav BILYK</i> PERFORMANCE IN THE CREATIVE PRACTICE OF AVANT-GARDE ARTISTS.....	136
--	-----

<i>Svitlana DOLESKO</i> WATERCOLORS BY ARKADII ZERNETSKYI AND EXHIBITION «HOME TOWN. KYIV OF THE 60S» AT THE NATIONAL MUSEUM «KYIV ART GALLERY»: A MEMORIAL ASPECT.....	142
---	-----

<i>Anatolii MISIUK, Tetiana PAVLOVA</i> UKRAINIAN ABSTRACTIONISM AS REFLECTION OF POSTMODERNISM VIEWS	153
---	-----

<i>Stella MUNTIAN</i> SYNTHESIS OF GENRES IN CREATING A HOLISTIC ARTISTIC IMAGE OF «COSSACK MAMAI».....	162
--	-----

<i>Volodymyr TARASOV, Weike Wang</i> FIGURATIVE-STYLISTIC FEATURES IN THE SYSTEM OF ARTISTIC PICTORIAL PRINCIPLES OF CHINESE PAINTING OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST.....	168
---	-----

CULTURAL STUDIES

<i>Igor KORZHUK</i> KEY FEATURES OF UKRAINE'S CULTURAL DIPLOMACY AS A SOCIO-CULTURAL INSTITUTION.....	178
--	-----

<i>Natalia LEVKOVYCH</i> VR TECHNOLOGIES AS A TOOL FOR MUSEUM PROMOTION: NEW METHOD OF AUDIENCE ENGAGEMENT.....	184
--	-----

<i>Oleksandra PROSKURIAKOVA</i> THE ROLE OF MAKEUP ART IN THE EVOLUTION OF UKRAINIAN CINEMATOGRAPHY.....	191
--	-----

<i>Heorhii SYRBU</i> CREATIVE TANDEMS IN THE ARTISTIC CULTURE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES THROUGH THE RELATIONAL METHODOLOGY OF NICOLAS BOURRIAUD.....	198
---	-----

<i>Yuri SOSNYTSKYI</i> VISUAL STRATEGIES OF SOCIAL POSTERS FOR WILDLIFE CONSERVATION.....	209
---	-----

<i>Oksana SOKHATSKA</i> THE ROLE OF WORLDVIEW CULTURE AND EDUCATION IN THE CREATIVE SELF-REALISATION OF THE INDIVIDUAL.....	217
--	-----

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 5

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

Підписано до друку: 02.12.2024.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 26,74. Замов. № 1224/876. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.